

Maria Tereza Gomes de Almeida Lima

**A NARRATIVA MEMORIALÍSTICA DOS ÁLBUNS DE ANTONIO GUERRA**

Belo Horizonte  
2012

Maria Tereza Gomes de Almeida Lima

## **A NARRATIVA MEMORIALÍSTICA DOS ÁLBUNS DE ANTONIO GUERRA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras: Literatura Comparada.

Área de concentração: Literatura Comparada

Orientador: Prof. Dr. Reinaldo Martiniano Marques

Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais  
Belo Horizonte, 2012

## FOLHA DE APROVAÇÃO

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, por tudo.

A Antonio Manoel de Souza Guerra, pela preocupação em deixar para o futuro um material tão valioso. Obrigada por ter confiado a mim a abertura de seus arquivos.

À família Guerra, pelo gesto nobre de disponibilizar o acervo do teatro amador do interior de Minas Gerais e compartilhar com outras pessoas um pouco do século XX.

Ao professor Dr. Reinaldo Martiniano Marques, por abrir as portas da Universidade Federal de Minas Gerais, acolher-me e possibilitar que tantos horizontes surgissem em minha vida. Obrigada pelas leituras, atenção, carinho e principalmente pelo estímulo constante durante o processo árduo da escrita.

A todos os professores do programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais e do programa de mestrado da Universidade Federal de São João del-Rei, especialmente aos professores Alberto, Adelaine, Suely e Maria Ângela. Obrigada por acreditarem em mim e hoje serem também responsáveis pela minha caminhada acadêmica.

À querida amiga Maria Elisa Moreira, pela troca de experiências e leituras.

A meus pais, Luiz Antonio e Maria do Carmo, presença e apoio constante em tudo que faço. Exemplos de amor e doação. É uma bênção estarem aqui para compartilharmos esta minha conquista. Amo vocês.

Ao meu amigo, companheiro e grande amor – Nelsinho. Com certeza, sem você esta tese não existiria. Obrigada pelo apoio, paciência, confiança, estímulo, respeito e, principalmente, por suprir minhas ausências. Amor sempre.

A meus queridos filhos, Gustavo e Guilherme, pedaços de mim, razão da minha vida. Obrigada por serem tão responsáveis e especiais. Vocês não imaginam como me ajudaram a concluir esta pesquisa.

*[...] o objeto é a assinatura humana aposta ao mundo.*

*Roland Barthes*

## RESUMO

Numa perspectiva comparatista e transdisciplinar, a presente pesquisa de doutorado tem como objetivo central investigar a produção de um amador teatral são-joanense do início do século XX – Antonio Guerra. Participando ativamente da vida artística do interior de Minas Gerais desde 1905, Guerra selecionou e recortou de seu cotidiano diversos pedaços de texto: recortes de jornais, cartazes de apresentações cênicas, fotografias, cartas, relatórios, lembrancinhas. A partir da década de 1960, todo esse material fragmentado, heteróclito e referente principalmente ao mundo cênico foi cuidadosamente combinado e colado pelo arquivista em 13 álbuns – cadernos grandes e de capa dura. Depois de tal período, o processo de seleção e colagem dos papéis passou a ser feito diariamente pelo amador até um ano antes de sua morte – 1984. A fim de analisar, então, esse *corpus* criado e produzido por um homem simples e de pouco estudo do interior de Minas, iniciamos nossas reflexões com teorias capazes de fundamentar esta pesquisa e evidenciar a relevância de obras esquecidas e “marginais” como a nossa para a contemporaneidade – o pensamento de Michel Foucault e Walter Benjamin foi crucial para essa etapa. Para entender, então, o processo narrativo construído por Antonio Guerra, objetivo central desta tese, três palavras serviram-nos como bússola norteadora: narrativa, memorialística, álbuns. Tais questões fizeram-nos passear pela história da arquivologia e utilizar operadores de leitura contemporâneos para enxergar o conjunto de fragmentos textuais do amador como um texto narrativo. O estudo da topologia do nosso *corpus* – centrando-nos especialmente nas pesquisas de Jacques Derrida sobre o assunto – fez-nos perceber que a obra do amador é atravessada por um cruzamento de gêneros textuais: autobiografia, carta, diário, enciclopédia, álbum fotográfico. Através desses diferentes e, algumas vezes, divergentes formatos textuais, o teatrólogo lançou mão de degraus, alçapões e labirintos de sua memória – o teatro de Julio Camillo investigado, principalmente, por Frances Yates –, para listar, inventariar, classificar e colecionar histórias de si e de muitos de seus contemporâneos.

**Palavras-chave:** arquivos – recortes – narrativa – álbuns – Antonio Guerra

## RESUMEN

En una perspectiva comparatista y transdisciplinar, la presente investigación de doctorado tiene como objetivo central investigar la producción de un *amateur* teatral *são-joanense* del inicio del siglo XX – Antonio Guerra. Participando activamente de la vida artística del interior de Minas Gerais desde 1905, Guerra ha seleccionado y ha recortado de su cotidiano diversos trechos de texto: recortes de periódicos, afiches de presentaciones escénicas, fotografías, cartas, informes, pequeños recuerdos. A partir de la década de 1960, todo ese material fragmentado, heteróclito y referente principalmente al mundo escénico ha sido cuidadosamente combinado y pegado por el archivero en 13 álbumes – cuadernos grandes y de tapa dura. Después de tal período, el proceso de selección y *collage* de los papeles se hizo diario por el *amateur* hasta un año antes de su muerte – 1984. Dispuestos a analizar, entonces, ese *corpus* creado y producido por un hombre sencillo y de poco estudio en el interior de Minas, iniciamos nuestras reflexiones con teorías capaces de fundamentar esta investigación y evidenciar la relevancia de obras olvidadas y “marginales” como la nuestra para la contemporaneidad – el pensamiento de Michel Foucault y Walter Benjamin ha sido crucial para esa etapa. Para entender entonces el proceso narrativo construido por Antonio Guerra, objetivo central de esta tesis, tres palabras nos han servido como brújula orientadora: narrativa, memorialística, álbumes. Tales cuestiones nos han hecho pasar por la historia de la archivología y utilizar operadores de lectura contemporáneos para ver el conjunto de fragmentos textuales del *amateur* como un texto narrativo. El estudio de la topología de nuestro *corpus* – centrándonos especialmente en los estudios de Jacques Derrida sobre el asunto – nos hace notar que la obra del autor es atravesada por un cruce de géneros textuales: autobiografía, carta, diario, enciclopedia, álbum fotográfico. A través de esos diferentes y, algunas veces, divergentes formatos textuales, el dramaturgo echó mano de peldaños, trampas y laberintos de su memoria – el teatro de Julio Camillo investigado, principalmente, por Frances Yates –, para listar, inventariar, clasificar y coleccionar historias de sí y de muchos de sus contemporáneos.

**Palabras clave:** archivos – recortes – narrativa – álbumes – Antonio Guerra

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – A autobiografia de Antonio Guerra	p.22
Figura 2 – Cartaz teatral e lembrancinha de um baile do Clube	p.54
Figura 3 – Recortes de jornais	p.54
Figura 4 – A cortina dos espetáculos teatrais	p.55
Figura 5 – Página de abertura do álbum de número 3	p.122
Figura 6 – Página de abertura do álbum de número 5	p.123
Figura 7 – Cartaz da revista “S. JOÃO D”EL-REY”	p.212
Figura 8 – Fotografias coladas em duas páginas do álbum 12	p.213

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	p.10
<b>1 Os recortes de um amador teatral e a literatura</b> .....	p.18
1.1 O arquivista Antonio Guerra .....	p.18
1.2 Reflexões sobre o homem e o tempo .....	p.26
1.3 Novos paradigmas para a produção do saber .....	p.34
1.4 A importância de obras marginais para a contemporaneidade .....	p.43
1.5 A construção narrativa dos álbuns de Antonio Guerra .....	p.49
<b>2 Os álbuns de Antonio Guerra e os saberes sobre o arquivo</b> .....	p.59
2.1 As origens da arquivologia .....	p.59
2.2 A chegada das fontes primárias às universidades brasileiras .....	p.66
2.3 A chegada e organização dos acervos: Clube Teatral Artur Azevedo e Antonio Manoel de Souza Guerra .....	p.75
2.4 O novo espaço das bibliotecas, arquivos, museus .....	p.83
2.5 As bibliotecas, arquivos, museus de Antonio Guerra .....	p.89
<b>3 Nos objetos de Guerra, o arquivamento de si e do outro</b> .....	p.97
3.1 A importância dos jornais e das novas técnicas para o início do século XX .....	p.97
3.2 São João del-Rei, Rio de Janeiro e Paris.....	p.106
3.3 O aspecto topológico dos álbuns e a biografia do documento .....	p.110
3.4 A perspectiva autobiográfica da produção impressa fixada nos “cadernos contábeis” do teatrólogo são-joanense .....	p.119
3.5 O cartão-postal e a fotografia na autobiografia do teatrólogo .....	p.128
3.6 O nome próprio no texto autobiográfico .....	p.137
<b>4 A exteriorização da memória de Antonio Guerra</b> .....	p.143
4.1 A perspectiva da carta e do diário nos álbuns teatrais .....	p.143
4.2 Guerra e outras vidas .....	p.153
4.3 O retorno do passado ao tempo presente .....	p.161
4.4 O Teatro da Memória de Giulio Camillo .....	p.169
<b>5 O arquivamento e a ordenação de mundos</b> .....	p.181
5.1 Das enciclopédias gregas e romanas à <i>Encyclopédie</i> .....	p.181
5.2 A perspectiva enciclopédica da produção do teatrólogo são-joanense ....	p.186
5.3 Álbuns de recortes – álbuns fotográficos .....	p.196
5.4 As coleções e as listas .....	p.205
5.5 A desordem de qualquer ordem .....	p.214
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	p.221
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	p.227
<b>ANEXOS</b> .....	p.236
ANEXO A .....	p.236
ANEXO B .....	p.237

## INTRODUÇÃO

Em outubro de 2006, defendi a dissertação de mestrado intitulada *O teatro amador nos álbuns de Antônio Guerra*, na Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). Tal pesquisa surgiu a partir do meu interesse por estudos em acervos. Visitando, em 2004, a Biblioteca Otto Lara Resende, situada no *campus* Santo Antônio da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), tomei conhecimento da existência de um vasto e importante material sobre o teatro amador local e de outras regiões: a Biblioteca do Clube Teatral Artur Azevedo e o acervo pessoal de um dos fundadores e presidente do Clube por vários mandatos, Antonio Manoel de Souza Guerra.<sup>1</sup>

Sabendo que a efemeridade de muitos dos grupos de amadores teatrais do início do século XX dificultou a existência de registros sobre a história do teatro em tal época, vislumbrei, nas ruínas dos arquivos são-joanenses, recontar um pouco da história do teatro nacional que ali se encontrava, pois, diferentemente de outros grupos cênicos, o Clube Teatral Artur Azevedo não só quase chegou a comemorar 80 anos de existência, como guardou, através de um dos seus mais ilustres membros, Antonio Guerra, um vasto material sobre a história do teatro nacional.

Pesquisando o acervo pessoal do são-joanense, descobri que o amador foi ator, ensaiador,<sup>2</sup> ponto,<sup>3</sup> um dos fundadores, em 1905,<sup>4</sup> do Grupo Dramático 15 de Novembro, um dos autores da peça teatral *Terra das maravilhas*,<sup>5</sup> escritor do livro *Pequena história de teatro, circo, música e variedades em São João del-Rei – 1717 a 1967* (1967) e autor de 13 “álbuns” de recortes sobre o teatro. Como não poderia pesquisar todo esse material, interessei-me especialmente pelos objetos confeccionados por Guerra – os álbuns.

---

<sup>1</sup> Atualmente, os dois acervos estão na Biblioteca do *campus* Dom Bosco da UFSJ.

<sup>2</sup> Segundo Gustavo A. Doria, *Moderno teatro brasileiro*, “[...] a feitura do espetáculo ficava a cargo de um ensaiador que, de um modo geral, cuidava apenas da marcação da peça” (1975, p. 6).

<sup>3</sup> De acordo com Décio de Almeida Prado, em *O teatro brasileiro moderno* (1996), o ponto suprimia as falhas de memória dos intérpretes, indicava o momento exato de as luzes se acenderem ou de o pano baixar. Contrafazendo ruídos que supunham vir do palco, o ponto era muito importante para o sucesso do espetáculo.

<sup>4</sup> Alguns cartazes de apresentações teatrais e recortes de jornais informam que a fundação do Clube se deu em 1905, mas há recortes e cartazes que comemoram tal data em 1906. O nome do grupo foi duas vezes modificado.

<sup>5</sup> Acreditamos que Antonio Guerra tenha escrito tal peça juntamente com seu amigo de palco Alberto Nogueira, pois encontramos nela as iniciais Alniq, o que parece significar Alberto e Nequinha – forma como Guerra era tratado no meio artístico.

Analisando tais objetos, percebi que muitos dos “papéis” que os compunham eram recortes de jornais. Mencionando o nome dos atores e das peças que seriam encenadas, relatando as dificuldades pelas quais passavam os clubes de amadores teatrais, falando sobre o sucesso ou criticando as apresentações cênicas, os jornais contavam um pouco do cotidiano do teatro são-joanense e de outras regiões.

O fato de Antonio Guerra ter sido gerente da fábrica de máquinas de costura Singer possibilitou-lhe morar em Juiz de Fora, Lavras, Divinópolis e Belo Horizonte. Mesmo trabalhando para a Singer, o amador continuou a desempenhar suas funções cênicas nas cidades por onde passou. Nesses lugares, as noites de espetáculo também eram divulgadas nos jornais locais e Antonio Guerra não deixou de selecionar, recortar e guardar as colunas que discorriam sobre tais eventos. Nesse sentido, os acontecimentos teatrais regionais que aparecem nos álbuns não foram publicados nos periódicos são-joanenses, mas nos jornais das cidades onde Guerra morou. É importante destacar também que, mesmo residindo em outras localidades – certamente com a ajuda de amigos são-joanenses –, Guerra permaneceu arquivando recortes de jornais que relatavam os acontecimentos teatrais da sua cidade natal. Todas essas narrativas, guardadas desde 1910, foram organizadas pelo próprio amador por volta de 1960 em álbuns, pois, segundo os filhos de Guerra, o arquivista pretendia consultá-los para a escrita do livro.

Trabalhando com tantas informações valiosas sobre uma época tão pouco conhecida, o objetivo central da pesquisa de mestrado foi, então, suplementar a história do teatro nacional a partir, principalmente, das histórias desses recortes de jornais. Entretanto, os papéis que compõem os álbuns não são só recortes de jornais. Vários gêneros textuais – cartazes de apresentações teatrais, cartões-postais, fotografias, relatórios, cartas, bilhetes, lembrancinhas – não foram correlacionados durante nossas investigações.

Diante da multiplicidade de recortes do arquivo do teatrólogo, interessei-me em desenvolver uma pesquisa de doutorado, comparatista e transdisciplinar, que fosse capaz de contemplar o diálogo entre os diversos textos verbais e não-verbais dos álbuns, pois, através do cruzamento de códigos de diferentes linguagens e de diversas áreas do conhecimento – literatura, teatro, jornalismo, história, fotografia –, inusitadas e importantes reflexões poderão emergir desses objetos, propondo novas questões teóricas e literárias.

Além da não correlação entre os papéis dos álbuns, três questões, não analisadas na dissertação de mestrado, acompanharam nossas pesquisas. A primeira delas foi pensar se podemos considerar como uma narrativa a combinação de textos de diferentes gêneros – escritos por diferentes autores. Ou seja, é possível olhar os álbuns de Guerra como objetos literários e estabelecer um diálogo entre o material selecionado, recortado e colado pelo amador, construindo assim, através dos mesmos, uma narrativa?

Outra questão também relevante que despertou nosso interesse refere-se ao aspecto temporal desses compósitos. Quanto ao período em que eles foram montados, podemos considerá-los todos objetos de memória?

Além disso, denominamos como “álbuns” os objetos confeccionados pelo amador. Todavia, o que vem a ser esses cadernos? Eles podem ser considerados álbuns de retrato, no formato tradicional como os conhecemos hoje? Quais são as suas especificidades?

Essas e muitas outras indagações emergiram e emergirão dos objetos de Antonio Guerra. O trabalho com arquivos depende de sua abertura e leitura em um tempo futuro. Em seu livro *Mal de arquivo* (2001), Jacques Derrida afirma que o arquivo é uma questão de passado, mas também de futuro, de uma resposta, de uma promessa e de uma responsabilidade para o amanhã. Um tempo por vir, daqui a pouco ou talvez nunca.

Em um tempo futuro ao dos arquivos de Guerra – um futuro entre os muitos que já se passaram e que ainda virão –, abriremos os álbuns do amador em busca de algumas possíveis respostas para nossas elucubrações. Com operadores de leitura contemporâneos, poderemos enxergar a produção de Guerra como uma narrativa? Os conceitos de rede e de hipertexto, certamente, auxiliarão nossas leituras, pois nos permitirão conectar pontos de textos diversos, fragmentados, inconventionais – como os dos álbuns do teatrólogo.

Investigar o que Antonio Guerra narrou e como narrou, ou seja, analisar a construção do processo narrativo do são-joanense é uma das nossas propostas. Queremos ouvir a voz de Guerra e as muitas outras vozes que se fazem presentes em meio a fotografias, cartas, relatórios, grifos, anotações, recortes de jornais, e identificar as estratégias utilizadas pelo amador para contar, através da história do teatro, as suas memórias.

É importante mencionar que o teatrólogo começou a confeccionar seus álbuns por volta de 1960. Nesse período, ele separou, organizou e colou os recortes que guardava, há aproximadamente 50 anos, em seus objetos. Depois dessa época, o amador passou a selecionar e a colar seus papéis diariamente – até 1984, um ano antes de sua morte. Portanto, só os objetos compostos por recortes anteriores ao ano de 1960 têm a perspectiva memorialística?

E quanto aos outros álbuns, os posteriores à década de 1960, a ação cotidiana e rotineira do arquivista inviabilizou o caráter de fragmentação, atualização e subjetividade da memória? Nesse sentido, esses objetos, então, devem ser correlacionados ao ato de escrever um diário, ou melhor, de colar papéis e de fazer pequenas anotações em um “diário”?

Vale destacar também que Guerra não participou como “personagem” de todos os acontecimentos de seus álbuns. Ou seja, o “pacto autobiográfico” cunhado por Philippe Lejeune (2008) – autor, narrador e personagem idênticos – não se efetiva em toda a obra do teatrólogo. Guerra é autor dos álbuns – pois é ele quem os monta e sua voz é também percebida através do que é selecionado, colado e anotado, pelas suas mãos, nas páginas dos álbuns. Entretanto, o teatrólogo não faz parte de todas as histórias que estão registradas em seus objetos. Ele não é o personagem central de todos os álbuns.

Lembrando alguns dos personagens do poeta francês Charles Baudelaire, os textos de Antonio Guerra são compostos por atores, espectadores, jornalistas, tipógrafos, ou seja, por homens simples do cotidiano são-joanense. O arquivista não privilegiou em sua obra somente as grandes façanhas do teatro nacional. Pelo contrário, os bastidores do teatro local, regional e nacional são as principais histórias por ele contadas.

O material arquivado por aproximadamente 50 anos foi organizado e colado em objetos que, por nós hoje observados, se assemelham a álbuns de retrato: cadernos grandes – 33,5 cm x 23,5 cm – <sup>6</sup> e de capa dura. Apesar das páginas pautadas dos “álbuns”,<sup>7</sup> elas foram utilizadas para a colagem principalmente de recortes de jornais, cartazes de apresentações cênicas e fotografias, não para a

---

<sup>6</sup> Nem todos os álbuns têm exatamente essas dimensões.

<sup>7</sup> As páginas de dois dos treze álbuns confeccionados pelo amador são sem pauta. De acordo com uma das filhas de Antonio Guerra, o pai aproveitava para confeccionar os álbuns alguns livros de contabilidade que o banco, situado em frente à casa deles, jogava fora.

escrita de textos. O modo como todo o material foi fixado, a mistura constante de textos verbais e não-verbais, assemelha-se ao formato de um álbum de retrato tradicional, pois sugere ao leitor um manuseio sincronizado com o interesse do olhar, que, na maioria das vezes, foca pequenos detalhes, mas não se atém a uma leitura minuciosa.

Assim como os álbuns de retrato narram uma história fragmentada, que deve ser reconstituída pelo leitor a partir de fotografias e, em alguns casos, de algumas marcações feitas pelo seu organizador – como data, local e nome de algumas pessoas –, também é esse o processo a guiar o leitor dos álbuns de Antonio Guerra. Pautando-se por algumas marcações feitas pelo arquivista – grifos, setas, datas, anotações de nomes de periódicos e de pessoas fotografadas –, o leitor vai construindo a sua narrativa a partir dos rastros, dos fragmentos, dos resquícios deixados pelo amador.

Para, então, transitar, ler e investigar a narrativa deixada pelo teatrólogo, iniciamos nossas reflexões a partir de discussões teóricas capazes de fundamentar esta pesquisa e evidenciar a relevância de obras esquecidas e marginais, como a de Antonio Guerra, para a contemporaneidade. Com, especialmente, Michel Foucault (2002), Jean-François Lyotard (2002) e Boaventura Souza de Santos (2008) consideramos que, mediante a crise do cientificismo em meados do século XX, novos paradigmas foram delineados como fontes de saber. As reflexões de Friedrich Wilhelm Nietzsche (2005), Michel Foucault (1992a, 2000) e Jacques Derrida (1997, 2001) também serão fundamentais para atestar a relevância do nosso *corpus* de estudo. Utilizamos ainda os conceitos de rede e hipertexto – Pierre Lévy (1993, 1996), Gilles Deleuze e Félix Guattari (2004), Umberto Eco (1999) e Olga Pombo, António Guerreiro e António Franco Alexandre (2006) – como operadores de leitura para textos contemporâneos e os estudos semióticos – Mario Praz (1982) e Cecília Salles (2002) – como instrumentais capazes de nortear investigações em textos configurados a partir de signos verbais e não-verbais.

Como estamos trabalhando com os arquivos de um amador teatral, no segundo capítulo, faremos um passeio pela história da arquivologia – a partir das pesquisas de Maria Odila Fonseca (2005) e César Nardelli Cambraia (2005) – e enfatizaremos o papel atual das universidades brasileiras na organização e preservação dos arquivos nacionais – Reinaldo Marques (2000, 2003b, 2007) e Maria da Glória Bordini (2003). Sobre tal discussão, destacamos ainda as

dificuldades por que passam aqueles que negociam a doação de um acervo, possibilitando que um arquivo privado torne-se público. Uma breve distinção entre os conceitos de arquivo e de acervo também se faz necessária – Ariane Ducrot (1998), Maria da Glória Bordini (2003) e Michel Foucault (1987) – para que possamos exemplificar as nuances de tais conceitos a partir da materialidade dos álbuns de Antonio Guerra – o princípio topológico apontado por Jacques Derrida (2001). Com Ulpiano T. Bezerra de Meneses (1998), ainda destacamos a perda das funções utilitárias dos objetos quando eles passam a ser expostos em museus e acervos, evidenciando as transformações sofridas pelo material selecionado pelo são-joanense a partir do momento em que foram descontextualizados e recontextualizados em álbuns. Além disso, constatamos que hoje só podemos ler a produção de Guerra como uma obra narrativa, portanto, literária, por que ele não só selecionou e guardou “papéis”, mas por que os organizou em álbuns – Armando Silva (2008).

Nesta etapa, ressaltamos a relevância dos jornais para o início do século XX e para a montagem dos álbuns, entendendo que a matéria que compõe tais álbuns tem uma história para contar – Brito Broca (1960), A. L. Machado Neto (1973), Antonio Arnoni Prado (2004) e Reinaldo Marques (2008a). A discussão sobre a materialidade dos álbuns do teatrólogo nos é ainda relevante neste capítulo, pois constatamos que através dela Guerra pôde narrar fatos de sua vida. Nesse sentido, alguns pontos de contato podem ser estabelecidos entre os álbuns do teatrólogo e os objetos autobiográficos – Philippe Lejeune (2008), Maria Helena Werneck (1996), Michel Foucault (1992b), Ângela de Castro Gomes (2004) e Philippe Artières (1998). Vale enfatizar que os objetos confeccionados cotidianamente pelo arquivista, depois de 1960, serão por nós correlacionados, em alguns aspectos, ao modelo de um diário – Philippe Lejeune (2008). Seja no formato de uma autobiografia ou de um diário, Guerra deixou um pouco de si e daqueles que com ele conviveram para uma geração futura, como uma carta endereçada a alguém em um tempo que ainda está por vir – Flora Sússekind (1987, 1993), Júlio Castañon Guimarães (1996), Jacques Derrida (2001) e Walter Benjamim (2001). Ainda nesse terceiro capítulo, ressaltamos também que tanto o ato de leitura do pesquisador quanto a montagem dos álbuns são representações discursivas. Apesar do caráter de “verdade e sinceridade” que perpassa as autobiografias, os diários e as cartas, reconhecemos que a produção de tais gêneros é ficcional – Ângela de

Castro Gomes (2004) e Homi K. Bhabha (2007). Com Jacques Derrida (2001), entendemos que os arquivos são constituídos a partir de uma topologia, mas a ordem, a lei, o comando – o princípio nomológico – também perpassa e configura todo arquivo.

As reflexões sobre a superfície e exteriorização dos álbuns de Guerra levam-nos, no quarto capítulo, às relações entre espaço e memória. Tais relações permitem-nos mencionar o Teatro da Memória de Giulio Camillo. A obra de Camillo dialoga com a lenda de Simônides, evidenciando a ligação entre memória e lugar, e relaciona-se diretamente com a arte cênica, pois associa a capacidade mnemônica ao palco de teatro, ao espectador, a um anfiteatro com sete níveis e galerias cheias de símbolos, alçapões e inscrições – Philipp Blom (2003) e Frances A. Yates (2008). Para pensarmos a memória, Henri Bergson (1999) e Ecléa Bosi (1988, 2003) são relevantes, pois com eles entendemos que a lembrança é atualizada ao tocar o presente, ou seja, um acontecimento é transformado no momento da rememoração. Trabalhar com a memória é trabalhar com os fragmentos de uma história que foi selecionada por alguém. Portanto, a seleção implica inclusões e exclusões. Lembrar é também esquecer – Paul Ricoeur (2007), Philipp Blom (2003) e Armando Silva (2008). Utilizamos ainda os conceitos de rastro, vestígio e documento de Paul Ricoeur (2007) para entendermos um pouco mais o modo como Antonio Guerra exteriorizou a sua memória.

O ato de colecionar, listar, inventariar é bastante antigo. Produzir uma enciclopédia que contenha todos os saberes e construir um espaço que abarque todos os livros do mundo, como a Biblioteca de Alexandria, são pretensões que acompanham a humanidade por vários séculos. Ordenar o mundo é uma forma de conhecê-lo e entendê-lo melhor. Através de álbuns teatrais que se aproximam também dos conceitos de álbum fotográfico e de enciclopédia – Philipp Blom (2003), Walter Benjamim (1987, 2006), James Clifford (2000), Ivette Sánchez (1999) e Armando Silva (2008) –, entendemos, com o último capítulo, que Antonio Guerra colecionou, listou e inventariou as atividades teatrais de uma maneira bastante singular, evidenciando o desejo, a multiplicidade de formas e a impossibilidade de representar e organizar o mundo – Michel Foucault (2002), Georges Perec (2001), Olga Pombo, António Guerreiro e António Franco Alexandre (2006), Márcio Seligmann-Silva (2007) e Maria Esther Maciel (2004a, 2008). Com artistas como

Guerra, reconhecemos que toda forma de organização é arbitrária, pois não existe uma mesma e única maneira de ordenar o mundo.

## 1 OS RECORTES DE UM AMADOR TEATRAL E A LITERATURA

### 1.1 O arquivista Antonio Guerra

*Não comecemos pelo começo nem mesmo pelo arquivo. Mas pela palavra “arquivo” – e pelo arquivo de uma palavra tão familiar, Arkhê, lembremos, designa ao mesmo tempo o começo e o comando. Este nome coordena ao mesmo tempo dois princípios em um: o princípio da natureza ou da história, ali onde as coisas começam – princípio físico, histórico ou ontológico –, mas também o princípio da lei ali onde os homens e os deuses comandam, ali onde se exerce a autoridade, a ordem social, nesse lugar a partir do qual a ordem é dada – princípio nomológico.*

Jacques Derrida

Quem é o homem que guardou vários “papéis” sobre as atividades cênicas nacionais de 1910 a 1984? Como organizou seu conjunto documental? É possível estabelecer um diálogo entre os diversos gêneros textuais por ele arquivados? Seus textos podem ser considerados literários? Essas são algumas das perguntas que pretendemos discutir ao longo das pesquisas que empreenderemos nos objetos confeccionados por um amador teatral.

O nome do arquivista e colecionador de recortes teatrais é Antonio Manoel de Souza Guerra (1892 – 1985). Nascido em São João del-Rei, Minas Gerais, Antonio Guerra estudou até a quarta série de grupo, casou-se por duas vezes – teve três filhos em cada casamento –, foi gerente da fábrica de máquinas de costura Singer e dedicou praticamente toda sua vida às artes cênicas. Desde muito cedo, Guerra começou a trabalhar no teatro. Em 1905, foi um dos fundadores e primeiro presidente do Clube Dramático 15 de Novembro, onde cumpriu vários mandatos: 1906 a 1913, 1923 a 1927, 1938 e 1948 a 1967.

As atividades cênicas foram tantas e o envolvimento com o teatro tão intenso que Antonio Guerra e seus colegas amadores queriam possuir seu próprio espaço para ensaiar e encenar peças. Foi em 1951, juntamente com a população são-joanense, que os membros do Clube Teatral Artur Azevedo conseguiram realizar o sonho de construir a sede do Clube – o Cinema e Teatro Artur Azevedo.

As relações do arquivista com a arte cênica não se restringiram à cidade de São João del-Rei. Guerra trabalhou em diferentes grupos teatrais do interior de Minas Gerais: Clube Dramático Familiar de Barbacena, Clube Dramático Familiar de

Divinópolis, Clube Dramático Familiar de Lavras, Associação Dramática “Belmiro Braga” de Juiz de Fora e Centro Teatral Brasileiro de Belo Horizonte. Além de participar da fundação de grupos teatrais e/ou de ensaiar peças de diversos clubes, o são-joanense foi também representante da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, Sócio da Casa dos Artistas, delegado do Sindicato dos Atores e Cenotécnicos de São Paulo, representante da União Brasileira de Compositores e procurador da Sociedade Mantenedora do Teatro Nacional do Rio de Janeiro.

Apesar das muitas filiações a instituições cênicas, era no palco, encenando ou coordenando peças, que o são-joanense gostava de estar. Guerra atuou, foi ensaiador e ponto de muitas apresentações teatrais no interior de Minas Gerais. Ao longo da jornada artística, enquanto atuava ou ensaiava os textos cênicos, o amador colecionava vários papéis. Guerra guardou cartões-postais de teatros, fotos – principalmente de atores –, ingressos de apresentações teatrais, cartazes de peças, recortes de jornais, cartas, bilhetes, telegramas, relatórios, enfim, um vasto material sobre o teatro local, regional e nacional foi selecionado, recortado e arquivado por ele. Na década de 1960, o arquivista organizou seus documentos e confeccionou álbuns de recortes teatrais. Ainda nessa década, tencionando fazer uma pesquisa mais aprofundada sobre a tradição artística são-joanense, o teatrólogo investigou vários documentos, escreveu e publicou, em 1967, o livro *Pequena História de teatro, circo, música e variedades em São João del-Rei 1717 a 1967*. Além do livro, o arquivista escrevera também a peça teatral *Terra das maravilhas*.

De acordo com o relato dos filhos de Antonio Guerra, o pai, em 1960, organizou o material que vinha guardando durante anos, desde 1910 – ano do primeiro recorte datado, referente às experiências vivenciadas pelo amador, e colado no álbum de número 1 –,<sup>8</sup> pois pretendia utilizar seu próprio arquivo como fonte de pesquisa para a escrita do livro que seria, então, publicado em 1967. Para escrever esse livro, Guerra pesquisou a história artística de São João del-Rei em diferentes documentos: arquivos da municipalidade, documentos da Venerável Ordem 3ª da Penitência de São Francisco, arquivos particulares, os primeiros jornais da imprensa local, orçamentos, arquivos da Biblioteca Municipal Baptista Caetano d’Almeida etc. Diante de toda essa documentação, percebeu ele que a população

---

<sup>8</sup> O primeiro recorte guardado por Antonio Guerra foi, provavelmente, do jornal *A Opinião*, de 05 de novembro de 1910. Porém, há um recorte anterior a esse – o da peça *O Rocambole*, de 1886.

são-joanense – talvez pelo fato de viver em um vale apertado, entre montanhas e colinas, onde o contato com outras localidades era muito difícil – buscava quebrar a monotonia da vida social na Vila através de atividades artísticas e religiosas. As missas, as procissões, a música, o circo e o teatro eram as atividades que mais agradavam aos são-joanenses.

Em seu livro, Antonio Guerra registrou as negociações financeiras para a construção do segundo teatro de São João del-Rei, sua reforma, em 1839, e também as leis e decretos que regulamentavam o uso do mesmo. Não só as questões financeiras, práticas e burocráticas do teatro foram descritas no livro, mas também a listagem de peças teatrais e orquestras que se apresentaram nos palcos são-joanenses, as críticas e comentários feitos às apresentações e aos amadores, os poemas declamados durante as apresentações, os benefícios prestados às instituições de caridade, as pessoas homenageadas, os amadores que por São João del-Rei passaram, os grupos teatrais que se formaram e os que se desfizeram.

Guerra registrou a vida artística do povo são-joanense em um livro e, também, confeccionou 13 álbuns de recortes sobre a história do teatro de São João del-Rei e de outras localidades. Basicamente, tudo o que se encontra nos objetos organizados por ele é relacionado ao teatro. O amador dispôs muito do que colecionou durante anos em álbuns resistentes, de capa dura, alguns em melhor estado de conservação do que outros.

Além dos álbuns teatrais, encontramos outro objeto que consideramos como sendo o 14º álbum – pois ele não foi numerado pelo amador –, contendo fotografias, recortes e documentos somente sobre a Singer, fábrica de máquinas de costura na qual Antonio Guerra trabalhou como gerente durante anos. Guerra também guardou o convite de casamento e as notas de jornais sobre seu primeiro enlace matrimonial e a morte da primeira esposa. Esses recortes não estão em um álbum como os outros. O amador utilizou os versos da capa e contracapa – feitos de um material muito resistente, parecendo de madeira – de uma espécie de livro de anotações para colar tais documentos. Ao abrimos o “livro”, não há folhas. Encontramos, de um lado, o convite de casamento e notas de jornais, falando da união do casal; do outro, colunas de periódicos noticiando a morte da esposa, missa de sétimo dia, agradecimento da família à sociedade e uma crônica de Danilo Guerra à mãe.

Ao organizar e colar recortes que contam a história do teatro local, regional e nacional, Antonio Guerra registrou também a “sua” história de vida como amador teatral. Ele colou, em álbuns, papéis que atestam sua participação em vários eventos cênicos. Esse conjunto documental que compõe os primeiros álbuns do teatrólogo pode ser lido como um texto (auto)biográfico, uma vez que relata um pouco da vida do amador teatral – Antonio Guerra.<sup>9</sup> Entretanto, sua participação nas apresentações cênicas restringe-se a meados do século XX. Entre as décadas de 1940 e 1950, percebemos que as atividades teatrais já não aconteciam mais da mesma forma e com a mesma intensidade de tempos anteriores. Os jornais já não divulgavam nem comentavam com tanta frequência as noites de espetáculo. E, com a idade mais avançada, Guerra já não fazia mais parte do elenco das peças que ainda eram noticiadas nos periódicos são-joanenses.

Especialmente os objetos que foram organizados durante a década de 1960 remontam o passado teatral do amador, ou seja, têm a perspectiva memorialística. Depois de 1960, a montagem dos álbuns passou a ser realizada diariamente pelo teatrólogo.<sup>10</sup>

Analisando especialmente os álbuns teatrais de Guerra, verificamos que a página cinco do primeiro objeto parece ser a primeira página desse álbum, pois, no alto da mesma, encontramos um recorte, provavelmente, de um cartaz de uma das apresentações do Clube Teatral Artur Azevedo. Abaixo desse recorte, há uma foto do rosto de Antonio Guerra, com o seu nome a caneta, e, logo abaixo da foto e do nome, um cartão-postal do Teatro Municipal de São João del-Rei. Os recortes dispostos dessa maneira nos levam a entender que ali começava a história do teatro que Antonio Guerra desejava narrar, história da qual ele fez parte (FIG.1).

Apesar de considerarmos ser essa a primeira página do álbum 1, na efetiva página primeira desse objeto, está colado o programa de uma peça apresentada em São João del-Rei em 1886. Acima do cartaz da peça *O Rocambole*, foram escritas a mão, provavelmente pelo amador, as seguintes inscrições: “o mais antigo programa de teatro encontrado na cidade”, “raridade”; a data foi escrita a lápis

---

<sup>9</sup> A perspectiva autobiográfica dos álbuns de Antonio Guerra será discutida no capítulo 3.

<sup>10</sup> O perfil memorialístico e as características do gênero diário serão analisados no capítulo 4.



FIGURA 1 – A autobiografia de Antonio Guerra  
 Página de abertura do primeiro álbum do amador.  
 Fonte: GUERRA, álbum 1, p. 5.

no cartaz – “1886” (GUERRA, álbum 1, p. 1).<sup>11</sup> Com tais dizeres, o amador deixa claro que ele procurou e encontrou algo que ninguém, ou quase ninguém, possuía naquela época, sugerindo ao leitor dos álbuns que as páginas a seguir eram compostas por um material raro e difícil de se encontrar. A palavra “raridade” confere importância ao acervo do amador e demonstra que o passado era algo valoroso e digno de nota para ele.

Guerra dedicou praticamente toda sua vida ao teatro. Se considerarmos que o são-joanense tinha 18 anos, em 1910, quando começou a guardar o material para a confecção dos álbuns, então, ele coletou e arquivou todos esses documentos

<sup>11</sup> As referências em nome de Guerra significam que as citações foram extraídas dos álbuns do amador. Os textos das citações não foram escritos por Antonio Guerra, eles estão colados em seus álbuns.

durante, aproximadamente, 74 anos. Até um ano antes de sua morte, o teatrólogo continuou a organizar seus álbuns, conforme a data do último recorte colado que encontramos (1984). Porém, os recortes dos álbuns perfazem um período ainda maior, quase 100 anos de história teatral, uma vez que as informações encontradas vão do mais antigo recorte (1886) ao mais recente, datado de 1984.<sup>12</sup>

O interesse de Guerra em arquivar seu tempo, aos nossos olhos, demonstra uma preocupação do amador com o presente, o passado e o futuro. Ao arquivar sua história de vida teatral e a de muitas pessoas que, como ele, interessavam-se pelo teatro, o são-joanense preserva o presente – que, rapidamente, transforma-se em passado – para o futuro, ou seja, para as pessoas que ainda estavam por vir.

Antonio Guerra confeccionou 13 álbuns teatrais para futuros leitores. Ao colar e fixar em um suporte o material colecionado, o amador colocou em prática os princípios – topológico e nomológico – descritos por Jacques Derrida no livro *Mal de arquivo* (2001). Através do físico, da materialidade, de onde as coisas começam, o arconte exterioriza o conhecimento e possibilita que outras pessoas tenham acesso ao saber. Entretanto, ao lado da organização de textos em uma topologia, caminha o poder, a autoridade, o comando exercido por aquele que monta e organiza um arquivo.

Nosso arconte e guardião de recortes teatrais, Antonio Guerra, ao fixar seus recortes, não escapou ao princípio do comando, da lei, da ordem. Ao organizar seus álbuns, o amador exteriorizou e preservou as histórias teatrais para um tempo que ainda estava por vir, mas também eliminou e excluiu o que não lhe interessava que fosse lembrado no futuro. A autoridade do arconte deu a Guerra o privilégio de interpretar e selecionar – incluir e excluir – o que seria arquivado e posteriormente narrado em seus álbuns.

Os fragmentos, as ruínas, os restos das histórias teatrais arquivados nos álbuns de Antonio Guerra evidenciam que muitas narrativas foram apagadas para que uma única fosse privilegiada. As “verdades” escolhidas por Guerra se fizeram à custa de muitas exclusões. Uma leitura contínua e linear não condiz com a investigação em arquivos. Ir ao encontro do passado são-joanense é ir ao encontro

---

<sup>12</sup> Consideramos como último álbum teatral do amador o referente à época em que Guerra não residia em São João del-Rei. Mesmo morando em outra cidade, ele arquivou as histórias teatrais são-joanenses e, mais tarde, confeccionou um álbum paralelo aos que contam suas histórias (1915 – 1929). Como tal objeto não fora numerado pelo amador, nós o consideramos o 13º álbum.

de uma miríade de acontecimentos entrelaçados e não de uma única e verdadeira história teatral.

Em *Microfísica do poder* (1992a), Michel Foucault corrobora nossas investigações propondo que a história, genealógicamente dirigida, não tem por fim reencontrar as raízes de nossa identidade, demarcar o território único de onde nós viemos, essa primeira pátria à qual os metafísicos prometem que nós retornaremos. Ao contrário, a história “efetiva” pretende fazer aparecer todas as descontinuidades que nos atravessam. O historiador, em vez de identificar as pálidas individualidades marcadas pelo passado, deve ir ao encontro das várias identidades reaparecidas – da pluralidade que nos habita.

O estudo genealógico não pretende recuar no tempo para restabelecer uma grande continuidade. A tarefa da genealogia não é a de mostrar que o passado ainda está lá, bem vivo no presente, mas, ao contrário, manter o que passou, o que foi esquecido ou excluído.

As histórias destacadas pelo amador não são lineares nem únicas. A fragmentação e a multiplicidade habitam as narrativas construídas pelo são-joanense. Pretendemos ler o que foi marcante para o teatrólogo, mas também o que não lhe interessou, o que escapou, o que passou despercebido.

Além disso, a abertura dos arquivos do são-joanense não nos dará acesso ao passado tal qual aconteceu na época de Guerra. Quando o amador selecionou e colou seus papéis nos álbuns, já não era mais o mesmo Antonio Guerra da época em que os fatos aconteceram. Com Henri Bergson (1999), entendemos que as lembranças do teatrólogo, ao tocar o presente, foram atualizadas e modificadas por um homem diferente daquele que viveu os acontecimentos tempos atrás.

Nós, também, ao lermos as histórias do são-joanense, damos um sentido outro aos eventos teatrais por ele vividos, pois o historiador, ao encontrar as múltiplas imagens do que já se foi, desperta-as a partir de seu agora. O despertar só pode acontecer através das lembranças daquele que encontra os cacos do passado e os ressignifica. Walter Benjamin, nas teses “Sobre o conceito de história” (1994, p. 224), afirma que “[...] articular o passado historicamente não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência”.

Ao nos apropriarmos das lembranças de Antonio Guerra, percebemos a importância que ele deu ao passado, ao seu tempo e ao tempo que ainda estava por

vir. Nesse sentido, vale destacar duas importantes passagens encontradas nos álbuns que evidenciam sua preocupação com o destino de obras históricas de São João del-Rei. A primeira está relacionada a doações feitas por Guerra aos museus locais. De acordo com o fragmento citado abaixo, ele doou ao Museu Histórico de São João del-Rei dois bordados que recebeu de João Cândido. E doou também ao Museu Tomé Portes um desenho de São João del-Rei feito por Ernesto Hasenclever (1849). O recorte, sem o nome do jornal e sem data, na coluna “Doações ao Museu Histórico”, escrita por Fábio N. Guimarães, informa que:

Outra vez, o sr. Antônio Guerra, na semana transata, contribui com duas unidades desejadas por qualquer museu histórico. Trata-se de dois bordados feitos à mão, por vulto que ingressou nos anais da história nacional. Seu nome é João Cândido, o “almirante negro”, sem dúvida um fanático que intentara contra o governo de Hermes da Fonseca, em fins de 1910. Em pano de algodão e manufaturado por João Cândido quando de sua prisão na Ilha das Cobras, recebeu-o o sr. Antônio Guerra do próprio rebelde.

E, há dias, novamente o sr. Guerra veio oferecer ao Museu Tomé Portes uma reprodução de um dos mais antigos desenhos que retratam São João del-Rei. Em seqüência cronológica, é o terceiro de que se tem notícia, e de autoria de Ernesto Hasenclever, em o ano de 1849. Os dois primeiros são de autoria de Rugendas, sendo que um deles está datado de 9 de junho de 1824 (GUERRA, álbum 9, p. 144).

A segunda passagem se refere aos originais das músicas da peça *A Capital Federal*. Através do recorte, “A GASETA – S. PAULO 11 de Julho 1966”,<sup>13</sup> coluna intitulada “MACKENZIE E A CAPITAL FEDERAL”, tomamos conhecimento de que o teatrólogo são-joanense possuía os originais das músicas da referida peça de Artur Azevedo:

Os originais das músicas de “A Capital Federal” foram trazidos de São João del-Rei por José Augusto Marques, assistente de direção da peça, e pelo ator João Queiroz Filho. Achavam-se em poder do sr. Antônio Guerra, fundador e presidente do Clube Teatral “Artur Azevedo” (GUERRA, álbum 9, p. 149).<sup>14</sup>

Os recortes mencionados acima evidenciam que Antonio Guerra tinha consciência de que as obras que possuía se referiam a uma parte da história local e

<sup>13</sup> O nome do jornal, da cidade e a data foram registrados a máquina.

<sup>14</sup> As partituras das músicas da peça *A Capital Federal* estão atualmente na sala Antonio Manoel de Souza Guerra, no *campus* Dom Bosco da Universidade Federal de São João del-Rei.

nacional, e por isso deviam ser cuidadas e estar à disposição da população. Então, encaminhou os objetos aos museus locais. Quanto às partituras das músicas da peça de Azevedo, ele permitiu que o assistente e o ator da peça levassem os originais, colaborando com a apresentação teatral e compartilhando seu acervo com outras pessoas. Com tais atos, o arquivista demonstrou seu cuidado com o passado e preocupação com o futuro, guardando documentos antigos e compartilhando-os com outras pessoas. Numa época em que muitas pessoas se interessavam pelo novo, pelo diferente e moderno, início a meados do século XX, Guerra e muitas outras pessoas preocupavam-se com o passado, o presente e o futuro.

## 1.2 Reflexões sobre o homem e o tempo

*O historicista apresenta a imagem "eterna" do passado, o materialista histórico faz desse passado uma experiência única. Ele deixa a outros a tarefa de se esgotar no bordel do historicismo com a meretriz "era uma vez". Ele fica senhor das suas forças, suficientemente viril para fazer saltar pelos ares o continuum da história.*

*Walter Benjamin*

Assim como muitos de seus contemporâneos, Antonio Guerra acreditava na linearidade do tempo, na cronologia dos acontecimentos. Entretanto, ainda que inconscientemente, ele não considerava um tempo mais importante do que outro. Passado, presente e futuro eram relevantes e precisavam ser preservados.

Diferentemente do amador são-joanense e de várias outras pessoas de seu recorte temporal, o início do século XX foi marcado por uma maioria que acreditava em um passado acabado, que não retornava jamais, enquanto o futuro, projetado sempre para frente, numa perspectiva progressista, representava o desconhecido, aquilo que ainda estava por acontecer. O futuro destacava-se do passado e do presente, pois as ações "atuais" eram direcionadas de acordo com os planos futuros, ou seja, o desejo de que determinados eventos acontecessem num tempo que ainda estava por vir, de certa forma, conduzia as ações do presente. Quanto ao passado, acabado e imutável, não servia para mais nada.

Mesmo sabendo que nem todos os indivíduos de um mesmo período viveram e entenderam as perspectivas temporais da mesma forma, alguns estudiosos tendem a representar o pensamento de uma época como único e geral. Entretanto, dentro de temporalidades maiores há temporalidades menores e

complexidades que, de certo modo, não tencionamos aprofundar e, muito menos, esgotar aqui. Passeando pelas representações temporais, a fim de estabelecer aproximações e distanciamentos com a tendência temporal contemporânea, pretendemos delinear a seguir algumas das várias construções humanas do tempo.

De acordo com Reinhart Koselleck, em *Futuro passado: contribuição à semântica* (2006), a linearidade dos acontecimentos não foi a única forma humana de se representar o tempo. Voltando ao século XVI, encontramos registros de vários homens cristãos esperando continuamente pelo final do mundo. Essas pessoas não acreditavam que o futuro se localizava linearmente no fim dos tempos. A história de uma contínua expectativa do final dos tempos se fazia atrelada à história dos repetidos adiamentos desse mesmo fim do mundo, isto é, o futuro era vivenciado porque era colocado em estado de suspensão.

O passado e o futuro estavam integrados ao tempo das maiorias do século XVI. Acreditava-se que nada de diferente podia acontecer. Os relatos históricos eram contemporâneos de outros relatos da época, pois as pessoas aguardavam o juízo final. Num movimento cíclico, a história era constantemente repetida e, através das experiências anteriores, evitavam-se erros cometidos e os sucessos de outros períodos eram repetidos.

Com a aceleração do tempo no século XVIII, essas relações foram aos poucos sendo alteradas. A vivência do presente foi se dissolvendo e a categoria escatológica foi substituída por um presente que se perdia no futuro. O planejamento temporal passou a fazer parte de muitas experiências humanas e a aceleração do tempo fez nascer o movimento do adiamento. Para muitos, o futuro era algo desconhecido e cada vez mais distante. Não havia mais a coincidência entre passado e futuro. Já não se acreditava na repetição dos acontecimentos do passado nem na possibilidade de se extrair ensinamentos de histórias anteriores. Era no futuro, que ainda estava por se constituir, que conselhos, exemplos e sabedoria poderiam ser encontrados.

O tempo progressivo, linear e cronológico foi assumindo o lugar do tempo apocalíptico e escatológico da crença religiosa. As lutas sangrentas do século XVIII levaram grande parte dos homens a acreditar que as guerras civis religiosas não renunciavam o juízo final, ao menos no sentido acreditado pela antiguidade. As histórias sacras não mais representavam os acontecimentos de um futuro imediato e

sempre adiado. A emergência, então, de uma história humana se fez cada vez mais necessária.

Tal história deveria ser representada por uma narrativa progressiva da humanidade, dialogando com o tempo linear e contínuo, experimentado pelas maiorias. A multiplicidade de narrativas do século XVI não condizia com o tempo do progresso do novo século. Se, até o século XVIII, o termo história tinha um caráter plural, pois servia para designar diversas narrativas particulares que a tradição historiográfica acumulara,

[...] a partir daquela época, é cada vez mais freqüente o uso do termo História [*Geschichte*] no singular para designar, de modo confluyente, tanto a sequência unificada dos eventos que constituem a marcha da humanidade, como o seu relato (a História da civilização ou dos progressos do espírito humano) (KOSELLECK, 2006, p. 11).

Sem qualquer significado narrativo ou exemplar, a história passou a ser considerada um processo, ou seja, uma sequência unificada de eventos da humanidade. A suspensão do futuro e a pluralidade das narrativas do século XVI foram sendo substituídas pela progressão temporal e a unificação das histórias no século XVIII. A história não era mais uma coleção de exemplos, mas o caminho para o conhecimento da situação humana.

A linearidade do tempo favoreceu a construção de uma história da humanidade também linear. Juntamente com essa progressão, configurou-se a ideia de que uma única e verdadeira narrativa da humanidade deveria ser contada e preservada para o futuro. Essa história que unificou os progressos do espírito humano implicou a perda de exemplos particulares advindos do passado.

A linha teleológica da história tradicional descartou as narrativas particulares em prol da história dos grandes homens, das grandes façanhas, dos acontecimentos que deveriam ser lembrados no futuro. De acordo com Foucault (1992a), a história tradicional, em obediência à metafísica, lançou seu olhar apenas para as épocas mais nobres, as formas mais elevadas, as ideias mais abstratas, as individualidades mais puras.

Diferentemente da história tradicional, que se importou com as narrativas dos vencedores, Walter Benjamin, e outros estudiosos do século XX, trilhou o caminho inverso e se interessou também pela história dos vencidos. Entretanto, para

interpretar a história a partir do ponto de vista dos que ficaram excluídos, sem voz e sem vez, foi preciso que o alemão reconfigurasse a linha do tempo.

Caminhando na contramão da progressão temporal, ou seja, ao “[...] escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 1994, p. 225), o filósofo vislumbrou a possibilidade de ressignificar fragmentos, ruínas, resquícios do que foi desconsiderado pela história positivista. Com suas teses “Sobre o conceito de história” (1994), Benjamin, momentaneamente, interrompeu o contínuo das narrativas, propondo um tempo repleto de “agoras” – um tempo breve, mas intenso em suas ações –, e possibilitou que alguns cacos que ficaram à margem da história oficial fossem postos em cena, conforme Michael Löwy (2005).

Além de possibilitar uma sobrevida às narrativas que foram expulsas pelo tempo homogêneo e vazio – como as histórias de Antonio Guerra –, a proposta temporal benjaminiana pode ser correlacionada ainda à temporalidade da memória (e vice-versa), colaborando grandemente com nossas pesquisas. Márcio Seligmann-Silva afirma que “[...] em Benjamin, a historiografia ganha o caráter de um ‘aparelho’ muito semelhante ao nosso ‘aparelho psíquico’” (2003, p. 398).

Como analisaremos o funcionamento da memória de Guerra – no momento em que ele monta seus objetos e relembra os acontecimentos que vivenciou ao longo da vida –, a proposta temporal explodida e fragmentada de Benjamin poderá ser uma ferramenta valiosa para compreendermos um pouco mais o tempo também explodido e fragmentado da memória humana:

[...] um aspecto, central para mim, da atualidade do pensamento de Benjamin, a saber, a sua teoria da história que, como veremos, é sobretudo uma teoria da memória. Esse aspecto da obra de Benjamin tem sido de grande importância nas atuais discussões e pesquisas acerca da assim chamada “literatura/arte de testemunho” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 391).

É importante destacar que as reflexões de Benjamin são alegóricas, fragmentadas e, em alguns momentos, bastante herméticas. As peculiaridades da escrita benjaminiana muitas vezes confundem e geram dúvidas naqueles que tentam decifrá-las. Contra as categorizações positivistas, as reflexões do alemão só poderiam ser abertas, múltiplas e fragmentadas, suscitando por parte do leitor uma participação atuante.

Walter Benjamin foi um apaixonado pela descontinuidade. A abertura do pensamento do alemão o levou a questionar a linearidade do tempo e a desestruturar a filosofia do progresso. O filósofo substituiu o tempo homogêneo, que descartou o passado em prol de um futuro progressista, pelo choque e pela fragmentação. Ao interromper a linha do progresso, Benjamin possibilitou o reaparecimento de um passado sempre novo. O alemão foi um nostálgico do passado, mas não acreditou simplesmente na conservação das coisas que se foram. Na tese 5, o filósofo deixa claro que a imagem do passado só pode ser capturada num lampejo para nunca mais ser vista.

Benjamin não olhou o passado com descaso nem acreditou na sua eternização. Quanto ao futuro, ele também não acreditou na sua pré-definição ou no seu estado de progressão. Entretanto, as palavras passado e futuro têm algo de messiânico e de revolucionário nas reflexões do filósofo. O progresso era a catástrofe e a revolução não era vista como um resultado natural ou inevitável do progresso econômico e técnico. Ao contrário, a revolução devia se configurar numa interrupção da evolução histórica que levava à catástrofe. Ou seja, a humanidade deveria se unir num pessimismo ativo, prático e organizado, impedindo a catástrofe a que se renunciava (LÖWY, 2005).

Benjamin acreditava que o sucesso, o avanço e o progresso conquistados pela classe industrial burguesa aconteceram mediante muita dor, sofrimento e destruição. Se houve vitória é porque houve massacre e dominação:

Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie (BENJAMIN, 1994, p. 225).

A imagem construída pelo alemão na tese 7 é bastante forte. Ele leva o leitor a reconstruir a cena dos vitoriosos passando e deixando inúmeros corpos pelo chão. Através de uma alegoria “chocante”, o filósofo emociona o leitor propondo-lhe diversas reflexões e correlações a inúmeras situações de dominação. O leitor das teses benjaminianas entende que em qualquer situação de dominação e de vitória foi preciso destruir, mutilar e matar para que o sucesso fosse atingido.

As correlações entre progresso e fragmentação, vitória e fracasso, acontecimento e ruína, são frequentes nas teses de Benjamin:

O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos de progresso (BENJAMIN, 1994, p. 226).

Analogicamente, como o anjo de Paul Klee, o homem contemporâneo é sugado pelos ventos do progresso e arremessado para o futuro. Entretanto, apesar de irmos em direção ao futuro, Benjamin destaca que nosso corpo e rosto devem estar voltados para o passado. Os braços abertos pela força do vento não conseguem se fechar para recolher o que foi jogado fora. Assim como não podemos juntar os destroços, também não conseguimos evitar que a tempestade nos arremesse em direção ao futuro e que cause destruição por onde passa.

Se o avanço do futuro e a destruição do passado são fatos inevitáveis, então, o que fazer? Como nos unir a um movimento revolucionário e impedir a catástrofe que se pronuncia? Benjamin sugere na tese 9 que, apesar de nosso corpo, de costas, percorrer o tempo do progresso, é nosso olhar, voltado sempre para o passado, que explodirá o *continuum* da história: “A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio” (BENJAMIN, 1994, p. 229).

A interrupção da linearidade do tempo é um dos pontos cruciais do pensamento benjaminiano. Acreditar que é natural a caminhada em direção ao progresso e ao futuro é compactuar com a linearidade do tempo. Ao questionar o progresso, o sucesso, a “vitória”, olhando para trás, rompemos a linha temporal e encontramos – em um “tempo/imagem” único e jamais repetido – um pouco do excesso, do que foi expulso, do que ficou nas bordas do caminho das grandes narrativas – as ruínas. Percebemos que a vida da humanidade não é um simples devir, mas um processo em constante realização. E como toda vida em processo, a história da humanidade se faz de vitórias e de progresso, mas também de derrotas e de estilhaços do tempo. É preciso depararmo-nos com a liberdade e a inteireza dos acontecimentos através da intervenção, da revolução, da interrupção da aparente linearidade do tempo. Assim, encontraremos os “corpos prostrados no chão” e

faremos justiça aos elementos que realmente compõem e configuram a estrutura de uma narrativa – os vencedores e os vencidos.

Benjamin desestabilizou a episteme das maiorias do século XX com sua maneira de entender e de representar o tempo. O alemão substituiu a linearidade pelo choque, pela fragmentação, pela espacialidade das imagens. Dessa forma, tanto a paralisação quanto a movimentação foram contempladas pelo filósofo. A movimentação está presente em suas reflexões – o *Angelus Novus* é arrastado pelos ventos do futuro. Quanto à paralisação, Benjamin deixa claro que há uma apreensão momentânea do tempo no momento de uma intervenção. Nesse sentido, o autor privilegia tanto o presente – a singularidade do agora de uma intervenção – quanto o passado – os muitos destroços que o anjo vai encontrando pelo caminho, as ruínas –, sem se esquecer do futuro – dos ventos do progresso.

A temporalidade benjaminiana é repleta de nós e de tensões. No momento da intervenção, uma das infinitas tensões se manifesta e há uma paralisação momentânea, uma “mônada”. A cristalização do tempo, em fração de segundos, como um relâmpago, se dá no momento em que a linha retilínea do tempo é interceptada. Essa linha, então, explode em uma infinidade de imagens/cacos, mostrando o que era para ser revelado e o que era para ficar escondido, apagado e oprimido:

Pensar não inclui apenas o movimento das idéias, mas também sua imobilização. Quando o pensamento para, bruscamente, numa configuração saturada de tensões, ele lhes comunica um choque, através do qual essa configuração se cristaliza enquanto mônada. Nessa estrutura, ele reconhece o sinal de outro modo, de uma oportunidade revolucionária de lutar por um passado oprimido (BENJAMIN, 1994, p. 231).

No momento da explosão, as máscaras caem e os muitos rostos, nas suas mais variadas feições, são enxergados. No caso das narrativas, as histórias dos grandes e dos homens comuns surgem e se misturam num emaranhado de acontecimentos.

Entretanto, para enxergarmos essas narrativas, é preciso que o tempo breve, múltiplo e intenso benjaminiano seja instaurado. Esse tempo repleto de “agoras” só é possível porque um novo calendário, que não conta o tempo como o faz o relógio, foi acionado: “O dia com o qual começa um novo calendário funciona como um acelerador histórico. No fundo, é o mesmo dia que retorna sempre sob a

forma dos dias feriados, que são os dias da reminiscência” (BENJAMIN, 1994, p. 230).

Como estamos trabalhando com as reminiscências de Antonio Guerra, precisamos entender um pouco mais o tempo fragmentado e sempre renovado pelo “agora” da proposta temporal benjaminiana para que, então, possamos também compreender um pouco mais o tempo explodido, estilhaçado e sempre atualizado da memória (e vice-versa).

O tempo da memória, como o de Benjamin, é fluido, móvel, entrecortado, constituído por várias interrupções – por muitas paralisações. O fluxo incontrolado do pensamento tem o seu ponto de cristalização – de mônada. Quando lembramos um acontecimento, é porque os fatos, em sua multiplicidade, misturaram-se e, em determinado momento, cristalizaram-se em uma lembrança. Aleatoriamente, sem privilegiar um ou outro acontecimento, os fatos vêm da memória num emaranhado de situações. Quando um evento é lembrado e cristalizado, imediatamente ele se desfaz, e outro ponto, desse ou de outro nó, é focalizado momentaneamente. Indo e vindo em diversas direções, o tempo da reminiscência nunca é o mesmo. Não relembramos um acontecimento do mesmo modo como o fato aconteceu (BERGSON, 1999). Sempre atualizados e renovados, a memória transforma os acontecimentos no ato da rememoração: “[...] o tempo da lembrança não é o passado, mas o futuro do passado” (BOSI, 2003, p. 67).

É a partir desse tempo plural, fraturado e repleto de “agoras”, de Walter Benjamin, que pretendemos ler o tempo nos álbuns de Antonio Guerra. Entendendo que um determinado acontecimento não deve ser privilegiado e que a linha que sustenta a temporalidade desses objetos não é retilínea, buscaremos conhecer as bifurcações, os saltos, os cacos, os cortes, ou seja, a “linearidade” construída pela memória de Guerra. Com um olhar benjaminiano, queremos enxergar os escombros, os destroços, as rasuras, as ausências e os caminhos tortuosos trilhados pela memória do amador no momento em que suas lembranças tocaram o espaço – o presente, transformando-se em “tempo/imagem” – e seus objetos foram moldados.

Lançando mão do forte conceito de presente de Walter Benjamin, tencionamos romper os nexos do historicismo e reinscrever a força do trabalho individual e coletivo da memória teatral na linha do tempo, já que a historiografia utilizou a consciência temporal do historicismo (passado, presente e futuro) para restringir-se à ciência do passado e, assim, excluir as experiências pessoais e

coletivas de tempos anteriores – o testemunho (SELIGMANN-SILVA, 2003). Ao trazer o passado teatral de Antonio Guerra para o presente, despertaremos as narrativas do amador e construiremos uma historiografia baseada na memória – na força do trabalho da memória pessoal e grupal.

### 1.3 Novos paradigmas para a produção do saber

*[...] a limitrofia, eis aí pois nosso tema. Não apenas porque se tratará do que nasce e cresce no limite, ao redor do limite, mantendo-se pelo limite, mas do que alimenta o limite, gera-o, cria-o e o complica. Tudo o que direi consistirá sobretudo em não apagar o limite, mas em multiplicar suas figuras, em complicar, em espessar, em desfazer a linearidade, dobrar, dividir a linha justamente fazendo-a crescer e multiplicar-se.*

*Jacques Derrida*

A teoria benjaminiana foi bastante importante para a reconfiguração temporal. O tempo – homogêneo e vazio de uma maioria anterior –, na contemporaneidade, foi sendo pulverizado em inúmeras intervenções e em uma infinidade de explosões, resultando numa saturação de “passados/presentes”.

Benjamin e outros pesquisadores de diversas áreas do conhecimento, contemporâneos e anteriores ao filósofo alemão, representaram o real de modo entrecortado, múltiplo e diversificado. Entretanto, tanto a ideia de construir “verdades” inquestionáveis quanto a fragmentação e a pluralidade não atravessaram apenas o âmbito temporal das construções narrativas.

Segundo Boaventura de Souza Santos (2008), no domínio das ciências naturais, certa ordem científica hegemônica já começava a se delinear no pensamento de muitos europeus do século XVI. Querendo desvendar os mistérios das ciências naturais, vários estudiosos da época instituíram princípios e métodos científicos com o propósito de dominar e de controlar a natureza.

Essa busca por uma hegemonia científica se iniciou no século XVI e estendeu-se pelos dois séculos seguintes. Somente o que podia ser quantificado, medido e comprovado cientificamente é que interessava a muitos estudiosos desses séculos. Dogmáticos e autoritários, essa linha de pesquisadores negava todas as formas de conhecimento que não se pautavam nos princípios epistêmicos e metodológicos racionais da época.

Assim como uma maioria apagou a pluralidade de narrativas em prol de uma história “verdadeira”, de um registro único de sucessos do passado, a lógica da matemática, da física ou de qualquer outra ciência racional também tentou descartar e desconsiderar as formas de conhecimento que não podiam ser explicadas pela episteme cartesiana.

O conhecimento científico, fixo e imóvel, que percorreu o século XVI e o XVII, tornou-se cada vez mais racional, mecânico e veloz ao longo do século XVIII. Produzido pelo mundo das indústrias, dos operários, das máquinas, da produção serial, o conhecimento mecanicista, gerado pela e para a época moderna, mostrou-se utilitário e funcional, facilitador da vida humana, mas também dominador e transformador do real. Em nome do progresso, de um futuro próspero e promissor, boa parte do mundo e dos homens se transformou em máquina.

Karl Marx teorizou reflexões importantes sobre a “vida moderna”: o mercado global, a comunicação em escala mundial, o capital concentrado nas mãos de poucos, as fábricas automatizadas, a produção em série – o homem-máquina controlado pelo mundo-máquina: “Todas as formas de produção capitalista... – escreve Marx – têm em comum o fato de que não é o operário quem utiliza os meios de trabalho, mas, ao contrário, são os meios de trabalho que utilizam o operário [...]” (MARX *apud* BENJAMIN, 1989, p. 125).

Marx acreditava que a vida moderna era radicalmente contraditória em sua base. Se, por um lado, o homem viveu uma época de desenvolvimento intelectual e científico sem precedentes, por outro, ele assistiu a uma dominação e uma escravização monstruosa da máquina sobre o humano:

De um lado, tiveram acesso à vida forças industriais e científicas de que nenhuma época anterior, na história da humanidade, chegara a suspeitar. De outro lado, estamos diante de sintomas de decadência que ultrapassam em muito os horrores dos últimos tempos do Império Romano (BERMAN, 2007, p. 29).

Muitos pensadores do século XIX eram, simultaneamente, entusiastas e inimigos da vida moderna. A aceleração do tempo, a rapidez e o progresso proporcionaram muito conhecimento, muita tecnologia, muito avanço, mas também geraram perdas rápidas, mudanças bruscas, negação de crenças até então solidificadas.

Com todo o avanço tecnológico e com o próprio aprofundamento do conhecimento científico nos séculos XIX e XX, revelações importantes, que estavam escondidas no fechamento das teorias científicas, surgiram diante dos olhos dos estudiosos. Pesquisadores, como Albert Einstein, Werner Karl Heisenberg e Niels Bohr, perceberam que o rigor do conhecimento científico moderno era estruturalmente limitado. As leis das ciências naturais são locais. Dois acontecimentos simultâneos em um mesmo sistema não são simultâneos em outro sistema. Além disso, os cientistas só conhecem do real a intervenção que nele fazem. Portanto, os resultados a que os pesquisadores chegam são aproximados, prováveis (SANTOS, 2008).

Os estudiosos perceberam a insuficiência da estrutura e a fragilidade dos pilares do conhecimento racional. As verdades universais foram, em parte, desestabilizadas. O tempo e o espaço absolutos de Newton foram abalados. A incerteza, a flexibilidade e o subjetivismo passaram, então, a também fazer parte das pesquisas científicas do século XIX.

No século seguinte, os estudos da microfísica, da química e da biologia proporcionaram aos cientistas um avanço do conhecimento ainda maior. Quanto mais se aprofundava o saber, maior era a crise dos paradigmas da ciência moderna.

Sistemas ainda mais abertos, que funcionavam nas margens da estabilidade, tornaram-se também a realidade das pesquisas sobre o século XX. A flexibilidade desses sistemas substituiu as oposições binárias pela ideia de *continuum* e as certezas cederam lugar ao provável e ao incompleto. As flutuações, as reações espontâneas, o acidental, os mecanismos não lineares, o indecível e a desordem passaram também a fazer parte das pesquisas científicas.

As novas reflexões que surgiram sobre o século XX dilataram as fronteiras entre os objetos. Os cruzamentos, as teias e a complexidade das coisas se tornaram mais reais do que os próprios objetos. O saber deixou o lugar seguro, fixo e imutável, onde esteve durante séculos, e adquiriu o caráter aventureiro que lhe é peculiar.

O avanço do conhecimento não foi o único a causar o desequilíbrio dos paradigmas científicos dominantes. À medida que as ciências naturais passaram a se estender às sociais, os cientistas abriram as portas para a investigação do humano. Para as pesquisas científicas, tal atitude implicou o abalo de teorias

explicativas, comprováveis e universais. Os pesquisadores passaram a lidar com o observável e o mutável, já que a ação humana é inconstante e plural.

O século XVIII aprofundou o fermento intelectual dos séculos anteriores, resultando nas luzes, e criou condições para a emergência das ciências sociais no século XIX (SANTOS, 2008). Os conceitos engessados, as verdades e os dogmas que percorreram os séculos XVI, XVII e XVIII deixaram de se referir apenas às ciências naturais. As leis simples que reproduziam a complexidade da ordem cósmica pouco a pouco começaram a transbordar do estudo da natureza para o da sociedade. Esse transbordamento favoreceu o surgimento de um novo paradigma epistemológico que pôs em discussão as formas dogmáticas e autoritárias até então instauradas.

No paradigma emergente, a concepção racional do conhecimento não foi abolida. Entretanto, não só a ciência ocupou o centro da nova episteme. O global e o local foram postos em diálogo. Os temas universais passaram a ser adotados em projetos de vida de pequenos grupos sociais, assim como conceitos e teorias desenvolvidos localmente migraram para outros lugares, sendo utilizados fora de seus contextos de origem. A fragmentação pós-moderna<sup>15</sup> instigou abordagens temáticas e locais, excluindo as questões exclusivamente disciplinares.

A razão disciplinada da ciência moderna não é a única explicação possível do real e não é melhor do que as explicações da metafísica, da astrologia, da religião, da arte ou da poesia. Nesse sentido,

[...] a ciência pós-moderna sabe que nenhuma forma de conhecimento é, em si mesma, racional; só a configuração de todas elas é racional. Tenta, pois, dialogar com outras formas de conhecimento deixando-se penetrar por elas. A mais importante de todas é o conhecimento do senso comum, o conhecimento vulgar e prático com que no cotidiano orientamos as nossas ações e damos sentido à nossa vida (SANTOS, 2008, p. 88).

As maiorias da pós-modernidade acreditam que a racionalidade do saber se configura em um cruzamento de racionalidades. Muitas são as formas de conhecimento. Imbricar o cotidiano e o vulgar com o científico e o metodológico é construir os princípios do novo paradigma emergente. Se a ciência moderna ignorou

---

<sup>15</sup> Não utilizamos o termo pós-modernidade para configurar um período determinado, preciso. Utilizamos a expressão para representar uma época marcada pela mobilidade, pelas relações entrecruzadas e metamorfoseadas, em que nada é fixo, estável e perene.

o humano em prol do racional, na pós-modernidade, a caminhada busca ser inversa. Partir do pensamento científico e ir em direção ao senso comum é inverter essa ruptura e realizar os saberes com os cruzamentos que lhes são estruturantes.

O sujeito que a ciência racional lançou ao conhecimento irracional regressou investido da tarefa de fazer erguer sobre si uma nova ordem científica. A pessoa, enquanto autor e sujeito do mundo, retornou ao conhecimento. Interpenetrado pelo conhecimento científico, o senso comum pode estar na origem de uma nova racionalidade.

O aprofundamento do saber e o humano no centro do conhecimento levaram a contemporaneidade a uma realidade fluida, móvel, entrecortada e difícil de apreender. O senso comum, o prático e o cotidiano não dialogam com o imóvel, mas com a multiplicidade, com o inconstante e inusitado. Essa nova maneira de lidar com o mundo – as flutuações, a inconstância e a fragmentação do real – provocou mudanças consubstanciais no modo como a maioria dos homens pensa e se relaciona com as coisas a seu redor.<sup>16</sup>

Se as maiorias dos séculos anteriores buscaram principalmente a história da metafísica – a origem, a essência exata da coisa, a identidade –, as reflexões da história contemporânea tendem a romper com as noções de origem, de verdade e de pureza. Sua forma explosiva e descentrada despreza a imobilidade e focaliza o acidental, as peripécias que teriam acontecido. De acordo com a perspectiva epistêmica das maiorias do século XXI, o que ficou nas bordas da história tradicional precisa também ser colocado em discussão.

A valorização dos pequenos acontecimentos não aconteceu repentinamente no século XXI. Muitos estudiosos, de diferentes áreas do conhecimento, já haviam percebido, anteriormente a esse século, que no começo de todas as coisas não encontramos a unicidade, a origem, o que há de mais precioso e de mais essencial em estado de perfeição. A origem não se constitui em uma única construção, mas em um cruzamento de representações.

Foucault (1992a), ao investigar a episteme de um importante filósofo do século XIX, Friedrich Nietzsche, constatou que o alemão também acreditava na

---

<sup>16</sup> Mesmo que vários teóricos do século XXI, e de outros séculos, tenham um pensamento que abarca o múltiplo e o diverso, é importante destacar que há forças que tentam resistir ao relativismo da episteme contemporânea. Dentro de temporalidades maiores há várias temporalidades menores, que escapam e impedem a configuração de um panorama único e geral. As relações não são simples e totalitárias.

construção das coisas peça por peça. Para os dois filósofos, o começo histórico do mundo não é a identidade da origem, mas a discórdia – o entrelaçamento de “construções”. As forças que se encontram em jogo na história obedecem ao acaso da luta, de modo que o mundo, tal qual nós o conhecemos, não é essa figura simples onde todos os acontecimentos se apagaram para que se mostrem, pouco a pouco, as características essenciais, o sentido final, o valor primeiro e último.

Relendo as reflexões de Nietzsche no século XX, Foucault destaca que trabalhar com o passado não é partir em busca da origem. A pesquisa efetiva da origem não funda. Muito pelo contrário, ela agita o que se percebia imóvel, reintroduz o descontínuo, fazendo ressurgir o acontecimento no que ele pode ter de único e agudo. É preciso entender por acontecimento não uma decisão, um tratado, mas as relações de forças que se invertem, um vocabulário retomado e voltado contra seus utilizadores.

Dialogando com Nietzsche e Foucault, Jacques Derrida, na segunda metade do século XX, também destacou que a história não é linear, única e verdadeira.<sup>17</sup> Não acreditando na linha teleológica da história tradicional, o francês pôs em discussão aquilo que é valorizado no texto da filosofia ocidental e questionou o que é centrado e revelado como verdade pela metafísica.

De acordo com Silviano Santiago,

O projeto de Jacques Derrida se identifica com o desejo de questionar três (pre) conceitos básicos sobre os quais se fundou a construção da metafísica ocidental: o fonocentrismo, o logocentrismo e o etnocentrismo. Os três colocados como origem e como centro da Filosofia. Os três sendo os elementos estruturantes do pensamento ocidental (SANTIAGO, 1973, p. 76).

Ao denunciar o fechamento do pensamento ocidental em *A escritura e a diferença* (2002a), Derrida foi apontado por muitos pesquisadores como o autor da “teoria da desconstrução”. Tal teoria é tão complexa e pautada por tantos conceitos “indecidíveis” que o crítico literário Silviano Santiago, juntamente com seus alunos do curso de Letras, elaborou um glossário – o *Glossário de Derrida* (1976). Nesse “dicionário”, Santiago visa elucidar a teoria da desconstrução, buscando definições

---

<sup>17</sup> Apesar de termos destacado aqui os pontos de contato entre as reflexões de Nietzsche, Foucault e Derrida – propósito desta discussão –, vale destacar que o pensamento dos teóricos tem nuances e peculiaridades próprias. Há questões que podem ser aproximadas, mas há também posicionamentos entre os estudiosos que se distanciam.

para os termos elaborados por Derrida. Apesar de Santiago tentar fixar uma explicação para a teoria do filósofo francês, os conceitos derridianos estão tão inter-relacionados e são tão fluidos que as reflexões do crítico parecem ir e vir, ora se dilatam, ora se contraem, ora um conceito remete a outro e a outro conceito. Enfim, as definições estão tão interligadas que parecem fazer parte de uma grande rede e, nessa teia, não há como falar de desconstrução sem falar de descentramento, de margem, de jogo, de suplemento.

Ao investigarmos esses “conceitos”, pois são cruciais para a pesquisa em arquivos – especialmente diversificados e descontínuos como os de Antonio Guerra –, verificamos que a episteme de Derrida encontra suas raízes no pensamento de Nietzsche. Assim como a base das reflexões de Nietzsche e de Foucault se pauta pela ideia de descontinuidade – de agitação, de mobilidade, de jogo –, a desconstrução derridiana também denuncia um fechamento do texto e propõe uma agitação, um transbordamento, uma movimentação, um jogo entre os elementos do texto (SANTIAGO, 1976; DERRIDA, 2002a).

Segundo Derrida, para que o texto rompa suas fronteiras e transborde, não basta apenas apontar a não existência de uma essência – desconstruir. É preciso descentrar, perceber que há outros centros e que eles são móveis. Entretanto, essa mobilidade não implica uma simples troca de posições. O centro não é ocupado por outras verdades. Uma verdade não cede lugar para outra. Os centros são múltiplos e de difícil apreensão. Temporariamente, um termo flutuante ocupa a ausência do centro e, como num jogo, as relações vão se constituindo em substituições infinitas. Num movimento de ir e vir, um elemento suplementa o outro e não há um fechamento. Um elemento não forma um todo com o outro. Há sempre um menos, uma falta, uma ausência.

As ideias de jogo e de suplemento só se constituem juntas, pois o descentramento possibilita o movimento da suplementariedade que se dá no movimento do jogo, das substituições infinitas. A ideia de descentramento também nos leva ao que foi expulso, que ficou à margem, pois, se não há um centro imóvel, o que temos? Um cruzamento de “centros”. As muitas margens vêm à tona e se misturam infinitamente. Sem nenhum ponto de referência presente, o texto transborda e o centro é pulverizado. Transbordando um limite, múltiplos sentidos, muitas leituras, que já habitavam o texto, passam a se relacionar. Há, portanto, uma abertura do texto.

O pensamento que se encontrava embrionário em séculos anteriores proliferou-se em uma “limitrofia” neste início do século XXI. Ao invés de ditar regras, normas e padrões a serem seguidos, a relatividade das coisas do mundo sugeriu o rebaixamento da origem, o descentramento, o transbordamento dos limites estabelecidos nos mais diversos modos de conceber o real. Tal postura implica que o saber não se encontra só nas mãos dos cientistas, dos pesquisadores, dos autores consagrados pela crítica. A instabilidade que tomou conta das “certezas” de muitos homens da atualidade – a noção de que o incerto nos habita, de que o saber não pode ser encontrado só nos locais privilegiados pela ciência moderna – levou vários homens contemporâneos a enxergarem que as margens, as pequenas coisas, os eventos do cotidiano também têm muita sabedoria e ensinamentos importantes a nos dar.

Nesse sentido, a verdade única e imutável se transformou também em um conhecimento dinâmico, móvel e vivo. Múltiplo, fluido e inapreensível, o saber passou a se configurar num cruzamento de “racionalidades”, ocupando os mais inusitados espaços. Todos e nenhum lugar específico passaram a ser os novos lugares para a constituição do saber.

Questionando a ideia de verdade pura e imutável, sabendo que não existe uma história única e verdadeira a ser contada, vários estudiosos do século XXI entendem, então, que as narrativas múltiplas e às vezes desencontradas que nos atravessam são construções, representações, reproduções do real. Nessa perspectiva, os muitos e diferentes textos da contemporaneidade se tornaram foco de interesse de inúmeros pesquisadores, uma vez que qualquer produção, da “elite” ou do “senso comum”, traz informações importantes sobre os diferentes modos de se representar o real.

Analisando, então, um pouco mais o modo como muitos contemporâneos têm interpretado o mundo ao seu redor, percebemos que os limites, as fronteiras e as bordas, que separaram durante muito tempo as obras “oficiais” das “marginais”, transbordaram e as diversidades foram colocadas em cena. A possibilidade de dar voz aos esquecidos trouxe ao centro, antes fixo e imóvel, uma multiplicidade de textos que se cruzam, se imbricam e se metamorfoseiam em outros textos. Essa pluralidade de discursos ocupa, temporariamente, o centro, que agora é flutuante, descentrado e móvel, e possibilita que uma infinidade de novas narrativas se forme

e, imediatamente, se dissolva, deixando o centro sempre deslocado e aberto a novas, múltiplas e infinitas leituras.

Utilizando essas reflexões contemporâneas para analisar um pouco mais o modo como Antonio Guerra confeccionou seus álbuns, acreditamos que o teatrólogo tenha aplicado – inconscientemente mais do que conscientemente – “conceitos” e “teorias” bastante atuais na maneira toda especial como seus objetos foram montados. Todos os recortes, dos mais variados formatos, foram colocados em diálogo. Cartazes de peças teatrais foram correlacionados a fotografias, a textos de jornais, a cartões-postais, a cartas, a bilhetes, a lembrancinhas. Durante a organização dos álbuns, o são-joanense não centralizou nenhum formato especial de texto. Um gênero textual não se faz com a exclusão de outros gêneros. Ao contrário, a obra de Guerra se configura num cruzamento de diversas modalidades textuais.

Além da variedade de gêneros textuais, encontramos, também, uma diversidade bastante grande de autores “anônimos” que produziram os recortes que compõem os álbuns do são-joanense. Muitas vezes se manifestam dos textos colados nesses objetos: amadores, atores profissionais, jornalistas, pessoas comuns, escritores de peças teatrais. Diante de pessoas tão diferentes, ocupando as mais diversas posições sociais, é quase impossível buscar uma hegemonia quanto às ideias, às informações e aos relatos que emergem desses recortes. Ouvir as vozes desses papéis é perceber um entrelaçamento de opiniões, é contar com o inesperado, com o incompatível, com a luta na construção de sentidos.

A teia construída pelo amador é aberta a muitas leituras. Nesse sentido, não devemos fazer uma leitura linear, única e fechada dos recortes. Pelo contrário, nossas análises pretendem se fazer entrecruzadas, imbricadas e abertas aos diversos textos que se encontram dentro e fora da rede configurada pelo são-joanense. A mobilidade que atravessa a maneira especial como os papéis dos álbuns foram escolhidos e organizados nos instiga a uma leitura reticular, em formato de estrela. Nesse tipo de leitura, como no jogo derridiano, um texto remete a outro, que remete a outro, que remete a outro. Percorrendo muitos lugares e as mais diversas direções, um recorte suplementa, dilata e transborda em muitos outros, não atingindo nunca uma configuração única e ideal.

Além da perspectiva dialógica e reticular da escolha, da disposição e da leitura dos materiais que compõem a obra de Guerra, entendemos que a narrativa

construída por ele é apenas mais uma dentre muitas outras. Ou seja, correlacionando a narrativa do são-joanense a outras histórias, percebemos que a obra do amador não ocupa um centro fixo e imóvel. Ao contrário, ela se configura com e não contra outras narrativas. A produção do são-joanense se faz através do diálogo e das múltiplas relações com a infinidade de narrativas existentes e, até mesmo, com as inexistentes.

As histórias do teatrólogo só se farão com as histórias oficiais e com as marginais. Muitas vezes, tais narrativas são diferentes, descontraídas, contrárias às histórias do são-joanense, mas nem por isso são menos ou mais importantes do que as dele. Rebaixando a ideia de origem e dando vez e voz à pluralidade de textos existentes, tornar-se-á possível articular – e não fechar e esgotar – “verdades” teatrais.

Articulando o saber erudito ao conhecimento do senso comum, é que muitas reflexões contemporâneas têm emergido e corroborado novas reflexões críticas e literárias. É desse lugar móvel e sem fronteiras que tem reaparecido um conhecimento múltiplo, contraditório e inclassificável. E é esse conhecimento que tem “representado” com mais propriedade o modo como, atualmente, muitos de nós concebemos o real – heterogêneo, múltiplo, fragmentado, contraditório e também inclassificável.

#### **1.4 A importância de obras marginais para a contemporaneidade**

A proveniência (*Herkunft*) do historiador não dá margem a equívoco: ela é de baixa extração. Uma das características da história é a de não escolher: ela se coloca no dever de tudo compreender sem distinção de altura; de tudo aceitar, sem fazer diferença. Nada lhe deve escapar, mas também nada deve ser excluído. [...] O historiador é insensível a todos os nojos: ou melhor, ele tem prazer com aquilo mesmo que o coração deveria afastar.

Michel Foucault

Muitos foram os filósofos, as reflexões e as correntes que contribuíram para que a tendência do pensamento contemporâneo assumisse esse perfil aberto, híbrido e flutuante. Nietzsche, Foucault, Benjamin e Derrida são apenas alguns nomes de importantes homens que refletiram, ao longo dos séculos, sobre as noções que hoje temos do real.

Ao reconhecer que o saber é múltiplo, mutante e inclassificável, os estudiosos deixam de olhar apenas para o que foi “centrado” durante séculos pelas mais diversas áreas do conhecimento e passam a considerar também o que foi expulso desse centro fixo e imóvel. Acreditando nesse contexto aberto e “democrático”, que respeita e olha para os destroços que foram jogados para fora do caminho, Michel Foucault (1992a) propôs uma história que fosse capaz de abarcar tudo e um historiador “insensível a todos os nojos”.

Se considerarmos que as reflexões até aqui delineadas tendem a compreender as coisas do mundo contemporâneo de uma forma mais explosiva, entrecortada e relativizada, como interpretar as totalizações – “compreender tudo”, “tudo aceitar” – sugeridas pelo teórico francês na epígrafe que abre esta discussão?

Acreditamos que as totalizações mencionadas por Foucault não se correlacionam ao fechamento, à conclusão, ao esgotamento de uma reflexão. O francês não dialogava com as definições fixas, as conclusões irrevogáveis, a imobilidade das coisas.

Ao dizer que a história deve compreender e aceitar tudo, Michel Foucault não parece propor que a história abarque e conte, literalmente, todas as narrativas. Na verdade, o que o filósofo parece sugerir é que a história não privilegie apenas os grandes acontecimentos. Aceitar tudo implica falar das grandes façanhas, mas significa falar também do cotidiano – “compreender tudo sem distinção de altura”.

Quanto ao historiador “insensível a todos os nojos”, de modo similar, o pesquisador francês pretende que não haja privilégio na escolha e seleção de acontecimentos a serem narrados. Ou seja, devemos falar sobre os eventos grandiosos, as vitórias, as alegrias, mas também sobre as derrotas, as tristezas, os erros, as dores, as mortes, o que foi desagradável, inferior e descartado pela história tradicional – o historiador deve ter prazer “com aquilo mesmo que o coração deveria afastar”.

Em “Nietzsche, a genealogia e a história” (1992a), Michel Foucault sugere que a história, a proveniência – como ele denomina a história “efetiva” –, deve lançar o olhar para o que está próximo. A proveniência diz respeito ao corpo, ao sistema nervoso, aos alimentos e à digestão. O filósofo acredita que a história deve se originar e se dirigir à plebe, ao povo, às camadas baixas da sociedade. Portanto, o historiador foucaultiano é aquele que percorre os mais diversos e baixos lugares.

A história não é composta apenas por celebridades. Pelo contrário, ela é feita por: velhos, crianças, mulheres, trabalhadores, operários, donas de casa. O mundo é governado pelos “chefes”, mas são, principalmente, os empregados que operam o motor das máquinas, fazendo as histórias se moverem.

No livro *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo* (1989), Benjamin afirma que o trapeiro, a prostituta, o proletário e “[...] a multidão doentia, que traga a poeira das fábricas, inspira partículas de algodão, que se deixa penetrar pelo alvaiade, pelo mercúrio e todos os venenos usados na fabricação de obras-primas... [...]” (BENJAMIN, 1989, p. 73) foram alguns dos personagens oprimidos escolhidos por Baudelaire para compor suas poesias. O poeta francês também acreditava que os temas de sua produção encontravam-se na vida privada e simples – excluída da história tradicional.

As camadas marginais e sombrias da sociedade do final do século XVIII foram, especialmente, focalizadas pelo olhar do *flâneur* baudelairiano. Ele vagou pelas ruas parisienses, sem rumo, observando as galerias, as vitrines e a solidão da vida moderna. Era principalmente através do olhar – e não da audição –, que as relações humanas dos grandes centros urbanos do início do século XIX podiam ser capturadas. Então, olhando e observando, como um detetive, Baudelaire caminhou através do coletivo inquieto e efervescente da capital francesa e colheu o material e a inspiração para seu trabalho literário. Os transeuntes, a multidão de oprimidos, os operários das fábricas, as prostitutas e as sombras da cidade – a proveniência – foram os principais personagens das poesias do poeta francês.

Vale destacar que as narrativas excluídas, por não pertencerem a um saber canônico, não são o único foco de interesse dos estudos contemporâneos. Com a globalização e os meios de comunicação de massa, as diversas manifestações discursivas tornaram-se também alvo de pesquisas atuais. O objeto de investigação da literatura – o texto escrito e impresso – deixou de ser o único objetivo dos estudos literários, isto é, a identidade, exclusiva, entre livro e literatura deixou de existir. Outros suportes e outras linguagens passaram a ser considerados (OLINTO e SHØLLHAMMER, 2003). Nesse sentido, o conceito de literatura e, automaticamente, a concepção de narrativa foram ampliados.

A literatura passou a se interessar pelos processos comunicativos que se materializam em diversos sistemas simbólicos. As muitas produções humanas – dos homossexuais, dos negros, das mulheres, a história oral, a memória popular, os *best*

*sellers*, as relações entre os meios de comunicação com a sociedade, as tribos urbanas, os estilos musicais – tornaram-se também foco de investigação de muitos pesquisadores.

Até muito pouco tempo atrás, a produção de um amador teatral do interior de Minas Gerais, que estudou até a quarta série de grupo, não tinha importância e não era investigada: “O meu pai... o que eu sei, de onde ele estudou... na realidade ele estudou muito pouco. Ele aprendeu, eu acho com um senhor a ler e escrever” (GUERRA, Antônio, 2005).<sup>18</sup> Entretanto, na atualidade, produções de trabalhadores como Guerra despertam o interesse de estudiosos das mais diversas áreas do conhecimento. Obras como as do teatrólogo, que se encontram entre o saber erudito e o do senso comum, são consideradas fontes de conhecimento. Nessa perspectiva, dirigir-se à história de Antonio Guerra é dirigir-se à plebe, ao pai de família, ao gerente da fábrica de máquina de costura Singer, ao ator amador teatral, ao homem simples do interior de Minas.

Apesar de Guerra ter tido trânsito livre entre vários atores importantes e pessoas influentes da sociedade local e nacional,

Orgulhoso dou conhecimento a todos os amadores do Clube Teatral “ARTUR AZEVEDO”, dos aplausos que tive a honra de receber de todas as autoridades federais e municipais e do povo em geral que assistiram ontem o espetáculo inaugural pelo modo digno e inteligente daqueles que desempenharam os seus papéis, levantando bem alto o nome da nossa agremiação (GUERRA, álbum 3, p. 102).

o teatrólogo era, principalmente, um homem do povo. Lidava com atores, cenógrafos, eletricitas, iluminadores, jornalistas e com o público – pessoas diversas do cotidiano local e regional:

Os trabalhos cenográficos, maquinismos e mágicas estiveram a cargo do hábil amador sr. Marcondes Neves e dos srs. Ivo Oliveira e João Fabiano, que, gentilmente, muito contribuíram para o realce da peça (GUERRA, álbum 3, p. 85).

Observamos a platéia muito civilizada, contando em seu seio muitas exmas. sras. e senhorinhas, ostentando ricas “toilettes” e muitos cavalheiros de acentuada representação social (GUERRA, álbum 3, p. 74).

---

<sup>18</sup> Entrevista do filho caçula de Antonio Guerra, Antônio Guerra, à bolsista de iniciação científica Gírlene Verly Ferreira de Carvalho Rezende.

O amador se relacionou com pessoas da classe alta e da baixa. Esse homem fronteiriço transitou pelas várias esferas da sociedade e registrou sua história de vida como membro de clubes de amadores teatrais. O são-joanense, ao arquivar a história do teatro local e nacional, arquivou e narrou também sua vida como integrante de um grupo que não era bem visto por muitos de seus conterrâneos:

Os atores em geral são boêmios, sonhadores sem grandes aspirações e sem residência fixa. Ora vivem no maior conforto e luxo, ora misérias e provações.  
É uma injustiça chamar-nos de vagabundos. Coitados trabalham muito, têm o tempo inteiro tomado, copiando ou decorando papéis, ensaiando, promovendo os espetáculos ou representando (GUERRA, álbum 1, p. 67).

A profissão de ator, especialmente de amador, não era respeitada por muitos são-joanenses do início do século XX. No trecho acima, fica clara a indignação do redator, naturalmente também a de Guerra e de outros amadores, para com a forma como a sociedade local, e, certamente, de outras regiões do País, os via: “vagabundos”.

Grande parte dos amadores teatrais do interior e do centro não tinha voz nem vez. Assim, ir ao encontro de textos como os arquivados por Guerra é ir ao encontro de histórias menores. É possibilitar que um pouco do que ficou para fora do caminho – as ruínas e os destroços do passado – assuma temporariamente o centro e estabeleça um diálogo com outras narrativas.

Além de os atores amadores fazerem parte das camadas consideradas baixas por muitos contemporâneos de Guerra, as histórias coladas nos álbuns do teatrólogo retratam um pouco da vida dos operários das pequenas localidades mineiras, pois elas foram escritas por tipógrafos – que confeccionavam convites e cartazes de apresentações teatrais –, fotógrafos, jornalistas e, especialmente, redatores de jornais, que noticiavam em suas colunas os eventos teatrais locais.

Com a intenção de serem fiéis aos eventos teatrais diários, os redatores relatavam as vitórias e o sucesso das apresentações cênicas: “[...] todos os amadores portaram-se com galhardia, desempenhando, cada qual, com inteira correção, os seus papéis” (GUERRA, álbum 1, p. 30), mas, se fosse necessário, não

deixavam de criticar e de comentar sobre a má atuação dos atores ou a má qualidade dos espetáculos:

Guerra que fez o papel de Luiz Soares foi muito sacrificado não por ser feito por esse amador, que aliás é um moço inteligente e que muito poderá fazer no teatro se estudar e tiver um bom ensaiador, mas por este não se ter encarnado bem no seu papel e tê-lo dito cantado, sacrificando por isso a naturalidade do personagem (GUERRA, álbum 1, p. 40).

Assim como os jornalistas publicavam o positivo e o negativo das apresentações teatrais – falando do sucesso e também da decepção dos grupos teatrais quando um espetáculo fracassava –, eles noticiavam as viagens, as turnês, os almoços, as festas e a alegria dos clubes; não deixando de divulgar o sofrimento, as perdas, as tristezas e a morte de companheiros de palco:

#### RECEPÇÃO ENCANTADORA

Na estréia o Teatro esteve superlotado. Completo êxito da finalidade artística e a colônia são-joanense exulta de satisfação. Pedimos transmitir a notícia aos jornais.

Antônio Guerra e José Carlos das Neves (GUERRA, álbum 7, p. 101).

Estão de luto a esquina do Tininho e o teatro de amadores de S. João del-Rei. Este gênero de arte vai perdendo os soldados e estamos vendo a hora em que o Nequinha Guerra, o seu grande entusiasta e permanente animador, terá de separar na sua completa biblioteca de teatro num canto à parte os monólogos, por lhe faltarem comparsas para dialogar (GUERRA, álbum 8, p. 35).

Através da seleção dos papéis que compõem os álbuns, Guerra narrou as vitórias, os sucessos, as noites de brilho e de encantamento das atividades teatrais, assim como as dificuldades financeiras, a falta de pessoas especializadas para o trabalho cênico, as desavenças entre os clubes de amadores, o sofrimento daqueles que, pela idade avançada, já não “serviam” mais para representar papéis nas apresentações cênicas e a dor das perdas dos colegas de palco.

As narrativas das grandes companhias teatrais internacionais e nacionais, dos atores profissionais e consagrados, não foram o foco da atenção de Antonio Guerra. Pelo contrário, foi o cotidiano são-joanense que forneceu o material para que ele pudesse contar suas histórias teatrais. Lembrando-nos a produção de escritores consagrados como Charles Baudelaire, as ruas da cidade, as sedes de clubes de amadores teatrais, os bastidores dos teatros, os colegas de trabalho, o

público das apresentações cênicas, os figurinistas, os eletricitas, os ensaiadores e os operários foram alguns dos personagens das narrativas do são-joanense.

Várias são as notas sobre as atividades cênicas. Entretanto, a ausência de notícias teatrais, os silêncios e as lacunas que atravessam, especialmente, os últimos álbuns do amador não significam apenas a decadência das atividades cênicas locais. Mais do que isso, as páginas sem recortes teatrais de alguns álbuns metaforizam a solidão e as “faltas” da velhice, transformando-se, então, na única informação a ser dada.

Recolhendo papéis velhos e inúteis – coletando especialmente recortes de jornais e cartazes de peças do teatro amador do interior de Minas Gerais que iriam para o lixo –, Guerra vislumbrou a possibilidade de contar suas histórias: “Os poetas encontram o lixo da sociedade nas ruas e no próprio lixo o seu assunto [...]” (BENJAMIN, 1989, p. 78).

Apesar de Antonio Guerra não ter sido poeta nem mesmo escritor, nos moldes tradicionais, sua obra pode ser aproximada do pensamento de filósofos como Michel Foucault e da literatura de autores canônicos como a de Charles Baudelaire. Dialogando com saberes consagrados pela humanidade, as produções menores têm muito a investigar e a dizer. Através de diversos papéis que foram produzidos para serem lidos e descartados, Guerra representou e relatou um pouco do reverso da história do teatro, contando sobre os bastidores e os palcos cênicos nacionais.

### **1.5 A construção narrativa dos álbuns de Antonio Guerra**

*Escrever é retirar-se. Não para sua tenda para escrever, mas da sua própria escritura. Cair longe da sua linguagem, emancipá-la ou desampará-la, deixá-la caminhar sozinha e desmunida. Abandonar a palavra.*

*Jacques Derrida*

Ao montar e, então, escrever seus álbuns, Antonio Guerra se retirou da cena da escrita e abandonou a palavra, deixando-a à mercê de futuros leitores. Mesmo tendo o teatrólogo, de certa forma, direcionado leituras futuras – numerando os álbuns, colando e datando os recortes, sublinhando e destacando trechos de periódicos –, é o leitor desses objetos quem estabelece as relações entre os diversos papéis selecionados pelo amador.

Embora o organizador dos artefatos teatrais tenha estabelecido certa direção para nossa leitura, suas combinações são infinitas e as possibilidades de leitura também. A partir de textos heteróclitos e descontínuos, os vários leitores dos álbuns podem fazer milhares de combinações e percorrer trajetos os mais variados possíveis.

Ao lermos os objetos do são-joanense, não seguimos exatamente o traçado que Guerra determinou. Focalizamos o que mais nos interessa – selecionamos alguns textos, excluímos outros, relacionamos recortes de diversos álbuns, de diferentes datas e de variados gêneros. Construimos um percurso outro, novo, bem diferente do sugerido pelo teatrólogo.

Logo acima, a fim de destacar a perspectiva marginal dos álbuns do teatrólogo, empreendemos uma leitura entrecruzada e relacionamos diversos recortes de diferentes datas. Apesar do trajeto “cronológico” dos papéis do são-joanense, utilizamos fragmentos de periódicos dos álbuns 1, 3, 7 e 8, explodimos a linha do tempo por ele construída e, fazendo uma leitura em formato de estrela, relacionamos recortes de diferentes objetos e épocas.

Ao tocar o presente, os textos de Guerra percorreram o processo mental do leitor dos álbuns e se exteriorizaram a partir das idas e vindas de sua memória. Certamente, a narrativa que aqui se delineia traduz um pouco dos caminhos trilhados pela história do são-joanense nos labirintos da memória de quem a leu: “[...] o reconhecimento de uma imagem do passado é, na verdade, o reconhecimento de uma imagem da memória” (SELLIGMANN-SILVA, 2003, p. 403).

Além dos percursos da memória do leitor, a escrita revela também um pouco das relações estabelecidas entre uma obra do passado e a contemporaneidade de quem a lê. O leitor, inserido em um contexto histórico e social, lê uma produção do passado à luz das questões teóricas de seu tempo. Ao investigar os objetos de Antonio Guerra, relemos um pouco da obra do amator a partir do conhecimento de mundo e do mundo do pesquisador.

Muitas reflexões contemporâneas permitem-nos enxergar os objetos aqui investigados como um texto, ou melhor, como uma narrativa que se refere ao teatro nacional. Tempos atrás, um compósito cheio de cacos, fragmentos e pedaços de papéis não era lido como uma narrativa. As histórias não se faziam com “retalhos” de diferentes gêneros textuais produzidos por diversos autores. Geralmente,

somente as palavras que percorriam linearmente as folhas de papel e preenchiam as páginas escritas por um único autor eram consideradas uma narrativa.

A semiótica peirceana é um dos operadores de leitura contemporâneos capazes de conectar textos atravessados por redes de linguagem, como os da nossa investigação. Tendo como base o movimento em processo – a não linearidade –, a semiose, ou ação do signo, é sustentada pela lógica da incerteza, pela intervenção e pelo acaso, estando sempre aberta à introdução de novas ideias.

Cecília Almeida Salles (2002) encontrou nessa teoria as ferramentas necessárias para investigar os manuscritos, a ela entregues, de Ignácio de Loyola Brandão para a escrita do livro *Não verá país nenhum*:

Recebi um diário geral, um diário de trabalho, anotações verbais e visuais meticulosamente numeradas, rascunhos, fotos que o escritor colocou em seu escritório na época da produção do livro, recortes de jornais, que alimentaram as pesquisas, registros das dezenas de músicas ouvidas ao longo do processo e mapas da cidade em criação (SALLES, 2002, p. 177).

Apesar de Salles interessar-se pelos processos de criação de Brandão, o que não é o nosso caso, o objeto de investigação da pesquisadora, assim como os álbuns de Antonio Guerra, é um compósito documental diversificado e rico no que diz respeito a linguagens. Utilizando um instrumento teórico abrangente, capaz de abarcar as inferências e o inusitado – no modo inovador como os elementos já existentes podem ser correlacionados –, a teoria peirceana possibilita que leituras novas e reveladoras surjam através das muitas maneiras como objetos híbridos e intervalares, como os nossos, são combinados.

Assim como a semiótica de linha peirceana, a concepção de rizoma de Deleuze e Guattari também é, certamente, uma ferramenta importante para lermos a produção aberta de Antonio Guerra, pois, com ela, podemos conectar

[...] um ponto qualquer com outro ponto qualquer e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza; ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não-signos (DELEUZE e GUATTARRI, 2004, p. 32).

A discussão de Deleuze e Guattari permite-nos correlacionar alguns dos infinitos pontos da obra de Guerra e, assim, colocar em jogo “regimes de signos muito diferentes”. Dessa forma, conectamos um pouco da multiplicidade de gêneros

textuais que compõem a obra do teatrólogo e construímos uma das infinitas leituras possíveis através dos textos do amador.

O pensamento sem fronteiras dos dois teóricos leva-nos também a refletir sobre o jogo entre textos em “estados de não-signos”, ou seja, nos textos que existiram e que existirão, mas que não puderam ser compilados pelo teatrólogo e até mesmo nos textos que não se solidificaram, escondendo-se em outros textos ou nas inúmeras criações inconclusas e não exteriorizadas dos autores.

Assim como o rizoma deleuziano, com seus múltiplos nós, pontos e interconexões, o conceito de “hipertexto”, cunhado por Theodore Nelson, a partir de um sistema de informática no início dos anos sessenta, é também um importante operador de leitura/escrita não linear. O mundo das telecomunicações e da informática dialoga com teias, redes e flutuações, viabilizando a correlação entre a infinidade de recortes que compõem a obra criada por Antonio Guerra:

A rede não tem centro, ou melhor, possui permanentemente diversos centros que são como pontas luminosas perpetuamente móveis, saltando de um nó a outro, trazendo ao redor de si uma ramificação infinita de pequenas raízes, de rizomas, finas linhas brancas esboçando por um instante um mapa qualquer com detalhes delicados, e depois correndo para desenhar mais à frente outras paisagens do sentido (LÉVY, 1993, p. 26).

A rede hipertextual está em constante construção e renegociação, pois tudo funciona por proximidade, por vizinhança. Os nós de um hipertexto – assim como os da nossa investigação – podem ser palavras, imagens, gráficos, fotos, objetos, ou seja, uma infinidade de coisas pode compor um sistema em rede. Os itens de informação desses elementos não são ligados linearmente, mas a maioria deles estende suas conexões em estrela, de modo reticular. Navegar em um hipertexto é desenhar um percurso complicado, pois um nó pode remeter a outro nó e em cada nó pode-se conter uma rede inteira. Só mesmo através de uma metamorfose constante, de uma rede associativa – que constitui o universo mental de quem constrói e/ou de quem lê uma rede – é que poderemos ler a narrativa inusitada e inconclusa de Antonio Guerra.

A multiplicidade de recortes que compõem os 13 objetos do teatrólogo obriga o leitor a aproximar textos jornalísticos a cartas, a bilhetes, a lembrancinhas de bailes, enfim, uma enorme teia com infinitos pontos de contato vai se formando e

se abrindo frente ao leitor desses álbuns. Ora esses pontos se tocam ora se distanciam e ora impulsionam o leitor para fora dessa rede que se formou inicialmente, colocando-o em contato com outros textos dentro do espaço físico delineado pelo teatrólogo e até mesmo fora dele. Uma leitura linear descartaria essas infinitas possibilidades de diálogo interartístico e restringiria certamente as mutações do saber. Só uma leitura reticular pode aproximar e distanciar os inúmeros textos que se encontram dentro da rede construída por Guerra e até mesmo fora dela, possibilitando ao leitor, num lampejo, configurar uma das muitas narrativas dos álbuns do amador.

Fazendo uma leitura além das fronteiras dos objetos do teatrólogo e abrindo-nos ao hipertexto a que sua obra remete, deparamo-nos com um mundo que Guerra, conscientemente, parece não ter tido a intenção de registrar – a relação entre as apresentações teatrais e a montagem dos álbuns. Manuseando as páginas dos objetos do são-joanense, percebemos que a vivência do ator e ensaiador teatral influenciou a mobilidade e o dinamismo da montagem dos álbuns.

Os recortes destacam-se pela criatividade como foram combinados, dobrados e colados. Preenchendo lugares inusitados, Guerra utilizou até mesmo os versos das capas e contracapas dos álbuns para a colagem de papéis. Para quebrar a leitura monótona e tradicional de um recorte de jornal, ele fixou fotografias, cartazes, ingressos de peças, enfim, uma variedade enorme de papéis foi colada em meio aos recortes de jornais. Essa mistura de papéis, ou mesmo a ausência deles – as páginas em branco –, obriga-nos a modificar nosso ritmo de leitura, fazendo com que nossos olhos e nossas mãos ora se movimentem lentamente ora rapidamente (FIG.2) e (FIG.3).

Os álbuns não foram confeccionados apenas para serem lidos, mas, principalmente, para serem abertos, virados, mexidos e tocados de diversas maneiras. A montagem deles é dinâmica, já que dinâmica é a forma de uma apresentação teatral. O dinamismo dos álbuns exige que nós leitores desempenhemos uma performance toda especial ao manuseá-los. Não lemos aqueles cadernos grandes e grossos, como lemos um livro, um jornal ou um simples caderno.

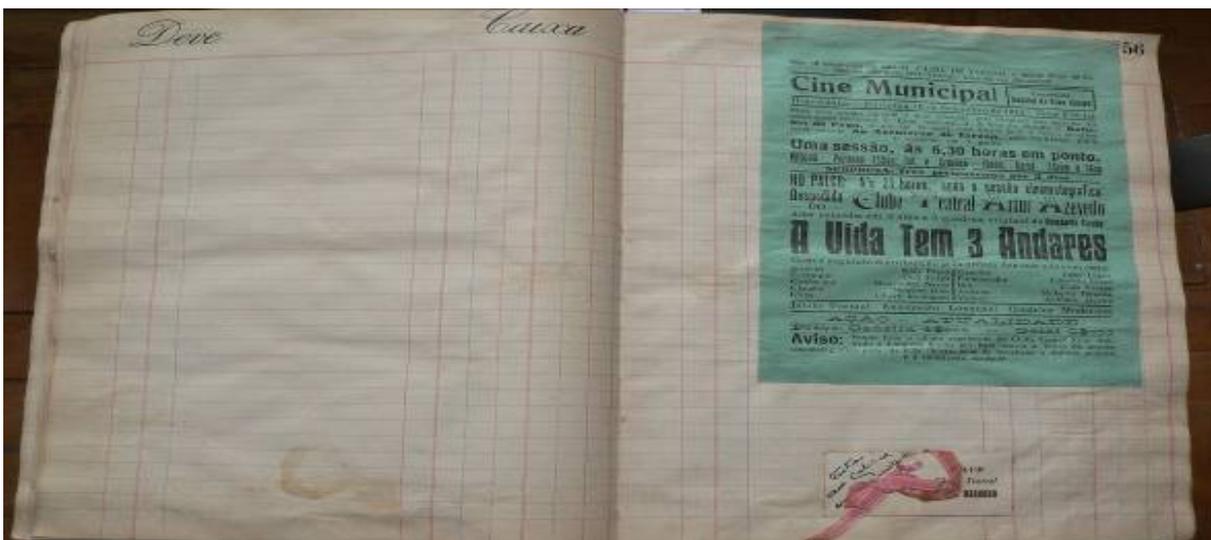


FIGURA 2 – Cartaz teatral e lembrancinha de um baile do Clube  
Fonte: Guerra, álbum 7, p. 106 e 107

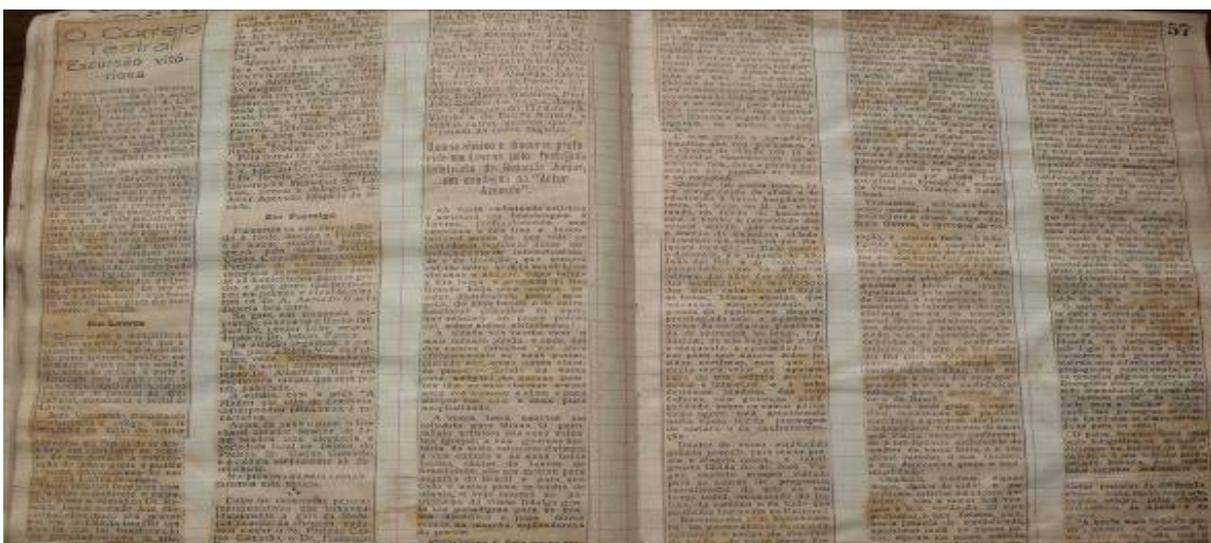


FIGURA 3 – Recortes de jornais  
Fonte: Guerra, álbum 7, p. 108 e 109

Alguns cartazes são presos apenas na parte superior e, ao levantarmos a parte que está solta, somos pegos de surpresa, pois nos deparamos com um recorte ou outro papel qualquer colado na página que deveria fixar o cartaz por inteiro. A publicidade cênica, colada dessa forma, nos lembra a cortina dos espetáculos que, ao ser levantada, nos surpreende com uma série de acontecimentos inesperados (FIG.4).

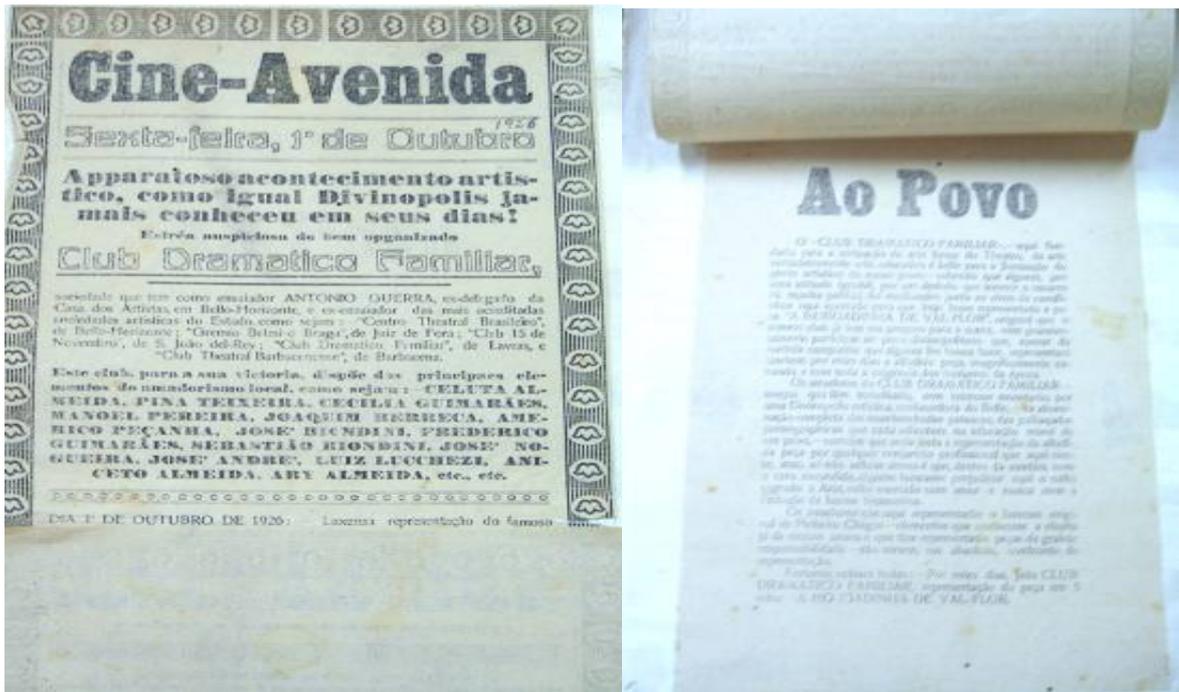


Figura 4 – A cortina dos espetáculos teatrais

Ao levantarmos o cartaz do Cine-Avenida de Divinópolis, encontramos a nota Ao Povo divinopolitano.

Fonte: GUERRA, álbum 3, p.65

Muitas vezes, sentimo-nos como se estivéssemos assistindo a uma peça, procurando o melhor ângulo para observar o personagem, procurando a melhor posição para ler os recortes, ou nos surpreendendo com o desenrolar dos acontecimentos, lendo uma notícia ou informação inesperada. Outras vezes, agimos como se fôssemos os próprios atores em cena e Antonio Guerra a nos dizer, abra os braços, dobre, desdobre, levante, sente, vire, fale. Há alguns momentos em que, mexendo nos papéis do amator, efetivamente conversamos com ele e nos pegamos a dizer: “-Você não quer que leiamos o que está embaixo desta folha”, ou, “-É para lermos só até aqui?”.

De acordo com a maneira como os papéis foram combinados e colados, conseguimos imaginar a movimentação das noites de espetáculo. Pensamos como os espectadores se surpreendiam e se emocionavam a cada fala de um personagem, a cada ato de uma peça. Essa comunicação não se dá apenas pelas palavras, mas através do jeito todo especial como os cartazes foram dobrados e colados, e os álbuns foram montados. Olhando, virando e lendo os recortes, acreditamos que Antonio Guerra diz muito sobre a vida do amatorismo teatral.

Analisando algumas publicidades teatrais fixadas nos álbuns, percebemos que muitas delas são cheias de enfeites, adornos, contornos em negrito e destaques no nome da peça ou no nome de alguma pessoa ilustre. Há cartazes em que as letras são escritas em negrito, outros têm as letras douradas e outros em vermelho ou verde. Com a finalidade de atrair os leitores para as noites teatrais, os artistas confeccionavam os cartazes utilizando letras rebuscadas e em cores fortes. Tais efeitos nos lembram as luzes, as cores das roupas dos personagens e os muitos objetos dos cenários no palco cênico. Os artistas teatrais utilizavam recursos técnicos na confecção dos cartazes das apresentações a fim de expressar as ideias de movimento, alegria, surpresa e emoção, que caracterizam o teatro.

Alguns cartazes de apresentações especiais, peças que eram encenadas para homenagear uma pessoa importante ou em comemoração ao aniversário de algum membro do clube, trazem algumas vezes a foto do homenageado e têm as letras escritas em dourado. A importância do evento manifesta-se através das palavras e da forma como o cartaz foi confeccionado. Os cartazes maiores, mais rebuscados, com letras mais trabalhadas e impressas em dourado tinham a finalidade de divulgar os espetáculos mais ilustres.

Se compararmos o que os cartazes das apresentações teatrais prometiam pela maneira como foram impressos, verificamos que muitas notas de jornais – como a mencionada abaixo do jornal *Reforma* de 31 de agosto de 1916 – confirmam a qualidade e a alegria das apresentações cênicas:

A parte de Dionísia, figura principal da opereta, coube a senhorita Margarida Pimentel que, de dia para dia nos surpreende com os progressos que realiza na arte e que se traduzem na calma admirável com que enfrenta o público, na admirável naturalidade da gesticulação e sobretudo na firmeza de sua voz sempre doce e aveludada e à qual apenas falta um registro mais volumoso que só a idade lhe há de proporcionar.

Bem ensaiados os coros. Os cenários são mais uma prova de competência no gênero do nosso conterrâneo Samuel Soares (GUERRA, álbum 13, p. 60).

Entretanto, nem todas as notas dos periódicos evidenciam noites de brilho, de sucesso, de alegria e de prazer. O signo linguístico e o signo icônico dos cartazes dos espetáculos muitas vezes não condizem com os comentários dos redatores dos jornais:

Notamos que a montagem da peça deixou muito a desejar, os cenários encomendados no Rio de Janeiro não sobrepõem aos dos amadores locais.

A eletricidade prejudicou muitíssimo o efeito de luz da representação, não firmando uma focalização, acendendo e apagando constantemente (GUERRA, álbum 6, p. 88).

Os diálogos com a viúva estiveram frios. Vamos arriscar – gélidos.

Fez a ironia com muita candura e a impertinência com modos quase angélicos.

Para encarnar papéis como esse, faz-se mister um estudo minucioso de espelho.

A boca, os olhos, toda a pele do rosto devem ser torcidos, enrugados, até que se obtenha a gravação justa do pensamento em destaque.

O penteado até – assim o sentimos – faz a sua expressão.

Há o cabelo atrevido, o risonho, o ridículo, o frascário, o irônico (GUERRA, álbum 13, p. 100).

Com as notas acima, *A Tribuna* de 12 de janeiro de 1936 e *Minas Jornal* de 23 de outubro de 1918, evidenciamos que nem todas as peças encantavam os espectadores como propunham as cores e as imagens dos cartazes das apresentações cênicas. Na primeira encenação, o cenário e a iluminação prejudicaram e muito o espetáculo. Já na segunda, os espectadores saíram insatisfeitos com a atuação e o figurino dos atores.

As notas jornalísticas e os cartazes das apresentações teatrais aqui correlacionados ilustram apenas algumas das infinitas possibilidades de leitura entre os recortes dos álbuns de Antonio Guerra. Não seguindo a ordem aparentemente cronológica da colagem dos papéis, articulamos uma leitura reticular entre alguns recortes. Além disso, não colocamos em diálogo apenas os textos configurados a partir do mesmo signo. Relacionamos textos verbais a textos não-verbais – recortes de jornais informativos a textos cênicos publicitários. Aproximando textos de diferentes signos e gêneros, no sentido derridiano, suplementamos um texto a outro e a outro, fazendo com que informações novas e inusitadas surgissem desses cruzamentos textuais.

Aproximando, distanciando, confirmando ou negando, relacionamos alguns papéis do amador. Mesmo estando trabalhando com textos de uma mesma teia – os álbuns do teatrólogo –, a maneira como os recortes foram dobrados e colados nos álbuns remeteram-nos a outro espaço, a outra rede, a outra teia, ou seja, a um dos múltiplos nós de um hipertexto. Ultrapassando as fronteiras estabelecidas pelo amador, encontramos um espaço desterritorializado e abrimo-nos

a possibilidades múltiplas de leituras – as noites de espetáculos e a linguagem teatral.

## 2 OS ÁLBUNS DE ANTONIO GUERRA E OS SABERES SOBRE O ARQUIVO

### 2.1 As origens da arquivologia

*O arquivo é, de início, a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados singulares. Mas o arquivo é, também, o que faz com que todas as coisas ditas não se acumulem indefinidamente em uma massa amorfa, não se inscrevam, tampouco, em uma linearidade sem ruptura [...]. O arquivo não é, tampouco, o que recolhe a poeira dos enunciados que novamente se tornaram inertes e permite o milagre eventual de sua ressurreição; é o que define o modo de atualidade do enunciado-coisa; [...].*

*Michel Foucault*

Lançando mão de operadores de leitura contemporâneos, estabelecemos uma dentre as muitas possibilidades de diálogo interartístico entre os papéis de Antonio Guerra. Certamente, a ideia de rede, de rizoma, de teia – discussões e linguagens advindas do mundo atual –, possibilitou nossas reflexões, permitindo-nos romper as fronteiras estabelecidas por Guerra em seu conjunto documental, criar um espaço desterritorializado e abrir os arquivos do amador a leituras múltiplas.

Percorremos os labirintos de um arquivo do século XX, utilizando operadores de leitura do século XXI. Entretanto, as práticas arquivísticas não se limitam ao século XX. Bem mais remotas, elas surgiram há cerca de seis milênios. Maria Odila Fonseca (2005), em *Arquivologia e ciência da informação*, destaca a longevidade das práticas arquivísticas. Segundo a autora, a história dos registros arquivísticos confunde-se com a história das civilizações humanas pós-escrita.

César Nardelli Cambraia (2005), indiretamente, também menciona a distância temporal da arquivística ao falar sobre a produção do livro manuscrito. A invenção da folha de papiro, matéria subjetiva básica do suporte material da escritura, é bem recuada. Um rolo de papiro em branco foi encontrado na tumba de um dignitário egípcio da I Dinastia (c. 3000 a.C.) e centenas de milhares de rolos de papiro existiram na biblioteca de um centro de estudos da cidade de Alexandria, *Museum*, na primeira metade do século III a.C.

A discussão de Cambraia nos é ainda mais relevante, porque, no momento em que o autor relata a contribuição dos primeiros diretores da Biblioteca de Alexandria (sécs. III a I a.C.) para a crítica textual, o pesquisador menciona a preocupação dos Alexandrinos em preservar a materialidade de suas obras e

destaca a existência de um sistema de sinais que eles já utilizavam para julgar a genuinidade de vários textos. Esse sistema de sinais foi sendo aperfeiçoado, pois novos usos passaram a ser adotados para antigos sinais, assim como novos sinais foram sendo incorporados ao antigo sistema.

Mais do que a distância temporal da prática arquivística, constatamos, com os Alexandrinos, a necessidade humana de interferir nos arquivos, seja através da preservação, da recuperação, da análise de documentos e/ou da organização de arquivos. Se as civilizações humanas pós-escrita simplesmente produziam arquivos, o homem do século III a.C. não só registrava e preservava as suas produções. Os Alexandrinos liam, avaliavam, classificavam e organizavam também as obras de seus antepassados, permitindo que outras pessoas pudessem lê-las. Nesse sentido, o homem do século III a.C. já colocava em prática algumas das principais características fundacionais da arquivística, ou seja, as civilizações antigas já praticavam um saber que só seria oficializado muito tempo depois.

Mesmo depois de vários séculos, a humanidade ainda se interessa e produz uma grande quantidade de arquivos. O século XVIII assistiu à constituição de vários depósitos centrais de arquivos e ao surgimento de muitos museus públicos e nacionais. Entretanto, mesmo com a constituição de tantos depósitos e museus, a arquivologia foi desconsiderada, enquanto disciplina, pelo historicismo do século XIX. Basicamente, a arquivologia resumia-se, até então, no estudo dos:

[...] *arquivos* e os documentos que os constituem; *as instituições arquivísticas*, espaço privilegiado e regulatório das intervenções feitas nesses conjuntos; *os arquivistas*, profissionais formalmente habilitados a estabelecer essas intervenções, têm sido os principais objetos de interesse da arquivologia (FONSECA, 2005, p. 10).

A partir da década de 1898, com a publicação do manual escrito pelos holandeses S. Muller, J. A. Feith e R. Fruinfez, a arquivologia libertou-se da posição secundária a que tinha sido submetida pelo historicismo. A publicação de uma obra cujo objetivo maior era definir o conceito e os principais métodos arquivísticos “oficializou” um saber e uma prática até então não regulamentados, servindo como marco da constituição da arquivística como disciplina.

O motivo de o historicismo desconsiderar a arquivística, talvez, possa ser explicado pelo fato de a arquivologia não incluir a informação entre os seus objetos preferenciais. Os estudiosos da área arquivística importavam-se com a investigação

dos documentos, dos sistemas de arquivos, dos arquivos, das associações arquivísticas; ou priorizavam a análise dos procedimentos metodológicos empregados na conservação dos documentos; ou, ainda, preocupavam-se com o estudo teórico e prático do funcionamento dos arquivos e com o tratamento de seus fundos. Interessados em transferir a informação de uma fonte para um usuário, seu foco não era a informação, que aparecia apenas como uma consequência dos documentos arquivísticos.

Diferentemente desse período, na época moderna, a informação gerada pelos arquivos e controlada pelo Estado moderno e democrático não era simplesmente uma mera consequência do trabalho arquivístico, mas, sim, o foco de atenção do Estado. Nesse sentido, S. Muller, J. A. Feith e R. Fruinfez, em 1898, já mencionavam a estreita relação entre Estado e arquivos. Apesar de o conceito desses conjuntos documentais, delineado no *Manual dos holandeses*, não mencionar claramente a importância da informação para a época, os holandeses relacionavam a produção e a guarda dos arquivos aos órgãos públicos, evidenciando, portanto, que eram exclusivamente esses órgãos que produziam e controlavam a informação. Segundo os holandeses, arquivo é um

[...] conjunto de documentos escritos, desenhos e material impresso recebidos ou produzidos oficialmente por determinado órgão administrativo ou por um de seus funcionários, na medida em que tais documentos se destinavam a permanecer na custódia deste órgão ou funcionário (MANUAL DOS HOLANDESES *apud* FONSECA, 2005, p. 43).

É interessante destacar que somente os arquivos gerados pela administração pública eram considerados pelos holandeses. Os “arquivos de família” não eram relevantes, pois, de acordo com o *Manual*, além de não formarem um todo, eles foram agrupados segundo os mais estranhos critérios. Para os holandeses, o volume de um conjunto documental e a padronização dos critérios de organização desse conjunto eram fatores fundamentais para que um amontoado de papéis fosse considerado oficialmente um arquivo. Entretanto, na atualidade, muitos conceitos da arquivística tradicional foram desestabilizados pelos documentos virtuais. O mundo da informática viabilizou uma série de relações entre os dados de arquivo, rompendo, assim, com pressupostos que separaram, durante muito tempo, o oficial do individual.

Acreditava-se que os arquivos públicos eram acumulações naturais e que os pessoais pretendiam perpetuar intencionalmente uma imagem (COOK, 1998). A intencionalidade dos documentos individuais descaracterizava o caráter “oficial” dos arquivos pessoais. Entretanto, na contemporaneidade, não se acredita nem na inocência dos documentos pessoais nem na dos públicos. Os textos que compõem os dois conjuntos documentais não são desprovidos de intenção. Além disso, ambos são:

[...] artefatos de registro derivados de uma atividade [...]. [...] surgem, antes, dentro de um contexto, como parte de alguma outra atividade ou necessidade, seja pessoal, seja institucional. Em segundo lugar, os arquivistas, tanto nos arquivos públicos quanto nos pessoais, freqüentemente usam procedimentos técnicos e métodos práticos semelhantes, em termos de como acessam, descrevem, armazenam fisicamente e conservam os arquivos e os colocam à disposição para fins de pesquisa (COOK, 1998, p.131).

Surgindo a partir de uma atividade, de uma necessidade, e utilizando procedimentos técnicos/práticos semelhantes, os arquivos públicos e os pessoais têm muitos pontos de contato. Se, na pós-modernidade, as fronteiras entre esses dois arquivos foram desestabilizadas, anteriormente, essas fronteiras estavam bem delimitadas e demarcadas. Desconsiderando os documentos individuais, a noção de arquivo estava, predominantemente, ligada aos limites institucionais estatais: “A modernidade política poderia sintetizar-se na idéia do Estado moderno, ‘dotado de um *sistema tributário* eficaz, de um exército permanente, do monopólio da violência, de uma administração *burocrática nacional* [...]’” (FONSECA, 2005, p. 35).

O Estado moderno, como campo informacional, considerava os arquivos não apenas como conjuntos documentais produzidos pela administração burocrática, mas também como um tipo de instituição inserida no aparelho estatal, ou seja, o Estado criou repartições, com funcionários específicos, para recolher, preservar e dar acesso aos documentos gerados pela produção arquivística pública. Essa rede de repartições geradoras de documentos foi a expressão material e o sustentáculo da natureza institucional da administração estatal.

A arquivologia, enquanto disciplina, foi profundamente marcada pelas instituições burocráticas. Os documentos que se acumulavam nas repartições estatais eram traços materiais essenciais à existência e funcionamento da organização estatal moderna. Conhecer a formação dos Estados nacionais é

aproximarmo-nos da época de formação dos arquivos nacionais – referimo-nos aqui à época de formação dos arquivos nacionais europeus e, posteriormente, dos arquivos norte-americanos.

Selecionando, descartando, privilegiando, classificando, as repartições públicas montaram os arquivos nacionais, transformando documentos em monumentos. Em “Documento e Monumento” (1996), Jacques Le Goff ressalta que os documentos não são testemunhos objetivos do passado. As provas históricas são produtos da sociedade. Elas foram fabricadas segundo relações de força – de poder. O documento é monumento, é o “[...] esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias” (LE GOFF, 1996, p. 538). Nessa perspectiva, é necessário questionar as intenções daquele que atribuiu ao documento valor de testemunho.

O Estado moderno fabricou imagens de uma nação única através dos monumentos – rituais, festas, heróis, celebrações – e dos documentos/monumentos que perpetuou. Ao evocar lembranças, os monumentos possibilitaram que narrativas fossem contadas. Inseridas no tempo homogêneo e vazio benjaminiano, as narrativas pedagógicas dos célebres homens da nação preservaram, para o futuro, o passado, fazendo com que as pessoas sentissem fazer parte de uma mesma “comunidade imaginada” (ANDERSON *apud* BHABHA, 2007).

O tempo calendário possibilitou, durante muito tempo, ao mundo imaginado da nação uma solidez sociológica. O “muitos como um” – metáfora progressista da coesão social moderna – permitiu que os indivíduos sentissem fazer parte de um mesmo passado, excluindo, assim, outras possibilidades de discurso. As diferenças culturais foram apagadas para que as grandes histórias fossem contadas. Entretanto,

[...] o espaço do povo-nação moderno nunca é simplesmente horizontal. Seu movimento metafórico requer um tipo de “duplicidade” de escrita, uma temporalidade de representação que se move entre formações culturais e processos sociais sem uma lógica causal centrada. E tais movimentos culturais dispersam o tempo homogêneo, visual, da sociedade horizontal [...] (BHABHA, p. 201, 2007).

Os movimentos culturais interceptaram a linearidade das narrativas oficiais, instaurando um tempo narrativo duplo e cindido – repleto de agoras. O

presente da história das pessoas, diariamente, questiona o caráter único e verdadeiro do passado, renovando, através da lembrança, as construções nacionais. Num “plebiscito diário”, o pedagógico é atravessado pelo performático, rompendo com o caráter perene das representações da nação. Negociando o passado com o presente, e vice-versa, a nação é recordada e renovada diariamente.

Se o Estado moderno fabricou narrativas e construiu seus arquivos nacionais, os avanços científicos e tecnológicos proporcionaram às nações o acúmulo – e a rápida disponibilização – de uma grande quantidade de informação. Esse período foi denominado por Fonseca de época da “explosão da informação”. A pesquisadora fala de um mundo dividido pela Guerra Fria e vincula o poder e a liderança aos países que geravam a produção científica e tecnológica.

Se, por um lado, a produção científica e tecnológica gerou e gera poder econômico e político aos países que a detêm, por outro, ela possibilitou, certamente, a curto e a longo prazos, o armazenamento e a disponibilização de uma infinidade de dados de arquivos: “O desenvolvimento tecnológico associado à II Guerra Mundial é sobejamente conhecido, e na área das chamadas tecnologias da informação podemos apontar o uso extensivo da microfilmagem e do microfilme” (FONSECA, 2005, p. 16).

Assim como a tecnologia foi fundamental para a recuperação da informação, as pesquisas de pós-graduação, especialmente em ciência da informação, foram cruciais para constituir um novo espaço para se rediscutir o conhecimento arquivístico. A emergência desses novos lugares de produção do saber fez da arquivística uma área autônoma, seus objetos e objetivos tradicionais foram repensados.

As mudanças rápidas, as organizações complexas e a transitoriedade dos registros virtuais reformularam muitos pressupostos arquivísticos, especialmente os que se vinculavam às noções de proveniência, de originalidade e de funcionalidade dos arquivos. Os métodos tradicionais de organização documental tornaram-se inviáveis no mundo das relações em rede. O princípio da proveniência – o respeito aos fundos, à ordem original dos documentos (DUCROT, 1998) – tornou-se incompatível com um mundo onde nada é fixo e perene. O volume de dados e a descentralização dos registros propuseram o cruzamento de documentos, não o respeito à imobilidade de uma organização. Mais virtual do que física, a proveniência passou a se relacionar com a atividade e não com a imobilidade estrutural de um

lugar. As múltiplas possibilidades de combinações de contexto, conteúdo e estrutura dos registros levaram à dispersão lógica e física dos arquivos.

Ao invés de interessarem-se pelo estudo da organização e da catalogação dos arquivos, os pesquisadores voltaram-se para as múltiplas inter-relações e usos dos documentos. Os registros deixaram de ser um artefato fechado, fixo e imóvel, tornando-se um objeto móvel e ativo. A avaliação de um conjunto documental foi substituída pela análise das funções sociais do criador dos documentos. O foco se transferiu do documento para seu contexto de produção, de criação. A preservação de um documento deixou de ser a conservação e a restauração dos registros, transformando-se na migração de dados eletrônicos para novos *softwares*. Além disso, os arquivistas não são mais considerados os passivos guardiães do passado, mas os agentes ativos que selecionam o que será arquivado e preservado para o futuro. São homens que constroem, de acordo com suas intenções, a memória.

Foucault (1987), ao associar o arquivo às práticas discursivas – acontecimento, de um lado, e coisa, de outro –, desvincula o arquivo da noção de soma de textos que testemunham o passado de uma cultura. O jogo de relações que caracteriza o nível discursivo, ou seja, o sistema de discursividade dos arquivos conduz “[...] às possibilidades e às impossibilidades enunciativas [...]” (FOUCAULT, 1987, p. 149). Impossibilidade de estocagem e de ressurreição dos acontecimentos registrados tal qual se deram no passado, e possibilidade de recriação e de atualização dos “enunciados-coisas”.

A ideia de arquivo rompeu suas amarras com a concepção de armazenamento da história e estreitou seus laços com a perspectiva de futuro, ou seja, com as possibilidades de recriação dos dados arquivísticos. Como destaca Foucault na epígrafe que abre esta discussão, o arquivo não é a poeira nem a ressurreição, mas a atualidade.

Muito da episteme arquivística contemporânea se deu com o surgimento, na década de 1990, de uma abordagem canadense da arquivologia vinculada ao pensamento pós-moderno. Tal pensamento desconfia da ideia de verdade absoluta baseada no racionalismo e no método científico. Nada é neutro e imparcial. Desvinculando a produção e o uso arquivísticos do poder público, a abordagem denominada “arquivologia pós-moderna”

[...] desloca as razões da preservação dos arquivos de uma justificativa jurídico-administrativa, ancorada em conceitos de Estado, para uma justificativa sociocultural, ancorada em políticas e usos públicos mais amplos (FONSECA, 2005, p. 60-61).

Houve um transbordamento da noção de arquivo para além dos limites institucionais, principalmente estatais. Hoje, a justificativa dos arquivos ancora-se em políticas públicas mais democráticas. Em uma perspectiva pós-moderna, a existência dos arquivos é importante pelo fato de eles oferecerem aos cidadãos um senso de identidade, de história, de cultura, de memória pessoal e coletiva.

O espaço responsável pela reconfiguração do campo arquivístico não é mais o espaço administrativo público. A universidade é, atualmente, o local por excelência onde se pensa e se discute o arquivo. A partir das pesquisas acadêmicas, novos pressupostos têm emergido e corroborado as reflexões críticas e teóricas arquivísticas. E os arquivos pessoais literários têm exercido um papel crucial na construção desse novo saber.

## 2.2 A chegada das fontes primárias às universidades brasileiras

*Velha fantasia deste colunista – e digo fantasia porque continua dormindo no porão da irreabilidade – é a criação de um museu de literatura. Temos museus de arte, história, ciências naturais, [...] de literatura não temos...*

*Mas falta o órgão especializado, o museu vivo que preserve a tradição escrita brasileira, constante não só de papéis como de objetos relacionados com a criação e a vida dos escritores.*

*Carlos Drummond de Andrade*

A trajetória arquivística até aqui delineada evidencia a estreita relação dos arquivos nacionais com o Estado-nação. As bibliotecas, os museus e os arquivos foram instituições criadas e controladas, especialmente, pelo Estado moderno. Anteriormente ao século XVIII, as práticas arquivísticas eram descentralizadas. Após a Revolução Francesa, tendo como marco a criação do Arquivo Nacional da França, essas práticas centralizaram-se nas mãos dos órgãos públicos.

Tardiamente, se comparados aos depósitos documentais europeus, os arquivos do Estado moderno brasileiro começaram a se formar no início do século XX, após a Proclamação da República (1889). Uma “onda” de modernização atravessou o País nas décadas de 1920, 1930 e 1950 (CALDEIRA, 2002, p. 29). O crescimento urbano-industrial, a inovação artística e o interesse em conhecer melhor

a realidade do Brasil foram alguns dos movimentos que visaram à modernização e, especialmente, à solidificação do País enquanto nação autônoma.

Abel Barros Baptista (2005), ao falar sobre o Modernismo brasileiro, atesta que o movimento literário de 1922 veio animado de um projeto construtivo da nação, não se restringindo apenas às questões literárias. O movimento buscou a formação da literatura enquanto parte essencial da configuração da própria nação brasileira: “O ‘clima’ era modernista; mais que isso, era *nacional* [...]” (BAPTISTA, 2005, p. 46). Preocupados com o artístico e/ou com a eliminação do academismo das modalidades retrógradas, os literatos procuraram privilegiar o traço brasileiro. A realidade do País foi o ponto central da atividade intelectual nacional da época.

O desejo de conhecer o Brasil se estendeu por vários anos. Em 1962, Sérgio Buarque de Holanda criou o IEB, Instituto de Estudos Brasileiros, na Universidade de São Paulo (1934). De acordo com a proposta do criador, o Instituto tinha como objeto de estudo o Brasil. O País deveria ser “[...] apreendido como uma *civilização* dotada de especificidade, identidade sócio-cultural e historicidade próprias, passível de ser estudada, compreendida, analisada e interpretada segundo suas características” (CALDEIRA, 2002, p.21).

Diferentemente das instituições que desenvolviam projetos nacionais ou propostas de transformação da sociedade brasileira baseados em paradigmas internacionais, o IEB utilizou-se da multidisciplinaridade e da multitematicidade para pesquisar as diversidades e singularidades do Brasil. Laboratório de estudos sobre o País, o Instituto inovou no que se refere às investigações científicas das Humanidades. Congregando diferentes disciplinas especializadas, o IEB constituiu um *area studies center*, onde

[...] encontram-se acervos variados referentes à região por ele estudada e pesquisadores de várias disciplinas especializados no estudo da mesma, promovendo cursos, edição de livros e periódicos, exposições etc. alusivos à região de sua especialidade (CALDEIRA, 2002, p. 23).

Ao estudar as peculiaridades das regiões brasileiras, o IEB permitiu que os acervos regionais e os temas culturais nacionais adentrassem nas universidades. Com o *area studies center*, a Universidade de São Paulo abriu as portas para uma prática que, mais tarde, se tornou frequente nas instituições brasileiras: receber e

guardar o acervo – documentos, livros, manuscritos, objetos – de célebres homens do universo literário e, muitas vezes, também do universo político do País.

Ao mencionar a constituição do IEB como *area studies center*, Caldeira (2002) lança mão do termo acervo para referir-se à diversidade de materiais oriundos das muitas regiões do País para compor os novos “arquivos” da Universidade de São Paulo. Nesse sentido, algumas considerações sobre os conceitos de acervo e de arquivo fazem-se necessárias, uma vez que, até o presente momento, recorreremos frequentemente ao termo arquivo para referirmo-nos a um conjunto documental.

Na fala de Caldeira, “acervos variados”, o significado do vocábulo acervo parece ser mais amplo do que o da palavra arquivo. Enquanto o sentido de arquivo, quando relacionado ao Estado-nação, se fez, especialmente, vinculado à ideia de papéis, ou seja, de materiais impressos de modo geral, a noção de acervo delineada nas próximas páginas é mais abrangente: a palavra remeterá não só a documentos impressos, mas a roupas, mobiliários, quadros, livros, papéis, coleções – das mais diferentes espécies – de muitos escritores brasileiros.

Maria da Glória Bordini, pesquisadora de Os Acervos de Escritores Sulinos, também faz pontuações interessantes quanto ao sentido dos dois vocábulos. Para Bordini (2003), as conotações de arquivo sugerem imobilização e simples classificação. Já acervo é um termo mais geral, significa “[...] um trabalho que não apenas conserva em ordem e cataloga para consulta documentos literários, mas promove a obra e a imagem do escritor, propicia investigações de cunho teórico, crítico e histórico [...]” (BORDINI, 2003, p. 131). Apesar de a autora trabalhar com as noções de imobilidade/mobilidade e não se referir ao caráter plural do compósito de um acervo, ela considera que o perfil desse conjunto documental não se faz atrelado, somente, às noções organizacionais e/ou estruturais arquivísticas. Para “promover a obra e a imagem do escritor”, múltiplas relações precisam ser estabelecidas e, certamente, vários objetos deverão ser colocados em diálogo. Nessa perspectiva, leituras múltiplas e entrecruzadas, dentro e fora de um conjunto, emergirão e várias espécies de “documentos” serão correlacionadas.

A formação do *area studies center* não só ampliou as noções de arquivo, difundindo o novo vocábulo – acervo –, como também instigou a organização de muitos outros centros de documentação literária no Brasil. Depois do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (USP), criou-se o Arquivo-Museu

de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa (1972), no Rio de Janeiro; o Centro de Estudos Murilo Mendes (1978), na Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF); o Acervo de Escritores Sulinos (1982), na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS); o Centro de Documentação Alexandre Eulálio (1984), no Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP; a Fundação Casa de Jorge Amado (1986), no Centro Histórico de Salvador e Largo do Pelourinho; e o Acervo de Escritores Mineiros (1989), no Centro de Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) (MARQUES, 2007, p. 16).

O surgimento de tantos centros literários evidencia que o foco de interesse dos estudos arquivísticos deslocou-se dos conjuntos documentais jurídico-administrativos estatais para os arquivos pessoais literários. Não diferentemente do Estado-moderno, as academias do País também privilegiaram a cultura letrada e a informação arquivística.

Murilo Mendes, Alexandre Eulálio, Érico Veríssimo, Jorge Amado, Henriqueta Lisboa, Murilo Rubião, Oswaldo França Júnior, Abgar Renault e Cyro dos Anjos são nomes de alguns dos importantes homens das letras que têm suas memórias guardadas nas universidades brasileiras. Os arquivos dessas pessoas renomadas não foram preservados apenas por questões estéticas. Mais do que a estética, eles

[...] constituem instâncias vitais para a construção do conhecimento e ampliação das possibilidades de cidadania, na medida em que transformam a informação especializada em conhecimento público, tornando-a acessível ao maior número de pessoas (MARQUES, 2008b, p. 116).

Utilizando os acervos bibliográficos e documentais de intelectuais do País, os pesquisadores têm transformado informações científicas em conhecimento público. Os acadêmicos produzem e compartilham com a sociedade o saber arquivístico, histórico, literário e cultural, cumprindo, assim, com um dos principais papéis da universidade: o de ampliar as possibilidades de cidadania. Entretanto, para democratizar o conhecimento científico arquivado nos acervos dos escritores brasileiros, as universidades do País precisaram aprender a “receber” – negociar, catalogar e preservar – os fundos de um escritor.

O ato de organizar e de preservar fontes primárias de pesquisa é uma das mais novas funções das universidades brasileiras. O caráter inovador dos acervos literários tem colocado os pesquisadores em contato com uma série de dificuldades e desafios até então não vivenciados pelos meios acadêmicos.

Ao falar sobre a inauguração, em 1989, do Centro dos Estudos Literários (CEL) da Faculdade de Letras (FALE) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com o recebimento dos fundos de Henriqueta Lisboa, Reinaldo Marques (2003a) atesta que, inicialmente, o grupo responsável pela implantação do Acervo de Escritores Mineiros passou por problemas de ordem técnica e prática para organizar o material dos escritores que chegou à Universidade ao longo de dez anos. Os acadêmicos precisaram desenvolver métodos para inventariar, organizar e preservar os diferentes documentos dos literatos mineiros. Além disso, constituíram também uma comissão de caráter transdisciplinar para estabelecer uma Política de Acervos.

Apesar dos problemas enfrentados, a nova experiência proporcionou

[...] um aprofundamento maior dos aspectos teóricos e conceituais atinentes quer à pesquisa da memória cultural e literária, da tradição, do cânone, quer à organização, descrição, referência e preservação dos arquivos, dos documentos (MARQUES, 2000, p. 30).

Muitos desafios foram e ainda são enfrentados. Aqueles que trabalham com acervos, independentemente de sua formação, lidam com materiais híbridos. O trabalho com a diversidade, via de regra, exige dos acadêmicos uma formação transdisciplinar. Ao manusear materiais dos mais variados formatos e que armazenam os mais diversos conhecimentos, os arquivistas precisam estabelecer um diálogo interartístico entre os objetos de um compósito literário: biblioteconomia, história, música, arquitetura, literatura. Sinalizando para uma possível crise do paradigma disciplinar moderno, Reinaldo Marques (2007) destaca a necessidade de o pesquisador estar bem aparelhado e preparado para lidar com a multiplicidade dos objetos que fazem parte de um acervo pessoal.

Vale ainda destacar que a carência de investimentos por parte do poder público na preservação do patrimônio arquivístico e as dificuldades de acesso às fontes originais de pesquisa dificultam, e muito, o trabalho dos guardiões da memória quanto à organização e manutenção dos arquivos literários. Não podemos

esquecer também das complexas relações jurídicas enfrentadas pelos pesquisadores no trânsito dos acervos literários da esfera privada, da casa dos escritores, para a esfera pública, as universidades. Muitas vezes, os pesquisadores são as pessoas que negociam a doação, a venda ou o comodato dos acervos, fazendo as intermediações necessárias entre o escritor – seus herdeiros ou familiares – e as instituições.

O deslocamento dos acervos literários da esfera privada para a pública suscita ainda outras reflexões, como, por exemplo, a consciência de que em suas novas locações, ou seja, fora do mundo doméstico e privado, os arquivos literários adquirem novas funções. Ulpiano Meneses (2002), em suas discussões sobre o museu como espaço de representação, atesta que os objetos deslocados de suas funções utilitárias perdem seu valor de uso, transformando-se em “documentos” que informam. O relógio, por exemplo, ao ser colocado em um museu, deixa de ser utilizado para marcar o tempo e adquire uma nova função.

Numa cidadezinha da França, duas irmãs resolveram inventar um museu que ainda não existia. Criaram um museu da ideia de museu. Para isso, doaram para a municipalidade a casa onde viviam, com todos seus pertences, e transformaram-na em um museu. Visitada, olhada e analisada, a casa deixou de ser vivida para ser representada. Ao analisar os mínimos detalhes do local, “[...] abriram-se possibilidades, anteriormente inoperantes, de consciência, conhecimento, fruição – até mesmo de autoconhecimento” (MENESES, 2002, p. 47).

Os museus, assim como as bibliotecas e os arquivos, representam as coisas do mundo real. Através de segmentos do próprio mundo, de elementos materiais, simulamos a vida – não a reproduzimos. A extração dos objetos de suas funções utilitárias, o descolamento do cotidiano, do lugar comum, faz com que olhemos as coisas do nosso dia a dia com um olhar novo, pois representar é

[...] apresentar de novo. Apresentar de novo porque algo está ausente. Aquilo que se representa não está presente, nem é um duplo. Representar não significa desfazer a ausência. E esta é a ambigüidade da representação [...]. Representar significa, ao mesmo tempo, tornar presente o que está ausente, mas pela própria *presença da ausência*, acentuar a ausência (MENESES, 2002, p. 24).

Os objetos museológicos e os documentos de arquivos são atravessados pela ausência. Numa nova locação, representamos aquilo que eles não mais fazem ou não mais são, destacamos a sua ausência funcional. Com a presença, a exposição da matéria, evidenciamos a ausência, a perda da função. Vale destacar que os livros de uma biblioteca não perdem a sua funcionalidade. Dentro ou fora de uma biblioteca, os livros exercem a função de proporcionar a leitura aos que os manuseiam.

Entretanto, em outro contexto, com outras relações, novos significados podem ser estabelecidos a um propósito. Não basta apenas olhar ou ler. Ver não é conhecer. É preciso estabelecer novas conexões, cruzar dados de diferentes objetos, questionar, analisar, perceber as rupturas e as transformações que o real sofreu ao ser exibido ou veiculado em outros suportes:

O objeto, nessa abordagem, passa de conceito de documento para ser entendido como um produtor de conhecimento, não visto apenas pelas suas qualidades físicas e materiais, ou seja, o objeto em si. [...] o processo documental tem de ser entendido muito além, como uma forma de, através da pesquisa, produzir conhecimento a respeito do acervo que está sendo tratado (NASCIMENTO, 2002, p. 55).

O deslocamento e uma nova exposição de um objeto devem causar um estranhamento naqueles que o observam. É necessário lançar mão do sensível, do subjetivo, das representações para preencher os espaços vazios formados pela perda da funcionalidade da matéria. Chegando ao inteligível, compreendemos um pouco mais o mundo que nos rodeia.

Os recortes de jornais, os cartazes das apresentações teatrais, as fotografias e muitos outros documentos foram também ressignificados por Antonio Guerra ao serem fixados em seus álbuns. As colunas dos jornais perderam a função de comentar os eventos cênicos ocorridos ou que estavam por acontecer na cidade, assim como os cartazes, nos álbuns, não pretendiam divulgar a data, hora e local dos próximos espetáculos teatrais. As fotografias não foram coladas em meio a muitos outros papéis para lembrar momentos importantes da vida de uma pessoa, de uma família ou de um grupo. Descolados da sua função utilitária, os papéis selecionados por Guerra adquiriram sentidos outros ao serem descontextualizados e recontextualizados em objetos teatrais.

O que Antonio Guerra pretendia representar? A presença, a matéria, os papéis dos álbuns, implicam a ausência de quê? Inicialmente, evidenciamos a falta de utilidade dos cartazes e das colunas dos jornais enquanto informativos diários do século XX – por exemplo. As fotografias não só lembram eventos do cotidiano teatral como atestam quem participou da história do teatro nacional. Além disso, percebemos posteriormente que, mais do que a falta de função desses papéis, o teatrólogo marcou inclusive a ausência do próprio conteúdo que eles veiculavam. Guerra destacou a ausência, a não mais existência, das histórias do teatro amador regional. Utilizando-se de recortes – elementos materiais do mundo –, o amador conseguiu presentificar o passado teatral, tornando presente o que estava ausente – as vivências teatrais.

Entretanto, essa presentificação, como dissemos anteriormente, é um simulacro do real. As coisas não se repetem tal qual aconteceram. Os livros de uma biblioteca, os documentos de um arquivo e os objetos de um museu são representações, portanto sofreram alterações ao serem reconfigurados em um suporte.

Em um novo espaço, os arquivos adquirem um sentido condizente com o pretendido por seus arcontes. Tal fato torna-se evidente em nossas investigações quando comparamos duas obras de Antonio Guerra: o álbum de número 13 e o livro *Pequena história de teatro, circo, música e variedades em São João del-Rei 1717 a 1967* (1967).

Analisando esse último compósito do amador, que percorre o período de 1915 a 1929, verificamos que as apresentações cênicas do Clube Teatral Artur Azevedo foram registradas até o ano de 1916, aparecendo um único e último recorte em 1929. De 1917 a 1921, somente dois grupos teatrais são mencionados nos recortes de jornais e nos cartazes de apresentações teatrais desse objeto: o grupo de Amadores Independentes e o Clube União Popular.

Por outro lado, no livro do teatrólogo, há notas afirmando que as apresentações teatrais do Clube Teatral Artur Azevedo aconteceram até 1º de dezembro de 1920. Antonio Guerra não faz nenhuma menção ao grupo Amadores Independentes: “1-12-1920 – Novamente encenou o ‘CLUBE ARTUR AZEVEDO’ a opereta vienense A VIÚVA ALEGRE” (GUERRA, 1967, p. 158).

O esquecimento, ou melhor, o apagamento do grupo Amadores Independentes do livro talvez possa ser entendido e explicado. Como muitos

membros do Artur Azevedo formaram ou passaram a fazer parte desse grupo, acreditamos que Guerra tenha considerado o novo clube como uma continuação e extensão do Artur Azevedo. Já que não podia, e certamente não queria, adulterar os cartazes inseridos em seus álbuns, o arquivista ampliou o período de atividades do Clube Teatral Artur Azevedo em seu livro. Com tal atitude, mesmo criando certa justificativa para seu ato, Guerra põe em prática o poder de ser o arconte desses arquivos. Ele manipula e altera os registros do álbum no momento em que publica o livro.

A concepção de que os arquivos são manipulados e, nesse sentido, atravessados pelo real e pela ficção é recente. Durante muito tempo, acreditou-se que esses espaços guardavam objetos, documentos públicos e livros que reproduziam os acontecimentos históricos reais – com exceção de alguns livros literários. Os funcionários dessas instituições só precisavam saber preservar, organizar, catalogar e inventariar todo o material desses locais de modo que as pessoas pudessem manuseá-los facilmente, encontrando a informação de que precisavam.

Atualmente, o trabalho de organização arquivística continua sendo importante. As caixas, armários, estantes, códigos, disposição, ordenação e tantos outros instrumentos de organização desses depósitos de memórias são fundamentais para que consigamos localizar um objeto, livro ou documento. Entretanto, a organização dos acervos literários é apenas uma das muitas funções dos pesquisadores das universidades brasileiras.

O que antes era feito por funcionários da biblioteconomia, da arquivologia e da museologia, hoje está concentrado nas mãos dos acadêmicos. O que antes estava guardado em três espaços físicos distintos, hoje está condensado em um único e mesmo espaço – os acervos universitários.

Em tempos anteriores, não ultrapassando as paredes das bibliotecas, dos arquivos e dos museus, a investigação do passado restringia-se a correlacionar as informações dos materiais arquivados em cada um desses espaços. Atualmente, concentrados em um mesmo local, os materiais dos acervos literários alocados nas universidades romperam não só as barreiras físicas dos espaços anteriores. Cruzando e imbricando a diversidade de documentos que se encontra dentro e fora dos atuais compósitos documentais, a leitura do passado vai muito além das fronteiras estabelecidas pelos arcontes desses arquivos.

Nesse sentido, derrubando as barreiras que separavam os livros, dos objetos e dos arquivos, mais do que organizar o passado para localizar informações, os novos museus/bibliotecas/arquivos das universidades brasileiras transformaram-se em espaços híbridos de construção do saber. As múltiplas articulações que os acervos suscitam por parte daqueles que os leem, de certo modo, desestabilizam a autoridade dos guardiões dos arquivos. Focalizando, momentaneamente, o leitor desses compósitos, os arcontes perderam parte do poder que lhes era conferido.

Travando um diálogo interartístico entre os elementos dos acervos contemporâneos, ou seja, ao trabalhar com documentos, livros, mobiliários, objetos pessoais – com os “arquivos totais”, conforme Terry Cook (1998) –, um saber novo, aberto e desterritorializado tem sido construído pelas academias. Num fazer e refazer contínuo, o real e a ficção arquivados nas fontes primárias emergem do passado, tocam o presente e são constantemente transformados pelos muitos olhares e saberes por que são atravessados.

### **2.3 A chegada e organização dos acervos: Clube Teatral Artur Azevedo e Antonio Manoel de Souza Guerra**

*[...] a escrita é uma espécie de investimento que se multiplica depois, em retornos vários. Constitui fecunda possibilidade de dar à palavra oral um acesso muito mais amplo do que o espaço e o tempo que os enunciados permitem. A palavra escrita tem a possibilidade, não de congelar, mas de dilatar o uso para multiplicar a vida da palavra para pessoas que jamais poderiam ter, pela oralidade, esse contato.*

*Ulpiano Bezerra de Meneses*

No Brasil, a instalação de centros dedicados à organização e à preservação de compósitos documentais pessoais aconteceu basicamente entre 1970 e 1980. A constituição e o cuidado com nossos arquivos e acervos literários são tardios. Nesse sentido, é fundamental incentivar e investir em pesquisas arquivísticas, pois são elas que conscientizam a intelectualidade sobre a urgência do tratamento de muitos acervos esquecidos no e pelo Brasil, e, além disso, produzem informações que podem ser utilizadas por várias instituições públicas e privadas, já que há uma deficiência de formação de muitos profissionais que lidam com os acervos brasileiros.

Diante da escassez de informações sobre o trabalho com acervos, pretendemos compartilhar nossas experiências, relatando o modo como a Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ) recebeu e organizou dois arquivos teatrais: os objetos pessoais do amador são-joanense Antonio Manoel de Souza Guerra e a biblioteca do Clube Teatral Artur Azevedo de São João del-Rei.

Entretanto, faz-se necessário destacar a estreita relação entre Antonio Guerra e a biblioteca do Artur Azevedo, pois, de acordo com a lei brasileira de 8 de janeiro de 1991, as bibliotecas não são consideradas arquivos, já que, para a lei, os arquivos são

[...] como “os conjuntos de documentos produzidos e recebidos por órgãos públicos, instituições de caráter público e entidades privadas, em decorrência do exercício de atividades específicas, bem como por pessoa física, qualquer que seja o suporte de informação ou natureza dos documentos” (DUCROT, 1998, p.15).

Os documentos de Antonio Guerra foram produzidos em decorrência do exercício teatral cotidiano e são considerados, portanto, arquivos. Já as bibliotecas, especialmente as públicas, por não serem resultado de um atividade diária, não são consideradas arquivos. Porém, a partir dos estreitos laços estabelecidos, ao longo de quase 80 anos de atividades teatrais, entre o Clube Teatral Artur Azevedo e Antonio Guerra, podemos afirmar que a biblioteca do Clube é resultado de atividades cênicas diárias, sendo, portanto, extensão do arquivo do amador e vice-versa. Nesse sentido, não só arquivo, a Biblioteca do Artur Azevedo é um dos fundos do acervo de Antonio Guerra. Vale ainda destacar que muitos dos objetos do Clube Artur Azevedo que hoje estão guardados na UFSJ não são só livros. Alguns documentos típicos de arquivos, como manuscritos e datiloscritos de peças, também fazem parte desse conjunto bibliográfico.

Mais do que extensão ou complemento, consideramos, na concepção derridiana, que os dois compósitos documentais são suplementares e, através da articulação de ambos, podemos obter informações importantes sobre as práticas e os conceitos arquivísticos contemporâneos.

Além disso, as pesquisas atualmente empreendidas em acervos indicam que as bibliotecas podem dizer muito sobre a rede de leituras e de relações daqueles que as montaram. Através dos livros lidos, das marcações feitas, das dedicatórias recebidas, da maneira como a biblioteca foi catalogada, podemos

reconstruir um pouco da personalidade e da trajetória literária de seus organizadores:

Meus livros (que não sabem que eu existo)  
São tão parte de mim quanto este rosto  
De fontes grises e de grises olhos  
Que inutilmente busco nos cristais  
E que com a mão côncava percorro.  
Não sem alguma lógica amargura  
Penso que as palavras essenciais  
Que me expressam se encontram nessas folhas  
Que não sabem quem sou, não nas que escrevi.  
Melhor assim. As vozes dos mortos  
Vão me dizer para sempre (BORGES, 2009, p. 191).

Um conjunto bibliográfico é parte de quem o constituiu. Cruzando informações das bibliotecas, das cartas, dos documentos, dos objetos pessoais, das produções artísticas, certamente, encontraremos dados novos e inusitados sobre o intelectual, o homem, o cidadão, o processo de criação, a literatura, a arquivologia etc. Através de memórias individuais, memórias coletivas e saberes múltiplos podem ser ressignificados e novas concepções, num constante devir, reconfiguradas.

Assim como os arquivos e os museus, as bibliotecas também não estocam e armazenam uma infinidade de obras do passado. Mais do que arquivar uma massa amorfa para uma eventual ressurreição, as bibliotecas são locais onde o heterogêneo se cruza, onde os mais diversos saberes, tempos e espaços podem e devem ser correlacionados.

Retomando, então, a nossa proposta inicial, buscaremos conhecer e compartilhar a história da chegada e da organização do acervo pessoal de Antonio Guerra e da biblioteca do Clube Teatral Artur Azevedo na Universidade Federal de São João Del-Rei (UFSJ). Para tal, refaremos o caminho que os dois conjuntos documentais percorreram até serem alocados, fazendo parte novamente de um mesmo fundo, na sala Antonio Manoel de Souza Guerra, situada no *campus* Dom Bosco da Universidade, sob os cuidados do GPAC – Grupo de Pesquisas em Artes Cênicas da UFSJ. Nessa trajetória, utilizaremos a entrevista realizada com a professora Dolores Olívia Ferraz de Oliveira (2005) e informações do professor

Alberto Ferreira da Rocha Júnior.<sup>19</sup> As reflexões teóricas de Ariane Ducrot (1998) serão cruciais para conduzir nossas discussões.

Oliveira é professora aposentada e filha de Inácio Ferraz. Ferraz, ao lado de Antonio Guerra, colaborou para que a sede do Clube Teatral Artur Azevedo fosse construída em 1951. Como amador, o pai da professora atuou várias vezes no Teatro Municipal, mas no palco do Teatro Artur Azevedo foram poucas as vezes em que ele entrou em cena, pois faleceu em 1954. As cotas do Clube que lhe pertenciam passaram mais tarde para a filha Dolores Oliveira, que, na época da morte do pai, tinha apenas dois anos.

Oliveira nos conta que, logo após o falecimento de Antonio Guerra, em julho de 1985, o teatro foi vendido e o Clube de amadores, desativado. Os filhos de Guerra resolveram vender o prédio do Clube assim que o pai morreu. Apesar de a grande maioria dos acionistas não concordar com a venda, Antonio Guerra era o acionista majoritário; com sua morte, os filhos passaram a deter a maioria das cotas e venderam a sede do Artur Azevedo em um cartório de uma cidade vizinha. A professora relatou que, no momento em que tomou conhecimento de que o teatro estava sendo desmanchado, dirigiu-se ao prédio, com o marido e os filhos, a fim de recolher o que havia sobrado. Oliveira diz que a única coisa que ainda restava era parte da biblioteca do Artur Azevedo, pois muitos livros, de interesse pessoal, tinham desaparecido. Cadeiras, projetores, telões, enfim, tudo que podia ser vendido fora levado, o teatro estava praticamente vazio. É importante mencionar que, para gerar recursos financeiros para o Clube, o teatro também funcionava como sala cinematográfica.

A professora, com o marido e os filhos, colocou todos os livros que restaram do Artur Azevedo em grandes caixas cedidas pelo comércio local. Sem ter onde guardar o acervo do Clube, Oliveira solicitou que o 11º Batalhão de Infantaria ficasse responsável pelos quase 4.000 livros. De acordo com Oliveira, o quartel, na figura do comandante Bini, prontamente levou os livros para o Batalhão. O acervo do Clube Teatral Artur Azevedo ficou nas dependências do quartel de São João del-Rei durante aproximadamente seis anos. Diante da necessidade da desocupação do

---

<sup>19</sup> Alberto Ferreira da Rocha Júnior é professor da graduação e da pós-graduação do curso de Letras da Universidade Federal de São João del-Rei.

cômodo do quartel e com a vinda da professora Beti Rabetti<sup>20</sup> para a Fundação de Ensino Superior de São João del-Rei, os livros passaram a ser guardados inicialmente na biblioteca do *Campus* Dom Bosco, da antiga FUNREI, hoje UFSJ. Rabetti foi convidada pelo Diretor Executivo da Fundação, professor João Bosco de Castro Teixeira, para implantar um grupo de pesquisa em teatro na FUNREI e, ao tomar conhecimento da história do acervo do Clube Teatral Artur Azevedo, entrou em contato com Oliveira e as duas providenciaram que os livros do Clube ficassem sob os cuidados da biblioteca da Fundação.

O acervo do Clube Teatral Artur Azevedo ficou em uma pequena sala da FUNREI e, com a ajuda de Rabetti, aos poucos, os 4.000 mil livros foram sendo organizados, na medida do possível, por tema ou assunto. A sala em que inicialmente o acervo foi colocado era pequena e pouco ventilada, ou seja, inadequada para a acomodação de tantos livros. Muitos deles estavam se estragando por estarem amontoados uns sobre os outros e não havia espaço para organizá-los. Beti Rabetti, tendo o projeto do grupo de pesquisa aprovado, fundou o Grupo de Pesquisas em Artes Cênicas (GPAC). Foi então que o professor Alberto Ferreira da Rocha Júnior fez o concurso público na Fundação e assumiu, em setembro de 1994, o lugar de Rabetti, que precisou retornar ao Rio de Janeiro. Desde então, o Professor vem dando continuidade ao trabalho de Rabetti na organização desse acervo. Assim que ele assumiu seu cargo na instituição universitária, o acervo teatral foi transferido da biblioteca do *Campus* Dom Bosco para uma sala mais ampla na biblioteca do *Campus* Santo Antônio. Alguns anos depois, em 2007, uma nova biblioteca foi construída no *campus* Dom Bosco e o acervo do Clube Teatral Artur Azevedo retornou para o referido *campus*.

Quanto ao acervo pessoal de Antonio Guerra, Alberto Ferreira da Rocha Júnior comenta que tentou, algumas vezes, o contato com a família do amador a fim de conseguir a doação do mesmo. Segundo o Professor, alguns filhos de Guerra se negaram a fazer tal doação, pois tencionavam vender o acervo do pai. Entretanto, com o falecimento de Ilza Trindade Guerra, segunda esposa de Antonio Guerra, houve novo contato entre Duílio Guerra, um dos filhos do amador, e o Professor, resultando na doação, em março de 2004, da biblioteca pessoal do são-joanense

---

<sup>20</sup> Beti Rabetti (Maria de Lourdes Rabetti) é Doutora em Ciências Humanas – História – pela USP (1989) e atualmente trabalha como professora do Depto. de Teoria e do Programa de Pós-Graduação em Teatro da UNIRIO.

para a UFSJ, incluindo os álbuns confeccionados por ele: “É essencial, portanto, assegurar-se, antes de receber um fundo, de que é a sua totalidade que será entregue [...]” (DUCROT, 1998, p. 155).

Assim como o compósito dos escritores mineiros foram doados à Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), os arquivos do amador teatral Antonio Guerra também foram doados à Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). Entretanto, da biblioteca do Clube Teatral Artur Azevedo, a Universidade tem apenas a guarda.

Vários contatos foram feitos para que os objetos pessoais do são-joanense fossem doados à UFSJ. A fala do professor evidencia as dificuldades pelas quais passou até que tal arquivo fosse juridicamente da instituição, atestando o que Ducrot (1998) considera ser uma operação preliminar: a visita aos proprietários dos fundos e o tratamento jurídico e material às entradas.

O professor fez contatos com a família do amador, pois tinha consciência do valor histórico dos álbuns de Antonio Guerra. Alberto Ferreira da Rocha Júnior sabia da estreita relação de Guerra com o Clube Teatral Artur Azevedo – foi fundador, presidente por vários mandatos e o Clube só foi extinto depois de sua morte –, portanto o ideal era que o seu acervo ficasse no mesmo espaço físico em que já estava a biblioteca do Clube. A preocupação do professor Alberto com o princípio da proveniência fez com que a biblioteca do Artur Azevedo e o acervo pessoal do são-joanense fossem organizados na mesma sala. Inicialmente, no *campus* Santo Antônio e, posteriormente, na sala Antonio Manoel de Souza Guerra da biblioteca do *Campus* Dom Bosco – Universidade Federal de São João del-Rei.

O princípio básico da arquivística é o da proveniência ou *principe du respect des fonds*. A respeito da noção desse princípio, Ducrot informa que

[...] os documentos não devem ser tratados isoladamente segundo um quadro metódico, e sim ficar agrupados em seus fundos de origem, sendo o *fundo* o conjunto de arquivos que provêm de uma mesma entidade – repartição, órgão público, pessoa, família, empresa etc. (DUCROT, 1998, p. 21).

Ou seja, o pesquisador deve manter os documentos organizados em seus grupos, em seus fundos, e, além disso, deve também respeitar a ordem primeira dada a um arquivo. Entretanto, se o restabelecimento da ordem original for impossível, a ordenação lógica é a melhor opção.

O processo de guarda da biblioteca do Clube e a doação do arquivo pessoal de Guerra à UFSJ evidenciam quão recentes, e, muitas vezes, quão amadoras,<sup>21</sup> são as práticas relacionadas a acervos. Ao relatar a entrega da biblioteca do Artur Azevedo à Universidade, além das questões específicas sobre o arquivamento e organização dos livros no novo espaço da academia, a fala de Dolores levou-nos a refletir sobre a possibilidade da existência de muitos outros acervos descuidados e esquecidos em instituições públicas e privadas do País. Com a professora, constatamos que o acervo do Clube perdeu muito do que possuía. Muitos livros foram “retirados” da biblioteca, muitos outros, nos deslocamentos de espaço físico, certamente desapareceram ou sofreram danos em instalações inapropriadas que os deixavam expostos a umidade, agentes químicos, iluminação inadequada e até mesmo pela ausência de prateleiras para serem organizados. Durante seis anos, a biblioteca do Artur Azevedo ficou nas instalações do 11º Batalhão de Infantaria são-joanense. Durante vários anos, sem um olhar de especialistas da área arquivística e sem um tratamento adequado, os acervos aqui descritos evidenciam o descuido e o descaso por que muitos conjuntos documentais nacionais passam.

Entretanto, a partir do momento em que a pesquisadora Beti Rabetti chegou à FUNREI, certamente, um tratamento adequado, dentro do possível, foi dado ao referido acervo. Diante da impossibilidade de se restabelecer a ordem inicial dos livros, a pesquisadora organizou-os por tema ou assunto. Conforme atesta Ducrot (1998), querer reconstituir uma ordem da qual não subsiste o menor vestígio seria um “remédio pior que a doença”.

Ducrot ainda menciona a possibilidade de se descartar materiais arquivísticos que não pertencem ao dia a dia de uma pessoa. Para a pesquisadora, desenhos, mapas, plantas, croquis, só pertencem a um fundo se nasceram como que automaticamente da atividade cotidiana de uma pessoa, caso contrário, devem ser descartados.

Nesse sentido, Antonio Guerra, como arquivista que foi, selecionou e colou todo o material que compõe seus objetos, impossibilitando ao pesquisador

---

<sup>21</sup> A palavra “amadoras” aqui não tem o sentido pejorativo, recorrente no senso comum. O sentido por nós pretendido é o de destacar a falta de investimento na área da arquivística e a ausência de profissionais especializados para se preservar e se organizar os arquivos nacionais. Como os atores amadores, muitas vezes, as pessoas que lidam com arquivos trabalham como podem, contando com o que têm.

descartar o que quer que seja. O arquivista organizou e fixou seus papéis em álbuns grandes e de capa dura. Alguns têm as folhas pautadas, outros as têm lisas. As páginas não têm numeração, por isso confeccionamos marcadores, numerando-as, a fim de orientar nossas pesquisas, mas sem interferir no documento, pois não queríamos modificar a ordem primitiva dada.

Muitos álbuns foram numerados na capa por Antonio Guerra e estão em bom estado de conservação. Porém, segundo o professor Alberto Ferreira da Rocha Júnior, quando eles chegaram à biblioteca da Universidade, havia algumas capas que estavam soltas e sem numeração e foi o próprio professor quem remontou alguns objetos. De acordo com a cor e o material, Alberto foi encaixando as capas dos prováveis álbuns, procurando restabelecer a ordem inicial, prezando, dentro do possível, pelo princípio da proveniência.

Os álbuns de número 1 e 2 estão com o número na capa e foram numerados por Antonio Guerra. Já o 3 está sem capa; portanto, sem numeração. Mas os cartazes das peças que o teatrólogo ensaiou em Belo Horizonte, que terminam o álbum 2, continuam na mesma sequência de datas no álbum sem capa, pelo que presumimos, pela estrutura orgânica do acervo, este seja o terceiro. Guerra colou todo o material seguindo certa ordem cronológica. Dizemos certa ordem porque os últimos recortes do álbum 3, por exemplo, são de 1928, mas antes deles há alguns outros de 1929.

Há outro álbum, também sem o número na capa, que pelas datas dos acontecimentos pode-se perceber que ele envolve, praticamente, o mesmo período dos álbuns 1, 2 e 3. Esse objeto, sem número, considerado por nós o 13º – o último –, possui papéis que vão de 1915 a 1921, e um único e último recorte de 1929. Já os outros (1, 2, e 3) vão de 1910 a 1929. Portanto, o material do álbum 13 percorre quase o mesmo espaço temporal dos outros três.

A história arquivada no “último” álbum é referente ao teatro, mas na época em que Antonio Guerra não morava em São João del-Rei. Mesmo estando fora, o amador conseguiu e guardou os recortes das apresentações teatrais são-joanenses, confeccionando, assim, um álbum paralelo aos outros três. A história do “13º” objeto não é a de Antonio Guerra, mas a dos amadores que continuaram a atuar em São João del-Rei enquanto Guerra morava em Juiz de Fora, Lavras, Belo Horizonte e Divinópolis.

Encaixando as capas soltas ou utilizando marcadores para numerar as páginas, procuramos não interferir no objeto de pesquisa e respeitar a ordem primeira dos arquivos do amador – o princípio da ordem original. Entretanto, como o álbum “13” não foi numerado por Antonio Guerra e não continuava a sequência cronológica dos demais objetos, foi preciso que o pesquisador interferisse no material, criando, assim, uma ordem e uma lógica novas para o arquivo do teatrólogo.

#### **2.4 O novo espaço das bibliotecas, arquivos, museus**

*Do ponto de vista arquitetônico, o espaço foi concebido numa perspectiva cenográfica e museográfica, comportando três planos. No primeiro, localizam-se o ambiente de trabalho dos escritores [...]. No segundo, estão as galerias com exposições de obras de artes plásticas [...]. Por fim, no terceiro plano, com acesso restrito, estão abrigados os acervos bibliográficos e os arquivos documentais de cada escritor. O espaço contém ainda reserva técnica, sala de reunião e área de trabalho [...].*

*Reinaldo Marques*

Ao visitarmos o terceiro andar da Biblioteca Central da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), *campus* Pampulha, somos surpreendidos por uma extensa “parede” de vidro que guarda e ao mesmo tempo expõe a vida pessoal de renomados escritores de Minas Gerais. Ao invés de depararmos com estantes, prateleiras, armários e fichários que armazenam os livros e os documentos de uma biblioteca, encontramos mobílias e objetos bem diferentes daqueles que tradicionalmente compõem esses espaços. Diferente, por estar em uma biblioteca, mas muito familiar, por ser um lugar comum na casa de qualquer intelectual. O local reproduzido pelo Acervo de Escritores Mineiros é o ambiente de trabalho de um escritor.

Capturados pelo olhar, é impossível chegar ao terceiro andar da Biblioteca Central e não sermos atraídos pela “casa” dos escritores mineiros: “[...] os acervos nos convidam sobretudo a uma prazerosa viagem do olhar” (MARQUES, 2000, p. 31). Ao longo de um corredor, separados das estantes de livros e das mesas de leitura por uma grande “parede” de *blindex*, estão reproduzidos os locais de trabalho de Henriqueta Lisboa, Murilo Rubião, Oswaldo França Júnior, Abgar Renault, Cyro dos Anjos e outros.

Além do gabinete de trabalho dos literatos, há ainda dois outros espaços no Acervo localizados logo atrás desse primeiro ambiente. No segundo plano – ao sair do primeiro ou do terceiro espaço, pois as entradas são muitas –, encontramos galerias com exposições de obras de artes visuais: pinturas, esculturas, fotos, pôsteres. E no terceiro e último ambiente, cujo acesso é restrito aos pesquisadores, funcionários e estudantes bolsistas de iniciação científica, estão abrigados os acervos bibliográficos e os arquivos documentais de cada um dos escritores.

Ao passarmos em frente às grandes vitrines do primeiro plano do Acervo, somos atraídos pelos objetos que pertenceram aos célebres homens das letras: a mesa de trabalho, a máquina de escrever, a caneta-tinteiro, o óculos, a cadeira, o quadro na parede, a estante de livros, as cartas, telegramas, cartões, fotografias, obras e outros documentos raros expostos em vitrines – muitos escritos pelos próprios intelectuais. Não exercendo mais as suas funções do cotidiano, os objetos que foram tocados, manuseados, usados por pessoas tão ilustres do universo literário do País provocam certo fascínio naqueles que os observam:

[...] a presença de objetos singulares, que não são utilizados como fontes de informação, mas como bens não-fungíveis (que não podem ser substituídos por outros de mesmas propriedades), os quais derivam seu significado seja de seus atributos estéticos, seja, sobretudo, pela contaminação que sofreram em contato com figuras ou eventos históricos notáveis (MENESES, 2002, p. 31).

Os objetos contaminados pelo uso dos literatos criam a sensação de estarmos na casa dos escritores. Organizados de modo a reproduzir o ambiente de trabalho dos intelectuais, parece que a qualquer momento eles entrarão no escritório e interromperão nossos sonhos e devaneios. A sensação de vida, de presença, é muito forte e só é interrompida pela imobilidade, pela ausência de som, pelo vidro que separa o real do imaginário.

Numa perspectiva museológica e cenográfica, os elementos físicos extraídos do mundo real representam o cotidiano de trabalho dos escritores e convidam os visitantes do Acervo a observar e a fruir: “O museu é ainda lugar e oportunidade de devaneio, de sonho, de evasão, do imaginário [...]” (MENESES, 2002, p. 19). Através do deleite afetivo, da subjetividade e dos sentidos, olhamos os objetos, através do vidro ou dentro mesmo do ambiente dos escritores, e comunicamo-nos com o universo dos intelectuais.

O caráter aurático do material exposto nas vitrines da Biblioteca Central – “[...] uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja” (BENJAMIN, 1994, p. 101) – leva-nos a experimentar o que Derrida (2001) denomina estar com o mal de arquivo: sofrer de um mal, de uma perturbação, de uma espécie de nostalgia pela origem. Sentimos um desejo incontável, compulsivo, de encontrar o lugar mais arcaico, o começo absoluto, a explicação de todas as coisas, mesmo sabendo da impossibilidade de retorno à origem.

Através da proximidade com o mundo dos intelectuais, acreditamos ter acesso à vida dos autores e às suas verdades, ouvindo o que nunca foi dito, vendo o que nunca foi mostrado. Como se os objetos que tocaram a origem, que estiveram na presença dos escritores, guardassem segredos, o pesquisador busca o que está escondido, as cinzas dos arquivos – mesmo sabendo que essa busca é impossível e que a origem nunca será alcançada.

O Acervo de Escritores Mineiros tem o perfil de biblioteca/arquivo/museu não apenas pela diversidade e mistura de elementos que o compõem. Os materiais que instigam a observação, a leitura e a localização da informação – a exposição de objetos pessoais e de obras de arte; as estantes com livros; os armários, fichários, relatórios e arquivos – fazem com que lancemos mão de procedimentos de leitura similares aos que são utilizados no manuseio dos objetos das bibliotecas, dos arquivos e dos museus. Nesse sentido, o caráter híbrido desses espaços não se constitui apenas pela multiplicidade de seus objetos, mas, também, pelo cruzamento de métodos de abordagem que utilizamos na busca da informação e do conhecimento.

Apesar de termos dito, anteriormente, que as pesquisas nos acervos das universidades brasileiras, assim como as que foram realizadas nos arquivos do Estado-moderno, se interessam pela informação e pela cultura dos importantes homens das letras, os materiais arquivados nas bibliotecas/arquivos/museus não privilegiam apenas a intelectualidade letrada. Os arquivos pessoais dos literatos são compostos de textos e de peças produzidas por artistas e intelectuais, mas também por papéis de homens desconhecidos e pela arte popular.

Ao vivenciarmos o acervo de Oswaldo França Júnior, por exemplo, encontramos uma coleção de peças de artesanato popular, figurando cenas eróticas. Antes mesmo de estabelecer um diálogo entre a coleção do escritor e

outros textos de seu arquivo, o artesanato envia-nos a outros contextos bem diferentes do mundo das letras. Nascimento (2002), ao mencionar a importância de se utilizar uma metodologia historicista na investigação e análise de peças museológicas, discute sobre a necessidade de se identificar as teias de relações dos objetos dos museus.

A coleção de peças de artesanato do escritor mineiro tem suas teias ramificadas nas pequenas cidades, nas aldeias, nos trabalhos manuais, nas narrativas orais, no sexo. Com o acervo de França Júnior, as conversas diárias dos artesãos, enquanto modelavam ou vendiam suas obras, de certa forma, misturam-se aos discursos teóricos e científicos dos intelectuais, inserindo no espaço acadêmico a cultura oral e popular.

Além de colocar no mesmo espaço de discussão o intelectual e o artesão, o alto e o baixo, o culto e o popular, o escrito e o oral, a pluralidade de elementos que compõe uma biblioteca/arquivo/museu possibilita-nos romper com a linearidade do tempo homogêneo e vazio. A desespacialização dos acervos atuais viabiliza que a multiplicidade de “textos” arquivados nesses espaços e fora deles provoque fissuras no tempo evolutivo, favorecendo a construção do tempo saturado de agoras de Walter Benjamin. A simultaneidade que atravessa a todo momento os acervos literários impede a configuração de narrativas lineares e promove o choque, a explosão temporal e a multiplicidade de narrativas fragmentadas, inviabilizando a reconstrução da origem primeira, da intencionalidade que erigiu os arquivos.

Os muitos níveis, as muitas entradas, o caráter móvel desses espaços desterritorializados, abrem aos estudiosos infinitas possibilidades de trajetos, combinações, recortes e textos. É o olhar do pesquisador que transitará pelos inúmeros dados desse novo território, conectando um dos múltiplos nós da teia organizada pelos arcontes desses arquivos. Imbricando o real e o ficcional, o testemunho e a narração, o dado e a imaginação, o leitor das bibliotecas/arquivos/museus deverá ser capaz de construir histórias possíveis. Longe de serem verdadeiras ou não, o leitor deve utilizar as pistas do passado e a criatividade do presente para criar narrativas plausíveis:

[...] é o olhar subjetivo do pesquisador que constrói, a partir de sua imaginação construtiva, possíveis articulações e nexos entre os documentos, possibilitando a ele contar uma história plausível, isto é, dotada de certa verossimilhança e coerência, amparadas nos documentos observados e estudados (MARQUES, 2000, p. 36).

Ao cruzar ficção e realidade, a partir de sua “imaginação construtiva”, o pesquisador desestabiliza as categorizações do pensamento cartesiano, abrindo o diverso da contemporaneidade. As narrativas que durante muito tempo foram consideradas apenas ficção passaram a ser enxergadas como um espaço híbrido que condensa o real e a imaginação. E os documentos que foram inquestionavelmente provas do passado, hoje, tornaram-se construções atravessadas por fragmentos do real, mas produzidas a partir de determinadas intenções.

As construções oriundas dos objetos díspares dos acervos são desprovidas de compromisso com as verdades irrevogáveis das ciências, podendo abraçar o diverso e o diferente. Suas afirmações não precisam ser verificadas e/ou confirmadas. O descomprometimento com o saber tradicional torna esses locais propícios para o diálogo e para produção de um conhecimento poroso, híbrido e livre. A abertura, as contradições e as rupturas do processo de produção do conhecimento fazem parte de um saber novo, porque livre, que emerge desses também novos espaços narrativos.

Assim como os pesquisadores dos acervos, alguns autores de textos literários também passaram a misturar discussões do campo real e da ficção em suas produções. A linha que separa o real do imaginário nos textos de Jorge Luis Borges, por exemplo, é tão tênue que muitas vezes não sabemos onde começa a literatura e onde termina uma discussão teórica (e vice-versa) nos contos/ensaios do escritor/crítico/filósofo argentino. Embaralhando os gêneros textuais, os discursos e os saberes, a literatura borgeana desestabiliza inclusive a posição autoral.

Em “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, *Ficções* (1970), Borges inicia seu texto em um tom autobiográfico, evocando as noites que jantava com o amigo Bioy Casares para discutir questões literárias. Durante uma conversa sobre a monstruosidade dos espelhos, Casares fala sobre um heresiarca de Uqbar e Borges decide procurar a *Anglo-American Cyclopaedia* para ler o artigo sobre o lugar. O exemplar da Enciclopédia a que tiveram acesso inicia-se com o volume XLVII sobre Ural Altaic Languages e termina com o volume XLVI sobre Upsala. Nenhuma menção a Uqbar é identificada nesses volumes. Posteriormente, em Buenos Aires, Bioy Casares descobre o referido artigo em outra edição do volume XLVI da Enciclopédia e o leva para Borges. Esse exemplar, com 921 páginas, tem quatro

páginas a mais que o anterior. Exatamente, as quatro páginas sobre o artigo de Uqbar.

A autobiografia borgeana, que inicialmente se apresenta ao leitor, aos poucos vai se transformando numa história fantástica e detetivesca, onde o narrador, aparentemente um sujeito empírico, tenta descobrir se o país Uqbar realmente existiu ou não, pois somente uma das edições da Enciclopédia faz referência ao local.

De acordo com o “conto”, Borges procura informações sobre Uqbar no índice geral da Enciclopédia, em outras edições do volume XLVI da *Cyclopaedia*, em atlas e catálogos da Biblioteca Nacional, mas nenhuma menção ao País é identificada. Nenhum documento pesquisado por Borges refere-se ao local. Por que apenas uma das edições do volume XLVI da Enciclopédia cita o lugar? Fica uma dúvida no ar. Afinal, Uqbar existiu ou não? Surpreendentemente, tempos depois, o escritor argentino recebe um pacote lacrado vindo do Brasil. Ashe, um amigo, antes de morrer enviara-lhe um livro de 1001 páginas: *A first Encyclopaedia of Tlön*. No volume XI da Enciclopédia, mais do que a constatação da existência de Uqbar, Borges tem em mãos a história de um planeta desconhecido: Tlön.

Admiravelmente, para não dizer de um modo “mágico”, o narrador/personagem recebe um pacote com um livro. No único volume da *first Encyclopaedia of Tlön*, não só uma segunda referência a Uqbar é identificada, mas a história de um estranho e desconhecido planeta é contada.

Tlön é apresentada ao leitor através de uma enciclopédia que guarda a história “[...] de astrônomos, de biólogos, de engenheiros, de metafísicos, de poetas, de químicos, de algebristas, de moralistas, de pintores, de geômetras... dirigidos por um obscuro homem de gênio” (BORGES, 1970, p. 6). Através de um único livro que armazena todas as histórias do planeta – como as monstruosas enciclopédias chinesas –, o narrador vai apresentando ao leitor a zoologia, a topografia, as letras, a metafísica, a religião, a psicologia, ou seja, a concepção de mundo de Tlön.

Partindo do princípio de que não há ciência e “[...] pensou-se que Tlön era um mero caos, uma irresponsável licença da imaginação; [...]” (BORGES, 1970, p. 7), todas as maneiras de se entender e de se explicar as coisas desse estranho lugar são possíveis. Ordens e desordens, múltiplas classificações e ordenações, tudo é considerado nesse planeta desconhecido, até mesmo o impossível, como “[...] seus tigres transparentes e suas torres de sangue [...]” (BORGES, 1970, p. 7).

Ao trazer para a literatura, para o centro da margem, discussões sobre zoologia, topografia, letras, metafísica, religião, Borges ironiza as velhas concepções do saber, mostrando as suas limitações. Propondo novos espaços de discussão do conhecimento, o autor abre a sua obra à pluralidade e propõe, através da aparente falta de lógica de um lugar desconhecido, Tlön, uma “lógica” bem mais condizente com a do nosso planeta – Uqbar, metáfora borgeana de ser e não ser, de existir e não existir, do indecível, do indizível; Tlön, representação do caos, da desordem, do inclassificável.

“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, assim como as muitas “imaginações construtivas” dos pesquisadores dos acervos, é um terceiro texto, que não é real nem imaginação, não é ensaio nem ficção, não é dado nem fantástico. É uma construção híbrida que se encontra na fronteira de muitos outros textos e saberes. Essas produções intervalares, construídas em espaços outros, como a literatura e os acervos, se dobram e se desdobram num movimento infinito, não chegando nunca a uma configuração única.

Mais do que um cruzamento de gêneros textuais, de discussões científicas e de reflexões subjetivas, obras como as de Jorge Luis Borges e narrativas construídas a partir de elementos tão variados como as dos acervos de escritores das universidades brasileiras são molas propulsoras que instigam o surgimento de novas, inusitadas e infinitas reflexões – dos mais diversos campos do saber – sobre o mundo também fluido, fragmentado e diverso da contemporaneidade.

## 2.5 As bibliotecas, arquivos, museus de Antonio Guerra

*Há uma loja no sobrado  
onde não há comerciante.  
Há trastes partidos na loja  
Para não serem consertados.  
Tamborete, marquesa, catre  
Aqui jogados em outro século,  
esquecidos de humano corpo.  
Selins, caçambas, embornais,  
cangalhas  
de uma tropa que não trilha mais  
nenhuma estrada do Rio Doce.  
A perna de arame do avô  
baleado na eleição da Câmara.[...].*

*Carlos Drummond de Andrade*

O espaço tem exercido um papel crucial na reconfiguração da episteme contemporânea. Rompimento de fronteiras, possibilidade de diálogo entre diferentes textos, simultaneidade, explosão temporal, enfim, várias são as discussões atuais atravessadas por considerações do contexto espacial. Entretanto, se a pós-modernidade redimensionou o seu conhecimento, inserindo o espaço em suas reflexões – não deixando de manter um diálogo com as questões temporais –, de certo modo, o mesmo não se deu com a modernidade.

Marques (2004), ao citar sua pesquisa com as cartas trocadas entre Abgar Renault e Carlos Drummond de Andrade, menciona que, em uma das correspondências de Renault, fica evidente a primazia do tempo sobre o espaço. Reflexo do pensamento do século XIX, a carta de Renault confirma que as discussões sobre a preservação da história e da memória eram uma das questões típicas do homem moderno. Porém, apesar da preferência pelo tempo, Renault, Drummond e muitos outros se empenharam

[...] em construir seus arquivos pessoais, conforme demonstra a correspondência. Arquivam compulsivamente cartas, cartões, bilhetes, telegramas, cópias manuscritas de poemas, originais de suas obras. Guardam especialmente recortes de jornais, muitos recortes, contendo publicações de seus poemas, crônicas, textos críticos sobre suas obras, notas em colunas jornalísticas. Ainda colecionam fotos, diplomas, livros, objetos pessoais. Montam, assim, um rico acervo literário, constituído de material bastante heteróclito, como demonstra o de Abgar Renault, integrado hoje ao Acervo de Escritores Mineiros da Universidade Federal de Minas Gerais (MARQUES, 2004, p. 41).

A atitude dos dois missivistas é compreensível se considerarmos que o tempo só pode ser preservado se for materializado em um espaço. Nesse sentido, tempo e espaço não caminham em sentidos opostos. Pelo contrário, o espaço só é possível quando é preenchido por elementos do mundo físico e esses elementos só têm uma sobrevivência, só podem chegar ao futuro, no sentido benjaminiano e derridiano, a partir do momento em que são exteriorizados em uma superfície. Apesar de Drummond e Renault, aparentemente, não terem tido consciência das implicações espacializantes de suas memórias, já que a concepção tradicional de arquivo era o empilhamento e o acúmulo de coisas, foi graças a esse hábito, a essa mania, que os dois escritores mineiros e muitas outras pessoas preservaram para o futuro fragmentos de tempos diversos.

Traço saliente do homem mineiro, Antonio Guerra também guardou as suas memórias para um tempo que ainda estava por vir. Contemporâneo dos dois missivistas, o amador, inicialmente, arquivou recortes – similares aos que compõem os acervos dos dois escritores – e mais tarde os organizou em álbuns grandes, de capa dura, capazes de resistir ao tempo. Guerra também parece ter privilegiado o tempo ao espaço. Entretanto, foi através do espaço material dos álbuns que narrativas do início do século XX, e muitas outras histórias, chegaram ao século XXI.

A compulsão arquivística dos literatos e do teatrólogo – e de muitos outros escritores brasileiros – possibilitou que os atuais acervos das universidades brasileiras se tornassem realidade. Assim como o Acervo de Escritores Mineiros, os arquivos do Clube Teatral Artur Azevedo e de Antonio Guerra também estão alocados em uma biblioteca de uma universidade.

Ao entrarmos na sala Antonio Manoel de Souza Guerra, localizada no segundo andar da biblioteca do *campus* Dom Bosco da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), percebemos, imediatamente, que o ambiente se assemelha ao perfil das bibliotecas e dos arquivos, mas não dos museus. Várias estantes com muitos livros, uma mesa comprida para leitura, duas escrivaninhas e um computador – certamente, para auxiliar o trabalho de catalogação dos documentos –, e vários armários de metal, um deles com gavetões, compõem o ambiente. Num primeiro momento, um único elemento quebra o clima de leitura e de organização documental do espaço. Fixado na parede, próximo à porta de entrada, há um pôster em preto e branco de Marcondes Neves, Alberto Nogueira e Antonio Guerra. Os três amigos de palco e de lutas teatrais marcam presença no ambiente e atraem o olhar daqueles que lá estão.

A biblioteca do Clube Teatral Artur Azevedo está disposta, especialmente, em várias estantes no centro da sala. Além das mais variadas obras, inclusive a coleção da revista *Seleções*, o acervo do Clube é composto por muitos jornais, por duas plantas baixas – “Planta do Theatro da cidade de S. João del-Rei” de 2 de junho de 1839 e planta do “Cine Teatro Matosinhos” –, por composições musicais de textos cênicos e vários manuscritos e datiloscritos de peças teatrais. Muitos documentos raros, pois produzidos por pessoas anônimas, compõem o material ali arquivado.

A beleza desse acervo não se faz pela exposição artística dos objetos de renomados homens de letras. Pelo contrário, a simplicidade da produção cotidiana

de homens desconhecidos interessa ao pesquisador, pois o coloca em contato com obras singulares, que conseguiram sobreviver e chegar ao século XXI.

Encontramos ainda papéis e fotografias em armários que parecem não ter sido ainda catalogados. Talvez, os pesquisadores não tenham conseguido correlacioná-los a outros materiais, não encontrando, assim, um espaço adequado para esses documentos. Tal fato leva-nos a refletir sobre o desejo e ao mesmo tempo a impossibilidade de organizarmos todas as coisas que nos rodeiam: “[...] toda ordem é precisamente uma situação oscilante à beira do precipício” (BENJAMIN, 1987, p. 228).

As dificuldades de organização, os excessos e até mesmo as perdas dos arquivos problematizam e, ao mesmo tempo, representam bem o trabalho com acervos. A surpresa, a alegria, o inusitado e a tristeza – ao encontrar ou perder uma informação importante – são experiências que frequentemente atravessam o cotidiano dos guardiões da memória.

Os álbuns de Antonio Guerra também estão arquivados na mesma sala onde está a biblioteca do Clube. Em um armário de aço, cada álbum encontra-se envolvido por uma caixa plástica. Na parte exterior de cada caixa há o número do álbum e uma breve descrição do objeto. A proteção plástica dos álbuns evidencia a preocupação também do homem do século XXI em proteger a materialidade desses objetos para o futuro.

Mesmo que a biblioteca do Clube e os arquivos de Guerra não tenham a mesma perspectiva cenográfica e museográfica das obras expostas no Acervo de Escritores Mineiros, a quantidade e a variedade de elementos que compõem esses acervos instigam a imaginação do pesquisador, possibilitando-lhe percorrer os mais variados espaços e construir os mais diversos cenários.

Ao olhar a planta baixa do Teatro Municipal de São João del-Rei e ler um dos muitos manuscritos e/ou composições musicais de peças teatrais dos arquivos do Artur Azevedo, somos transportados, por exemplo, para as noites cênicas são-joanenses. Músicas, cenários, figurinos e personagens, aos poucos, vão tomando forma em nossa imaginação. Em outro tempo e espaço, ainda que mentalmente, vamos reconstituindo, aos poucos, o espaço físico das noites de apresentações teatrais. Nessa perspectiva, através de um cruzamento de leituras, imagens vão se configurando e a perspectiva cenográfica desses espaços, de certo modo, vai sendo construída.

Além de possibilitar-nos construir múltiplas imagens, a leitura entrecortada e simultânea que fazemos nesses locais põe-nos também em contato com bens não-fungíveis (MENESES, 2002), ou seja, com objetos que foram contaminados por vidas que já não existem mais. Os muitos textos cênicos escritos à mão foram tocados pelo passado – circularam e foram produzidos por várias pessoas anônimas que, certamente, estão mortas. O caráter aurático desses bens instiga-nos a voltar na linha do tempo e a dar um sentido novo ao que estava adormecido nos arquivos teatrais. Pensamos em quem teria escrito e deixado para nós aqueles textos. Imaginamos como seriam e o que faziam as pessoas que viviam em 1910, 1920, 1930...

Aquelas páginas amareladas pelo tempo, preenchidas por caligrafias diversas, levam-nos a uma época em que, manualmente, utilizando as canetas-tinteiro, as letras bordadas corriam e iam preenchendo as folhas de papel. Longe da rapidez e da velocidade do mundo das máquinas, encontramos homens que, artesanalmente, trabalhavam ato por ato as apresentações cênicas, deixando suas marcas, sua presença, no traçado das letras bordadas de um texto teatral ou musical.

Muitas são as teias a que esses papéis estão ramificados – século XIX, caligrafia, canetas-tinteiro, trabalho artesanal, temporalidade lenta, século XXI, velocidade, computadores, impressoras etc. Como os objetos dos museus, o material aqui investigado está aberto a uma infinidade de reflexões – seja através da rede de relações a que estão ligados, seja através das narrativas que são construídas a partir do cruzamento de diversos textos.

Se a sala Antonio Manoel de Souza Guerra, a biblioteca do Artur Azevedo e o acervo de Guerra têm evidente o perfil dos arquivos e das bibliotecas, mas não dos museus, o mesmo não se dá com os objetos pessoais do são-joanense. Além das características dos arquivos e das bibliotecas, os álbuns do teatrólogo têm o perfil dos museus bastante evidente. Eles convidam, capturam, aguçam e estimulam o olhar.

Muitos são os procedimentos metodológicos utilizados pelo amador para montar seus artefatos e várias são as maneiras de que os leitores precisam lançar mão para investigá-los: leitura longa e cuidadosa, focalizando especialmente os recortes jornalísticos; busca de informações, correndo os olhos nas anotações de Guerra a fim de localizar dados específicos; manuseio das páginas dos álbuns,

olhando o material colado e recriando histórias através de textos diversos. Como um microespaço das bibliotecas/arquivos/museus, os álbuns do teatrólogo são espaços que possibilitam a leitura, a pesquisa e o olhar.

Diferentemente do espaço físico onde estão alocados, os objetos de Antonio Guerra têm a perspectiva museográfica bastante evidente. O colorido dos papéis, as letras de tamanhos variados dos recortes, a disposição de todo o material selecionado, o modo como os grandes cartazes cênicos foram dobrados e colados, a mistura de textos verbais a textos não-verbais, enfim, a diversidade e a mobilidade desse material capturam o olhar dos leitores assim que abrimos a primeira página dos álbuns.

Além disso, a cada aparição de um documento ou de um papel inesperado a linha do pensamento é interrompida e as reflexões precisam ser rearticuladas. Entrecortadas e móveis, histórias múltiplas são constantemente cristalizadas, desmanchadas e reconfiguradas a partir dos álbuns do amador.

Transformando-se em testemunhos do passado que deveriam estimular as lembranças de Guerra na velhice, os objetos do são-joanense instigam a imaginação de pesquisadores através da leitura e do olhar, levando-os a analisar, questionar, produzir conhecimentos e narrativas atravessadas por uma temporalidade simultânea, explodida e plural – como o tempo da memória.

Através do mundo imaginário e empírico, encontramos e manuseamos álbuns que foram modelados por um amador teatral durante anos, e que, de certa forma, simbolizam as suas ferramentas de trabalho – caderno, tesoura, cola, caneta e papéis diversos. Em busca das verdades, da origem, das cinzas desses arquivos, ficamos fascinados ao olhar e tocar os documentos que trazem a poeira das mãos e da vida de Guerra.

Contaminadas pela presença de vários homens do início do século XX e, especialmente, pela presença de Guerra, as narrativas dos álbuns foram mergulhadas na vida do amador e depois retiradas dele. Como um artesão, o amador trabalhou as informações de seus 13 álbuns, transformando-as em um artefato.

Ao exteriorizar as suas experiências em uma materialidade, como em uma superfície de um quadro, o teatrólogo criou um efeito intencionalmente estético para os seus papéis. Na qualidade de quem viveu, relatou e construiu narrativas,

como “a mão do oleiro na argila do vaso” (BENJAMIN, 1994), Guerra deixou suas marcas nos objetos que confeccionou.

Os álbuns que foram modelados por Guerra, trazendo cacos da vida do amador, trazem também vestígios da vida de tipógrafos, jornalistas, colunistas, fotógrafos, figurinistas, cenógrafos, artistas etc. Apesar de a produção desses homens, agora colada em álbuns teatrais, marcar a presença de uma ausência – a perda da funcionalidade primeira desses papéis –, foi através do material que esses trabalhadores produziram – fotografias, tickets de apresentações teatrais, lembrancinhas de bailes de clubes, cartazes cênicos, colunas de jornais – que múltiplas histórias, inclusive as teatrais, chegaram ao futuro.

Utilizando-se, basicamente, de textos da mídia impressa, a obra do teatrólogo inseriu no meio acadêmico a produção de trabalhadores do cotidiano são-joanense. Contrariando a tese de que os textos de jornais só têm valor no momento em que as informações são novas, Antonio Guerra utilizou especialmente as colunas descartáveis de vários periódicos para imortalizar suas histórias.

Como na antropofagia oswaldiana, Guerra recolheu e “devorou” de seu cotidiano o que lhe interessava – alguns papéis da mídia impressa e outras novidades que surgiram com advento da modernidade. Até mesmo o cinema, que foi tão atacado pelos grupos de amadores, foi utilizado em prol das apresentações cênicas. Com o recorte de jornal do Clube Dramático Artur Azevedo, *O Teatro*, de 18 de maio de 1916, evidenciamos uma das muitas críticas destinadas às exibições cinematográficas:

*Todo o jornal que se dedica ao teatro deveria assumir o solene compromisso de levantar a perseguição ao cinema. [...] descubrem-se nos cinemas “mundos” e mundos inteiramente desconhecidos em plena obscuridade, avolumando-se os descobridores nas razões diretas da obscuridade e dos mundos por descobrir. E o essencial para isto é a ausência da luz! Veio-me então a idéia de que ali está a morte do cinema. Luz! Luz! Dêem luz às salas que elas se tornarão menos repletas...*

Esta é uma tarefa que cabe ao teatro em 1º lugar, porque a questão da luz é a questão da moral e nós precisamos moralizar o cinema (GUERRA, álbum 1, p. 81, grifo meu).

Mesmo sabendo que os meios de comunicação de massa, especialmente o cinema, contribuíram para a decadência das noites cênicas, muitos filmes foram exibidos, antes das peças, no teatro do Clube Artur Azevedo. A fim de lotar a casa

de espetáculos teatrais – para investir nas apresentações cênicas e para arrecadar dinheiro para terminar as obras do teatro –, os amadores devoraram as imagens em movimento para atrair público e verba para as noites teatrais.

### 3 NOS OBJETOS DE GUERRA, O ARQUIVAMENTO DE SI E DO OUTRO

#### 3.1 A importância dos jornais e das novas técnicas para o início do século XX

*No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência.*

*Walter Benjamin*

Assim como os novos meios de comunicação impressos e o cinema foram “devorados” por Antonio Guerra – influenciando diretamente a sua vida e a sua produção –, os jornais, a fotografia, o telefone, o cinematógrafo, o fonógrafo e o automóvel também invadiram e modificaram o cotidiano de seus contemporâneos.

Muitos foram os acontecimentos que alteraram a vida política, econômica, cultural e social da população do final do século XIX e início do século XX no País. O deslocamento do eixo econômico para as regiões cafeeiras do Centro e do Sul, a vitória da Abolição, a deposição do Imperador, a República e, especialmente, o desenvolvimento e a modernização dos grandes centros urbanos foram alguns dos fatores que contribuíram de modo consubstancial para transformar a maneira de pensar e de agir do homem brasileiro do início do século XX.

Com a ampliação da rede ferroviária, a tração elétrica nos bondes, os balões, os aeroplanos e o aparecimento dos primeiros automóveis nos centros urbanos, o cotidiano pacato e lento das cidades foi sendo substituído pela velocidade e pela rapidez. As concepções fixas de tempo e lugar foram, aos poucos, desestabilizadas. Com os veículos em movimento, as experiências temporais e espaciais das pessoas ampliaram-se. Além disso, o homem do novo século passou a sentir um maior controle sobre o tempo e o espaço. Isto é, de acordo com o uso ou não dos meios de transporte, as pessoas podiam alargar ou comprimir o seu tempo e espaço.

Os novos meios de locomoção facilitaram o deslocamento e o contato entre as pessoas, provocando modificações profundas nas estruturas perceptivas dos seres humanos. Com a popularização dos automóveis e, automaticamente, a movimentação mecânica, as pessoas passaram a se relacionar com as coisas do cotidiano de um modo diferente. Os objetos que corriam nas janelas dos meios de locomoção, como se fossem puras imagens passando do lado de fora, assumiram

contornos mágicos, adquirindo, subitamente, uma perspectiva irreal (SÜSSEKIND, 1987, p. 50).

Os novos meios de transporte rapidamente tomaram conta das cidades e também das tramas narrativas da época. Invadindo o enredo de muitas histórias literárias do início do século XX – como personagem principal ou secundário, espaço para os encontros amorosos, motivo para o desenrolar das histórias –, os automóveis, principalmente, fizeram parte ativa de muitos romances do período.

Não só a velocidade dos trens, dos bondes e dos automóveis proporcionou ao homem do século XX novas experiências e sensações. A difusão da fotografia, da telefonia, do cinematógrafo e do fonógrafo colocou a população, especialmente do Rio de Janeiro e de São Paulo, em contato com novos horizontes técnicos. Certamente, os meios de comunicação que surgiram ou que se aperfeiçoaram a partir de 1850 também afetaram as experiências e a sensibilidade da população e, conseqüentemente, a produção intelectual do período.

A disseminação da reprodução técnica no País deu-se, principalmente, no final do século XIX. A partir de 1850,

[...] o daguerreótipo – caracterizado por fornecer uma imagem única e não reproduzível – começaria a ser deixado de lado em prol de novos processos fotográficos capazes de tirar muitas cópias de um único negativo e de imprimir retratos sobre o papel. É somente a partir da década de 60 do século XIX, então, que se populariza de fato a fotografia no Brasil (SÜSSEKIND, 1987, p. 31).

A imagem única do daguerreótipo foi substituída pelas muitas cópias possibilitadas pelo processo positivo-negativo. Com o novo processo, as fotografias passaram a fazer parte do cotidiano das pessoas. Através dos cartões-postais e dos álbuns das cidades e, posteriormente, das diversas revistas ilustradas e dos também reclames ilustrados, as imagens invadiram o dia a dia da sociedade brasileira. A reproduzibilidade técnica viabilizou o desejo das massas modernas de trazer mais para perto as coisas e superar o caráter único dos fatos (BENJAMIN, 1994).

Utilizando-se principalmente de imagens para vender produtos, os reclames – cartazes, panfletos, painéis – também se popularizaram por volta de 1860. O caráter íntimo e informal da escrita dos textos publicitários, redigidos geralmente pelo próprio anunciante, foi aos poucos sendo substituído por um trabalho mais profissional.

Muitos dos consagrados homens de letras do País,<sup>22</sup> sem nenhuma hesitação, aceitaram as novas oportunidades de profissionalização do ramo publicitário e jornalístico. Apesar de as pessoas da sociedade – e os próprios intelectuais – criticarem a participação ativa dos letrados na escrita de quadrinhas rimadas e/ou de crônicas para os jornais, grande parte das atividades intelectuais aconteceu nas páginas dos periódicos. Como os iluministas europeus do século XVIII, cuja “[...] verdadeira profissionalização literária está, por paradoxal que pareça, ligada a uma atividade que quase não reconhece o autor como proprietário e raramente lhe confere a qualificação de homem de letras, ou seja, o jornalismo” (CHARTIER, 1997, p. 146), o trabalho dos intelectuais brasileiros do início do século XX também se fez vinculado aos jornais.

Aos poucos, a indústria dos reclames passou a ser também utilizada pelos próprios escritores para a venda de seus livros. Em 1887, de modo bastante rudimentar, Aluísio Azevedo divulgou o seu livro *O homem*, colando uma etiqueta em um pão de um restaurante carioca (SÜSSEKIND, 1987, p. 58). Além de utilizar-se da publicidade para promover a obra, Azevedo preocupou-se também em atender às expectativas de seu público, incorporando à sua escrita a objetividade dos textos jornalísticos.

Coelho Neto também padronizou a linguagem de suas obras aos moldes dos redatores-chefes e dos colaboradores dos jornais. E, a maior parte de suas produções, publicadas “em folhetim”, atentou para as reações dos leitores e para as possibilidades de impressão nas folhas dos periódicos.

Diferentemente de Azevedo e de Coelho Neto, Raul Pompéia manifestou total aversão à publicidade de suas obras. Além de recusar a divulgação de *O Ateneu*, Pompéia não aderiu à escrita fácil e popular dos jornais para agradar e atrair seus leitores. Apesar do diálogo entre a literatura e os jornais, o autor de *O Ateneu* optou pela subjetividade e pelo trabalho estético de seu texto.

Tratando a obra literária como uma mercadoria, muitos autores passaram a se preocupar com a adequação de suas produções às demandas do mercado

---

<sup>22</sup> Mesmo que muitos intelectuais brasileiros do início do século XX tenham feito cursos universitários fora do País, vários brasileiros desse período eram autodidatas. A primeira universidade brasileira, a Universidade de São Paulo (USP), só foi fundada em 1934. Portanto, muitas vezes, o título de intelectual era dado aos homens que faziam parte de grupos que se interessavam em estudar, discutir e escrever sobre questões filosóficas, literárias, artísticas etc. Ter amigos intelectuais, fazer parte de um conceituado grupo de estudiosos, escrever para os jornais, publicar livros, tudo isso fazia com que algumas pessoas fossem consideradas a intelectualidade do Brasil do início do século XX.

livreiro: títulos e divisão de capítulos mais atraentes, capas coloridas, papel de melhor qualidade. As questões literárias deixaram de ser as únicas preocupações dos escritores para a publicação e venda de suas obras.

Os jornais também se adequaram ao novo mercado editorial. Com o emprego de métodos fotoquímicos de reprodução, as dificuldades de impressão e de circulação dos periódicos paulatinamente deram lugar a uma tiragem de periódicos cada vez maior.<sup>23</sup>

Modificações que se faziam acompanhar de um crescimento das tiragens e do número de páginas, de uma agilização da distribuição, do barateamento e da possibilidade de um melhor acabamento gráfico para as folhas. Na verdade, assiste-se, na virada do século, à transformação do jornal numa empresa industrial de certo porte (SÜSSEKIND, 1987, p. 73).

O surgimento dessa nova “empresa industrial” possibilitou a profissionalização de muitos literatos. Diante das oportunidades remuneratórias – além da visibilidade que o trabalho dos escritores adquiria e do status de determinados cargos jornalísticos –, muitos intelectuais encontraram nos meios impressos a possibilidade de produzir e de receber por suas crônicas e publicidades:

O jornalismo é para todo escritor brasileiro um grande bem. É mesmo o único meio do escritor se fazer ler. O meio de ação nos falharia absolutamente se não fosse o jornal – porque o livro ainda não é coisa que se compre no Brasil como uma necessidade (BILAC *apud* MACHADO NETO, 1973, p. 88).

Mais do que crônicas e publicidades “literárias”, os homens de letras, com o passar do tempo, redigiam artigos, entrevistas e até mesmo reportagens policiais para os periódicos do início do século:

Mas na segunda fase de modernização, de 1900 em diante, os jornais, sem desprezarem a colaboração literária, iam tomando um caráter cada vez menos doutrinário, sacrificando os artigos em favor do noticiário e da reportagem. As notícias de polícia, particularmente, que outrora, mesmo quando se tratava de um crime rocambolesco, não mereciam mais do que algumas linhas, agora passavam a cobrir largo espaço; surge o noticiário esportivo, até então inexistente, e tudo isso no sentido de servir o gosto sensacionalista do público que começava a despertar (BROCA, 1960, p. 218).

---

<sup>23</sup> Diante também do analfabetismo, não havia ainda nesse período uma circulação jornalística em massa.

Com a crescente produção das folhas jornalísticas e, conseqüentemente, com a proliferação dos textos imagéticos nos meios de comunicação impressos, muitos fotógrafos surgiram, principalmente nos grandes centros urbanos. Reunindo-se em grupos, os “novos profissionais” fundaram clubes e publicaram revistas dedicadas exclusivamente à fotografia.

O trabalho do fotógrafo paulista Valério Vieira foi reconhecido e premiado entre 1890 e 1900. Ao criar uma fotomontagem, “Os trinta Valérios”, o brasileiro rompeu com o caráter objetivo e documental das imagens fotográficas do período. Apesar de Valério ter desestabilizado o olhar mecânico do leitor, propondo uma análise mais crítica do processo fotográfico, os textos imagéticos continuaram a ser vistos como textos que evidenciavam e reproduziam o real, isto é, a perspectiva documental das fotografias não foi abalada.

A confiança e credibilidade dos textos fotográficos, e também a possibilidade de reprodução em série, fizeram com que a nascente “indústria” publicitária utilizasse imagens em muitas páginas dos jornais e das revistas da virada do século. Textos explicando imagens e/ou imagens explicando textos, as fotografias serviam como confirmação das palavras dos artigos das revistas e dos jornais. Fascinando os leitores e desprestigiando os textos verbais, colocando-os subservientes aos textos fotográficos, as imagens coloridas das revistas não confirmavam apenas os acontecimentos, mas encantavam o público leitor (SÜSSEKIND, 1987).

Para resistir ao privilégio crescente das ilustrações, os redatores dos artigos jornalísticos passaram a dramatizar mais os fatos narrados e a utilizar uma linguagem superornamentada. Por outro lado, diferentemente do apuro vocabular e rebuscado de tais artigos, os cronistas dos jornais preferiram dialogar com o instantâneo dos textos fotográficos. Dando sinais da importância do espaço jornalístico – quanto maiores eram os espaços ocupados pelos textos da redação menores eram os locais destinados à venda das peças publicitárias –, os cronistas secaram a linguagem e eliminaram o subjetivismo e as confissões pessoais das crônicas, transformando, assim, a própria arte de narrar.

As relações entre os jornais e as novas técnicas intensificaram-se cada vez mais. A chegada do cinematógrafo no final do século XIX foi noticiada pelos principais periódicos da época. Mais do que atrair as pessoas para assistir às cenas que eram exibidas nas salas de cinema, as descrições detalhadas da máquina feitas

nos jornais aguçavam a curiosidade da população para conhecer e ver o funcionamento do aparelho. Com o fonógrafo, as coisas não foram diferentes. A partir de 1889, milhares de pessoas reuniam-se em sessões pagas para ver a máquina falante. Os curiosos queriam ouvir o aparelho que guardava o que se perdeu. Nesse sentido, a verdadeira atração da época era a técnica.

A sessão de inauguração do cinematógrafo brasileiro aconteceu em 8 de julho de 1896, no Rio de Janeiro, para convidados e jornalistas. Em 1898, o cinema nacional exibiu a sua primeira produção e, em 1908, o trabalho sincronizado de fonógrafos e cinematógrafos possibilitou o cinema falado no País.

O contato com a nova técnica também provocou, em larga escala, modificações nas formas de percepção do homem dos séculos XIX e XX:

[...] o espectador percebe uma imagem, ela não é mais a mesma. Ela não pode ser fixada, nem como um quadro nem como algo de real. A associação de idéias do espectador é interrompida imediatamente, com a mudança da imagem. Nisso se baseia o efeito de choque provocado pelo cinema, que, como qualquer outro choque, precisa ser interceptado por uma atenção aguda (BENJAMIN, 1994, p. 192).

O choque cinematográfico que atingiu a população brasileira a partir do final do século XIX, de acordo com Benjamin, corresponde aos golpes que os espectadores das fitas de cinema sofrem com as mudanças constantes de ângulos e lugares das cenas de um filme. Para acompanhar o ritmo acelerado de uma fita, o espectador precisa assimilar cada nova imagem e correlacioná-la, no momento de seu aparecimento, à sequência de textos anteriores, pois quando percebe uma imagem ela já se foi e muitas outras estão a caminho. Bombardeado por choques visuais, o espectador é convocado a fazer associações mentais praticamente simultâneas ao aparecimento de cada cena cinematográfica (Benjamin, 1994, p. 192). Nesse sentido, a lentidão, contemplação e análise das imagens imóveis de tempos anteriores dividem espaço com a mobilidade das sequências visuais das telas do cinema. Golpeado fisicamente a todo o momento, especialmente quanto à percepção visual, o espectador elabora sequências intermitentes de associações a partir das sucessões e mudanças das cenas de um filme. Seu aparelho perceptivo é convocado a funcionar num ritmo acelerado e quase automático.

Certamente, as grandes e sucessivas figuras, a câmera lenta, a aceleração dos movimentos, a focalização de uma cena e/ou o afastamento de uma

imagem provocaram novas e inusitadas sensações e reflexões na população do novo século. Além disso, as experiências que antes eram vivenciadas individualmente ou em pequenos grupos, no tempo particular de cada indivíduo, passaram a ser experimentadas ao mesmo tempo por uma coletividade. As grandes imagens de um filme eram exibidas simultaneamente para uma plateia de aproximadamente duzentos espectadores:

Pequenas imagens-que-passam diante de um único olhar, no caso do Kinetoscópio; figuras em tamanho natural para platéias de às vezes duzentos espectadores; no do cinematógrafo, um alargamento não apenas das figuras, mas do público potencial para esse desfile de imagens técnicas em movimento (SÜSSEKIND, 1987, p. 40).

Ainda no início do século XX, a promissora indústria do cinema também despertou o interesse de nomes importantes do mundo das letras. Olavo Bilac, Coelho Neto e Bastos Tigre, cada um a seu modo, participaram de algumas produções cinematográficas brasileiras: foram, respectivamente, diretor de um trecho do filme *A pátria brasileira*, roteirista do inconcluso seriado *Os mistérios do Rio de Janeiro* e escritor da legenda rimada de *O filme do diabo*. Entretanto, mais do que o envolvimento direto com o cinema nacional, os homens de letras do País utilizaram a sétima arte principalmente como tema de seus textos ficcionais e/ou de suas crônicas jornalísticas (SÜSSEKIND, 1987, p. 44). Nesse sentido, vale destacar que, apesar do trabalho com a produção de filmes, foi para o jornalismo que grande parte dos intelectuais da época se dirigiu.

Assim como a fotografia, o cinema também influenciou a própria escrita das crônicas dos jornais. A nova técnica provocou transformações no modo de olhar das pessoas, favorecendo uma percepção rápida, fragmentada e, às vezes, distraída. Nessa perspectiva, dialogando com a recepção da maioria dos espectadores das fitas cinematográficas,<sup>24</sup> muitos cronistas incorporaram aos seus textos uma escrita mais superficial, que não suscitava reflexões, julgamentos e opiniões dos leitores. Menos por vias da linguagem literária e mais pela imitação dos filmes, várias crônicas passavam sem se deixar penetrar e atraíam, cada vez mais, novos leitores.

---

<sup>24</sup> É importante destacar que nem todas as pessoas adotam uma postura distraída e passiva ao assistir a um filme. Há espectadores e fitas que propõem reflexões e posicionamentos críticos.

Quanto à literatura, especialmente a dos modernistas, percebemos um diálogo bem mais malicioso com as novas técnicas e formas de recepção. Apropriando-se, via escrita, do que mais lhes interessava, Oswald de Andrade e Mário de Andrade, por exemplo, utilizaram-se dos cortes e das montagens das fitas do cinema para articular a sintaxe da prosa modernista. Sem citar e reverenciar a todo o momento as maravilhas do novo aparelho, os romancistas apropriaram-se das inovações da sétima arte, redefinindo, assim, suas técnicas literárias.

As sessões de cinema, os muitos jornais e os automóveis com certeza movimentaram e modificaram o cotidiano das pessoas do início do século XX. Os encontros e conversas dos letrados brasileiros – nos cafés, confeitarias e livrarias dos centros urbanos – também provocaram uma agitação no meio intelectual nacional. Essas reuniões e/ou conversas informais resultavam frequentemente em reflexões, discussões e produções literárias e jornalísticas.

Para não viverem isolados e desvinculados dos últimos pensamentos, especialmente franceses, os homens de letras do País promoviam frequentes encontros para se inteirarem das últimas novidades literárias da França. Segundo Pascale Casanova (2002), desde o início do século XVI, a literatura francesa exerceu uma forte influência no cenário literário mundial.

Democráticas e públicas, as reuniões dos intelectuais brasileiros aconteciam, principalmente, nas livrarias, nas confeitarias, nos cafés e/ou até mesmo nos botequins dos centros urbanos. Os grupos de intelectuais organizavam-se em *coteries* ou igrejinhas. Comumente, era através dos jornais que os homens de letras divulgavam suas reflexões e opiniões, visando a modelar o pensamento intelectual da época. Os “jornalistas-literários” configuraram a literatura desse período, mais mundana do que literária: sobrepujando a literatura, a intensa vida literária era a grande atividade do novo século.

A intelectualidade brasileira também chegou a se reunir em luxuosos salões do Rio de Janeiro, reproduzindo, assim, o modelo parisiense do século XVIII:

[...] No comum, era nesse amável convívio dos salões que as apresentações eram feitas, que os prestígios eram cultuados, que os patrocínios eram assumidos e – por que não?! – as perfídias contra os adversários eram combinados e ... ensaiadas *intra muros*, à custa das rivalidades internas... (MACHADO NETO, 1973, p. 163).

Além dos conchavos, das trocas de favores e das armações contra os rivais, que aconteciam nos salões residenciais e/ou nos ambientes públicos, os homens de letras divulgavam nas colunas dos jornais o pensamento do grupo a que pertenciam. Na imprensa, os amigos recebiam poemas elogiosos. Destacando sempre o lado genial, brilhante e talentoso, os intelectuais que pertenciam a uma mesma *coterie* eram sempre enaltecidos, valorizados e até mesmo ajudados. Por outro lado, os inimigos eram atacados verbalmente. Críticas severas eram destinadas aos intelectuais de outras *coteries*.

Esse panorama de brigas, rixas e ataques entre vários grupos literários mantém-se até o final do século XIX. Com a fundação da Academia Brasileira de Letras em 1896, os grupos boêmios passaram a ter especialmente a Academia como foco de agressões. Reproduzindo os padrões estéticos literários da camada social dominante, a representante da intelectualidade oficial foi atacada pelos literatos de outras igrejinhas que eram contra essa oficialidade: “[...] a chamada literatura oficial acabou sendo incorporada pelos grupos políticos institucionalizados, que estabeleceram com a mesma uma duvidosa relação de troca de favores, o que justifica sua natureza oficial” (SILVA, 2006, p. 29).

O caráter oficial da Academia fez com que ela se tornasse alvo de vários grupos boêmios da época, permitindo-nos dividir o início do século XX não mais numa variedade de grupos literários que disputavam o poder, mas numa rivalidade que se concentrava principalmente entre os boêmios e a academia.

Atacando ou elogiando os membros de uma determinada *coterie* e/ou escrevendo crônicas ou quadrinhas rimadas para as folhas dos periódicos do início do século XX, os boêmios e/ou os acadêmicos utilizavam-se, especialmente, dos jornais da época para fazer literatura. Nesse sentido, a escrita jornalística foi “contaminada” pela escrita literária e vice-versa:

A literatura, em especial, foi particularmente sensível a esse impacto, que incidiu diretamente sobre o *modus faciendi* dos autores de então, fazendo emergir uma nova maneira de encarar a realidade circundante e refleti-la nas páginas dos livros e, principalmente, dos periódicos: a escrita torna-se mais ágil, mais eletrizante e febril; os períodos encurtam-se e se simplificam; as temáticas incorporam a nova realidade do progresso técnico (SILVA, 2006, p. 27).

Os escritores deixaram marcas literárias nos jornais do período, assim como a escrita rápida e objetiva dos periódicos – dialogando com a velocidade da

fotografia, do cinematógrafo, do fonógrafo e dos automóveis – também deixou marcas na literatura do novo século.

### 3.2 São João del-Rei, Rio de Janeiro e Paris

*[...] llamar a esa situación la mirada estrábica: hay que tener un ojo puesto en la inteligencia europea y el otro puesto en la entrañas de la patria.*

*Ricardo Piglia*

As novas técnicas, a velocidade dos novos meios de locomoção e a movimentação dos principais centros urbanos, aos poucos, chegaram às pequenas cidades do interior do País. Para que os mais diversos e longínquos locais do Brasil tivessem acesso às novidades do novo século, o contato com o Rio de Janeiro e, posteriormente, com São Paulo era fundamental.

Inúmeras foram as vezes que Antonio Guerra viajou para a Capital Federal. Lá, o são-joanense conheceu diversas pessoas e viveu múltiplas realidades sociais. Mediador entre diferentes mundos, estilos de vida e experiências, o teatrólogo trouxe da capital para o interior de Minas Gerais padrões de comportamento, hábitos, critérios estéticos e conhecimento teatral. Ponte entre o centro e o interior do País, Guerra foi um importante mediador cultural para as pequenas cidades onde viveu (VELHO, 2001).

Driblando as dificuldades de comunicação e a conseqüente falta de informação, o interior do Brasil também se mantinha a par das últimas tendências – científicas, filosóficas, artísticas e culturais – do mundo europeu, especialmente da França, através da elite intelectual carioca e paulista.

Com os amadores são-joanenses, as coisas não foram diferentes. Os componentes do Clube Teatral Artur Azevedo estavam atentos aos acontecimentos cênicos do Rio de Janeiro, que, por sua vez, tinha o olhar voltado para a Europa:

*[...] Pois a peça fora apresentada no Rio, por muito tempo, sendo assim assistida por muitos, tornando objeto de curiosidade, aqui, de muitos que viram lá, determinando um confronto desfavorável aos amadores. Mesmo que tal confronto ilógico tenha sido feito por alguém, dele não saíram mal feridos os amadores (GUERRA, álbum 1, p. 83).*

Na Europa encara-se o teatro como uma necessidade para a educação. A humanidade entrega-se-lhe de corpo e alma, e com

justificada razão; nas grandes capitais representa o alvo da civilização, devemos freqüentá-lo como a escola, dizem os modernos pensadores (GUERRA, álbum 1, p. 105).

Apesar de estarmos falando sobre atividades teatrais, percebemos, com a primeira citação, que muitos são-joanenses estavam ligados às últimas tendências cênicas da Capital Federal e, além disso, frequentavam os teatros cariocas. Quanto ao segundo recorte, os “modernos pensadores” europeus eram importantes para muitos brasileiros do centro e da periferia do início do século XX.

Em vários recortes dos álbuns de Guerra, peças e autores franceses são frequentemente mencionados e, muitas vezes, reverenciados. Analisando especialmente os cartazes das apresentações cênicas do Clube Teatral Artur Azevedo, verificamos a influência da França na escolha do repertório teatral a ser representado. Peças de escritores franceses eram traduzidas e encenadas nos palcos mineiros. Um texto teatral muito representado pelo Clube Teatral Artur Azevedo de São João del-Rei foi *Tosca*, do escritor francês Victorien Sardou.

Além da apresentação de textos franceses, é possível ver o apreço dos amadores pela arte musical da Cidade-Luz. Através de recortes como o do jornal *A Tribuna*, de 04 de fevereiro de 1917, evidenciamos que músicas de compositores franceses faziam parte das encenações são-joanenses:

Depois que a bem regida orquestra do maestro João Pequeno executou a ouverture *La Triumphale* e a marcha final da revista, o pano subindo deixou ver a Gruta de Calypso, de belo efeito, mercê dos dotes cenográficos de Isaias Moreira, Ernesto de Oliveira e Sebastião Palmeira, amadores do clube (GUERRA, álbum 13, p. 78).

Podemos também facilmente encontrar palavras francesas misturadas às portuguesas nos recortes de jornais locais, constatando a familiaridade do são-joanense com a cultura europeia. No fragmento do jornal *A Tribuna*, de 14 de outubro de 1917, o redator mostra-se conhecedor da língua francesa escrevendo: “O guarda-roupa e a mise-en-scene estavam non-plus-ultra” (GUERRA, álbum 13, p. 87).

No jornal *O Domingo*,<sup>25</sup> que circulou em São João del-Rei de 1885 a 1886, há uma coluna intitulada “Secção das Senhoras”, assinada por Carolina G.,

---

<sup>25</sup> Os trechos do referido jornal não se encontram nos álbuns de Antonio Guerra. O acervo de *O Domingo* está alocado na Biblioteca Municipal Baptista Caetano D’Almeida de São João del-Rei.

evidenciando a importância do Rio de Janeiro e da França para as cidades do interior. A escritora, que morava na Capital Federal, enviava cartas para o Jornal são-joanense “[...] dando conta do que houver de novo sobre modas [...]” (O DOMINGO, 1885, nº 1, p. 4). Descrevendo minuciosamente as *toilettes* de elegantes e importantes senhoras da sociedade carioca e/ou os figurinos de jornais e revistas estrangeiros, Carolina G. mantinha a leitora são-joanense atualizada sobre a moda do Rio e de Paris: “Nos últimos jornais e figurinos, que nos vêm do estrangeiro, nada se encontra de positivamente, de grande novidade [...]. O sétimo número d’A Estação traz uma *toilette* para passeio, de muito gosto”<sup>26</sup> (O DOMINGO, 1885, nº 4, p. 3).

Com o olhar voltado para os grandes centros, nacionais e internacionais, algumas pequenas e distantes sociedades inteiravam-se sobre moda, teatro, música, literatura, filosofia, ciência. As informações e reflexões sobre o início do século XX, via de regra, chegavam aos pequenos locais através de livros, jornais ou, até mesmo, do testemunho de pessoas que viram ou ouviram, na Europa ou no Rio de Janeiro, as últimas tendências do novo século. As leituras, experiências e discussões vivenciadas nos polos culturais do País ou do exterior agitavam a vida pacata dos mineiros. A fim de informar os que no interior ficavam, textos, ideias e vivências eram compartilhados das mais diversas formas.

Filtradas pela Capital Federal e transformadas pelas culturas locais, as informações eram divulgadas, especialmente, nos jornais das pequenas cidades. Além dos periódicos, aos moldes parisienses do século XVIII e dos luxuosos salões do Rio de Janeiro do século XX, os grupos de intelectuais da periferia, como os amadores teatrais são-joanenses, também se encontravam regularmente para pensar sobre teatro, literatura, música etc.

A partir de 1905, os atores amadores do Clube Teatral Artur Azevedo reuniam-se frequentemente para escolher as peças das apresentações – os atores, os figurinos, o cenário – e ensaiar exaustivamente os textos. Isso sem falar nas festas que ocorriam para receber um membro teatral ilustre que chegava à cidade, como aconteceu com a visita de Procópio Ferreira a São João del-Rei, ou em comemoração ao aniversário de Antonio Guerra, ou, ainda, para festejar o sucesso de um espetáculo. Os atores amadores estavam constantemente se reunindo: “Após

---

<sup>26</sup> A ortografia foi, por nós, atualizada.

o espetáculo, em casa do sr. Antônio Guerra, opiparo banquete, oferecido pelo 'Clube Dramático Familiar' atualmente a mais poderosa sociedade artística de todo o Estado [...]" (GUERRA, álbum 3, p. 70).<sup>27</sup> Mais mundana do que artística, a intensa vida teatral era uma das grandes atividades da pequena São João del-Rei do novo século.

Os membros do Artur Azevedo discutiam sobre o que o mundo, especialmente Paris, estava produzindo em termos de teatro. Muito do que resultava dessas reflexões era publicado, também, nos jornais do clube. *A Ribalta, Clube Teatral Artur Azevedo, O teatro*, vários foram os jornais do clube teatral são-joanense.

Essa grande quantidade de periódicos, teatrais ou não, que circulou no início do século XX em São João del-Rei pode ser justificada pelos métodos fotoquímicos de reprodução. Certamente, tais métodos também proporcionaram uma melhor impressão e circulação dos jornais e dos reclames nas cidades do interior. Com as facilidades de impressão, não só a difusão do pensamento e das novidades da época atingia um número cada vez maior de pessoas, como os amadores podiam divulgar o seu trabalho teatral.

Antonio Guerra sabia que através dos periódicos ele podia levar as peças aos que não foram ao teatro. O jornalismo era o principal meio de se fazer ler e de se fazer conhecer o trabalho teatral. Tanto os jornais quanto os reclames informavam e atraíam o público para as apresentações cênicas.

Diferentemente dos "jornalistas-literatos" – acadêmicos e/ou boêmios –, os atores não utilizavam os jornais para atacar outros grupos de amadores. Entretanto, se alguém criticasse as apresentações teatrais ou algo atrapalhasse as noites de espetáculo, eles não poupavam palavras, dirigiam-se também aos periódicos e agrediam severamente os inimigos:

Disse alguém, talvez um tanto insultuosamente para a cultura dos horizontinos, que esse povo antes preferia tomar assento nas incômodas arquibancadas de um circo do que respirar o ar perfumado do salão do Municipal; que esse povo, antes preferia aplaudir as palavras chulas, o espírito puxado à torquez de um ruim palhaço ou Tony [...] (GUERRA, álbum 3, p. 39).<sup>28</sup>

<sup>27</sup> O trecho sublinhado no recorte foi destacado, provavelmente, por Antonio Guerra.

<sup>28</sup> É importante destacar que Antonio Guerra era um frequentador e defensor dos espetáculos circenses, e das artes em geral.

Além disso, os amadores, e obviamente outros segmentos da sociedade, utilizavam-se dos artigos dos periódicos como importantes formadores de opinião pública: "O cinema no ápice do progresso. A gente civilizada que não embarca na absurda asserção de que o cinema é escola, não poupará aplausos a fundadores de clubes dramáticos" (GUERRA, álbum 1, p. 67).

Cruzando as peculiaridades locais às novidades globais, que lentamente chegavam ao interior, a intelectualidade são-joanense, a seu modo, discutiu e divulgou – através de conversas, reuniões, festas e colunas jornalísticas – reflexões sobre o novo século, provocando mudanças no ritmo de vida da população e, principalmente, na maneira de pensar e de agir do são-joanense da época.

### 3.3 O aspecto topológico dos álbuns e a biografia do documento

*[...] a obra de arte surge através da montagem, na qual cada fragmento é a reprodução de um acontecimento que nem constitui em si uma obra de arte, nem engendra uma obra de arte, ao ser filmado.*

*Walter Benjamin*

Ao manusear os objetos de Antonio Guerra, verificamos a forte influência da difusão impressa do início do século XX na confecção de seus compósitos. Encontramos, basicamente, fotografias, reclames de peças teatrais, cartões-postais e muitos recortes de jornais na composição dos álbuns do teatrólogo:

Na medida em que a sociedade moderna passou a reconhecer o valor de todo indivíduo e que disponibilizou instrumentos que permitem o registro de sua identidade, como é o caso da difusão do saber ler, escrever e fotografar, abriu espaço para a legitimidade do desejo de registro da memória do homem "anônimo", do indivíduo "comum", cuja vida é composta por acontecimentos cotidianos, [...] (GOMES, 2004, p. 14).

Homem simples e comum, o amador teatral são-joanense, registrou as suas memórias, as histórias do seu dia a dia, através de diversos textos que circularam nas cidades, especialmente, do interior de Minas Gerais. Além de guardar muitos papéis disponibilizados pela sociedade moderna, o teatrólogo preocupou-se com a exteriorização, com a "elegância", com a forma como seus recortes seriam exibidos. A palavra de ordem do novo século era tornar público, exhibir. Com seus álbuns, Antonio Guerra também evidenciou sua paixão pelo ornato, pela fachada,

pela forma como os papéis que fizeram parte de seu cotidiano seriam publicados e apresentados às pessoas em tempos futuros.

Qual foi o objeto escolhido por Guerra para publicar seus recortes? De acordo com Sônia Guerra Joffily (2005), o pai aproveitou alguns livros de contabilidade, que o banco situado em frente à casa deles jogava fora, para confeccionar seus álbuns.

Reinaldo Marques (2008a) destaca a relevância das narrativas e dos discursos sobre os objetos para se apreender um pouco sobre a “vida” do próprio objeto. Nesse sentido, a materialidade das coisas, o percurso que elas traçaram e as mudanças que sofreram têm uma história para contar:

Ao discutir o problema da verdade e “autenticidade” dos objetos, o historiador ressalta a ideia de que os artefatos estão sujeitos a transformações várias – morfológicas, de função e sentido –, de modo que eles possuem uma trajetória e uma biografia (MARQUES, 2008a, p. 338).

Qual é a história dos cadernos que serviram de suporte para a organização de tantos papéis do amador são-joanense? Quais as transformações que esses objetos sofreram? Qual é a sua biografia?

Levando em conta a materialidade e historicidade dos objetos do teatrólogo são-joanense, aproximamo-nos de outros contextos e de atividades bem diferentes das teatrais: bancos, clientes, contas, cheques, pagamentos, depósitos, máquinas registradoras.

As teias a que esses objetos estão ramificados são muitas. Os livros de contabilidade do teatrólogo podem-nos levar a diferentes espaços e épocas. Podemos, por exemplo, passear por um século no qual diversas instituições, como as bancárias, começaram a ser organizadas para atender às necessidades das populações urbanas. Aproximamo-nos dos ricos fazendeiros de café, dos pecuaristas, da organização das cidades, das indústrias e da burguesia crescente que investia seu dinheiro nas casas bancárias. Por outro lado, aproximamo-nos também dos escravos alforriados, dos imigrantes que chegavam ao Brasil, da sociedade endividada que, em busca de empréstimos, frequentava os bancos ou escritórios de agiotas para obter linhas de crédito para sobreviver ou pagar dívidas.

O fato de os cadernos de contabilidade do amador estarem atrelados a uma época em que os dados dos clientes de um banco eram feitos manualmente –

listando créditos e débitos, exigindo um contato pessoal entre clientes e funcionários – faz-nos refletir sobre as relações bancárias contemporâneas. Na era da informática, dos arquivos eletrônicos, dos débitos e créditos bancários feitos através de máquinas espalhadas por todos os cantos das cidades, permitindo aos clientes sacar, depositar, transferir, aplicar dinheiro a qualquer hora do dia ou da noite –, percebemos que estamos cada vez mais distantes do contato com os funcionários das instituições financeiras e cada vez mais próximos dos sistemas *on-line* e dos arquivos eletrônicos.

A fala da filha de Guerra sobre o fato de o banco jogar fora tais livros faz-nos ainda discutir sobre a produção em série dos objetos – os excessos e desperdícios, o descarte daquilo que não é mais útil – e leva-nos ao início do individualismo burguês e do materialismo das pequenas cidades do interior de Minas Gerais.

Será que a quantidade de livros contábeis do banco situado próximo à casa de Guerra era tanta que os funcionários acabavam descartando alguns excessos, doando ou jogando fora o material de que não mais precisava? Ou será que os objetos reutilizados pelo amador foram substituídos pelas agências bancárias por outras formas de organização contábil?

Os grandes cadernos de contabilidade, de capa dura, produzidos para arquivar, por alguns anos, débitos e créditos de clientes de um banco, adquiriram nova função, nova utilidade. Suas páginas pautadas para anotações e suas colunas laterais delineadas para fazer contas – somatório, subtração, divisão ou multiplicação – passaram a guardar os mais diversos recortes e histórias teatrais.

Configurando narrativas possíveis através do material arquivado pelo teatrólogo – atentando-nos para os deslocamentos que os recortes impressos e que os cadernos de contabilidade sofreram –, atravessamos as ruas das cidades mineiras e as casas bancárias, encontramos a coleção privada do amador teatral são-joanense Antonio Guerra e, a partir de agora, chegamos aos arquivos da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ).

Na esfera pública – a Universidade –, os cadernos bancários e os papéis do amador sofreram novas modificações. Eles transformaram-se em arquivos da memória, da história e da cultura do século XX do interior de Minas Gerais, despertando o interesse de muitos pesquisadores.

Alocadas em armários de aço da UFSJ; preservadas por pastas plásticas devidamente numeradas e com uma breve descrição do material arquivado; marcadas com tiras de papel, numerando cada página –, a contabilidade bancária e a narrativa teatral de Guerra receberam novas inscrições, arranjos e funções. Os arcontes da Universidade marcaram esses objetos com uma nova organização, evidenciando, também, uma nova apropriação.

Os arquivos pessoais,

[...] ao serem apropriados pelo espaço público, dando publicidade à intimidade dos sujeitos envolvidos, tornam-se disponíveis, especialmente pelo tratamento museográfico e a pesquisa, para novas reapropriações, agora pessoais, privadas, configurando um circuito multiplicador de significações suplementares (MARQUES, 2008a, p. 344).

Diferentemente das apropriações anteriores, a Universidade empreendeu um arranjo novo e outro aos álbuns do amator, arquivando-os em pastas plásticas e nos armários de aço da biblioteca da UFSJ. Na academia, as histórias teatrais abriram-se à pluralidade e heterogeneidade do olhar de muitos pesquisadores, multiplicando e ampliando, assim, as suas possibilidades e potencialidades.

Empreendendo uma das muitas possibilidades de leitura desses objetos, focalizamos os deslocamentos, trânsitos, apropriações, marcas e inscrições – público/privado/público – dos “livros de contabilidade” e percebemos que é possível montar discursos sobre os documentos, reconstruindo um pouco de suas antigas e de suas novas funções, ou seja, é possível falar sobre a trajetória de “vida” dos artefatos.

Tal trajetória só pôde ser reconstruída aqui porque Guerra organizou e colou em um suporte – os livros de contabilidade – os muitos recortes que colecionou durante aproximadamente cinquenta anos. Além disso, foi também graças à disseminação da produção técnica e aos excessos do século XX que a montagem dos álbuns e a escrita de boa parte do livro *Pequena História de teatro, circo, música e variedades em São João del-Rei 1717 a 1967* tornaram-se possíveis.

Guerra produziu álbuns teatrais repletos de recortes de jornais. Apesar de ele não ter redigido os artigos jornalísticos e de não ter vivido do trabalho nos jornais, já que não escrevia nem recebia, como muitos literatos da época, pela escrita de colunas jornalísticas, Antonio Guerra mantinha laços estreitos com os

redatores dos periódicos locais. Certamente, informava aos jornalistas a repercussão dos eventos ou os convidava para assistir às peças, obviamente, para que publicassem nos periódicos comentários sobre os espetáculos: “[...] a representação a que aludimos vem confirmar esta insulsa notícia que nada mais é do que o agradecimento do gentil ingresso com que fomos distinguidos” (GUERRA, álbum 13, p. 86).

Quando os repórteres não assistiam às cenas no teatro, os atores, provavelmente, contavam-lhes o desenrolar dos atos cênicos e a reação da plateia – obviamente, de acordo com seus interesses – para que fossem publicados nos jornais. Quanto à produção dos reclames teatrais, eram também os amadores quem davam todas as informações sobre os futuros eventos cênicos para que os tipógrafos produzissem os textos publicitários teatrais.

Muito do que era veiculado nos jornais locais e nos cartazes teatrais, certamente, foi “mentalmente” produzido pelos membros do Clube Teatral Artur Azevedo. Nessa perspectiva, não seriam Antonio Guerra e os outros atores amadores também autores desses textos?

Investigando o modo como os álbuns do teatrólogo foram montados e, assim, “escritos”, percebemos um diálogo estreito entre os textos jornalísticos e o teatro. Os vários recortes de jornais colados nos objetos de Guerra narram as histórias das peças, comentam sobre a atuação dos atores, descrevem a reação do público, citam os nomes de pessoas ilustres que assistiram aos espetáculos etc. Como os leitores dos folhetins do início do século XX, que acompanhavam os capítulos dos romances publicados, paulatinamente, nas folhas jornalísticas, os leitores dos textos teatrais, provavelmente, também acompanhavam as histórias do teatro veiculadas nos periódicos, aguardando os próximos capítulos, as próximas encenações.

Os muitos reclames, que anunciavam e “vendiam” as peças, também compõem boa parte do material arquivado pelo amador, confirmando, muitas vezes, as informações dos artigos jornalísticos. As fotografias – de atores ou de pessoas homenageadas – também ilustram reclames de peças, jornais dos clubes e muitas páginas dos álbuns, suplementando vários textos verbais.

Tanto as fotografias quanto os reclames dão ao leitor informações diferentes, se comparados aos artigos dos periódicos. As fotografias, mais do que ilustrar os álbuns e/ou comprovar a existência de determinadas pessoas vinculadas

ao teatro, permitem-nos conhecer o rosto, o jeito, as características de muitas pessoas citadas ao longo dos textos verbais dos álbuns. Como as descrições minuciosas dos textos narrativos, as imagens fotográficas possibilitam-nos conhecer detalhadamente os muitos personagens e personalidades das noites teatrais. Já os cartazes cênicos – listando o nome e os papéis dos atores, divulgando o nome da peça, horário e local –, não só comprovam a apresentação dos espetáculos, como possibilitam, rapidamente, que os leitores tenham acesso especificamente a essas informações.

Guerra utilizou-se especialmente da linguagem rápida, clara, seca e objetiva dos cartazes cênicos e das colunas dos periódicos para escrever e guardar o seu tempo para o futuro. Muito da agilidade dos álbuns do amador se dá pelas suas escolhas textuais.

Entretanto, a linguagem midiática impressa misturada a uma grande variedade de gêneros textuais tem as suas perspectivas de escrita e de leitura ampliadas. Ao ornamentar seus álbuns com recortes de diversas formas, tamanhos, cores, signos, o que se fazia único e linear, isto é, a objetivação da linguagem publicitária e jornalística, transborda e se mistura a outras linguagens. Já não há objetivação, subjetivação, rapidez ou lentidão. O que há são textos híbridos, linguagens múltiplas, que ora remetem a uma leitura instantânea e à velocidade do novo século, ora à leitura detalhada e à superornamentação de tempos anteriores.

Em alguns momentos, lemos demoradamente os muitos e longos recortes de jornais. Em outros, corremos os olhos nos cartazes das apresentações ou nas fotografias. Ou, então, ficamos paralisados e fascinados com as cores e a escrita das publicidades e/ou com a fotografia de pessoas já conhecidas “de nome”, mencionadas anteriormente.

Apesar de o amador sugerir leituras diversas aos que manuseiam seus objetos, são os interesses e a sensibilidade dos leitores que irão ditar o modo como esses papéis serão lidos. Colunas de periódicos, fotografias, reclames e cartões-postais podem ser lidos rapidamente, demoradamente, atentamente, ou podem ser simplesmente olhados e folheados. Não há uma ordem e um padrão únicos de leitura a seguir.

Mesmo com essa proposta complexa, não-linear e plural, que os recortes do amador adquirem ao serem inseridos em um mesmo espaço – os álbuns –, eles podem ser compreendidos por diversos indivíduos. O teatrólogo colou em cadernos

grandes e de capa dura papéis que podem ser lidos por intelectuais ou por homens que são simplesmente alfabetizados. Cultos ou não, os leitores dos álbuns podem ser qualquer pessoa capaz de ler textos jornalísticos e publicitários.

Os recortes de Guerra não apenas narram histórias através da linguagem midiática. Eles foram produzidos por diversos autores que tinham o objetivo de informar a população do século XX sobre os eventos teatrais do dia a dia das cidades mineiras. Os arquivos do teatrólogo são compostos por textos considerados “verdadeiros”. Utilizando-se de papéis que se referem a fatos que realmente aconteceram e que circularam nas páginas dos jornais locais, Guerra montou a sua obra e escreveu sobre o teatro.

Tais produções foram escritas por autores que pretendiam ser imparciais – repórteres e tipógrafos –, o que, de certo modo, dá uma isenção maior a Guerra quanto aos fatos narrados, pois eles não foram, aparentemente, nem mesmo redigidos pelo teatrólogo. Mais do que isso, os papéis do são-joanense foram confeccionados por pessoas que tinham um compromisso com o real e com a verdade.

Além do caráter documental que os recortes, cartazes e fotografias parecem ter – ou o fascínio que as imagens e a escrita das publicidades provocam, ou as explicações que as palavras dão às imagens, ou, ainda, os detalhes que as fotografias dão aos textos dos reclames e dos artigos dos jornais, possibilitando, constantemente, que o verbal suplemente o imagético e vice-versa –, os papéis de Antonio Guerra exigem que o leitor dos álbuns lance mão de uma série de protocolos de leitura diferentes para manusear e interpretar os objetos do teatrólogo.

Essa multiplicidade, heterogeneidade, fragmentação, ou seja, esses cruzamentos e possibilidades que os álbuns nos propõem dialogam, especialmente, com a desestabilização das noções fixas de tempo e de lugar, isto é, com a movimentação do século XX.

Certamente, as experiências por Guerra vividas nesse século provocaram modificações profundas em suas estruturas perceptivas. E essas modificações influenciaram a produção do são-joanense. O ritmo acelerado da vida do teatrólogo aparece na maneira inconventional e também “acelerada” como os álbuns foram montados.

De todas as novidades experimentadas por Guerra, destacamos uma vivência intensa com o cinema. A necessidade de Antonio Guerra exibir fitas

cinematográficas no Teatro Artur Azevedo – para terminar a obra do teatro, pagar dívidas e investir nas apresentações cênicas – fez com que ele fosse ao Rio de Janeiro várias vezes em busca de filmes para serem exibidos, mais tarde, no Cine Teatro Artur Azevedo: “Quando eu ia lá com ele, eu era pequenininho e o papai alugava um filme para o cinema aqui de São João del-Rei, a gente ia à Cinelândia” (GUERRA, Antônio, 2005). Tal fato fez com que o teatrólogo assistisse a várias fitas – nos cinemas cariocas e são-joanenses – e, conseqüentemente, se apropriasse da linguagem cinematográfica, utilizando-a na montagem de seus álbuns.

Assim como o cinema contribuiu para uma escrita mais rápida e uma leitura distraída das crônicas jornalísticas, acreditamos que a sétima arte também tenha influenciado as escolhas – dos papéis – e a montagem dos álbuns de Guerra. O amador selecionou textos ágeis e colocou-os – de modo fragmentado, aos saltos ou, simplesmente, justapostos – nas páginas de seus álbuns. A ideia de justapor textos em um espaço físico remete-nos ao processo de montagem de um filme cinematográfico. Através da organização sequenciada e sobreposta de imagens imóveis, a movimentação do cinema torna-se possível.

Em *A forma do filme* (2001), Eisenstein revela que os elementos básicos do cinema são o plano e a montagem. Para o cineasta, o plano não é de forma alguma um elemento de montagem. Ele é uma célula (ou molécula) de montagem. E a montagem é uma ideia que nasce da colisão de planos independentes (EISENSTEIN, 2001, p. 55). E é através dela que a movimentação cinematográfica se faz possível.

Dois imagens imóveis de um corpo colocadas sequencialmente numa velocidade determinada dão movimento às cenas do cinema. Os elementos sequenciais são percebidos não em seguida, mas um em cima do outro. O processo de superposição de imagens dá a sensação de movimento. Nesse sentido, montar é cortar, sobrepor planos e produzir movimento.

Antonio Guerra também selecionou, organizou e “montou” textos imóveis em uma superfície plana. Os muitos planos de “textos/imagens” criados pelo amador foram sequenciados e organizados em álbuns. E foi essa atitude que permitiu-nos aproximar a produção do teatrólogo do processo de montagem de uma fita de cinema, já que, no momento em que o leitor articula os fragmentos textuais colados sequencialmente ou aos saltos pelo amador em álbuns, os vários “textos/imagens”

vão se sobrepondo e o movimento de histórias e de vidas vai se iniciando na mente e, no caso de uma narrativa oral, na fala do leitor.

A produção entrecortada do teatrólogo propõe – dependendo das intenções e objetivos de quem a manuseia – uma leitura superficial, distraída e cheia de cortes. Como o espectador de uma fita de cinema, o leitor dos álbuns, em um primeiro momento, é atraído pelo olhar, pelas cores e dobras dos cartazes, pelas fotografias e lembrancinhas de bailes do Clube Teatral Artur Azevedo. Essa atração favorece o encantamento e o olhar distraído. Num primeiro momento, as reflexões, julgamentos e posicionamentos críticos não são o foco desse observador.

Mesmo podendo parar, analisar e criticar cada texto/imagem que surge frente aos olhos – o que geralmente não ocorre com as pessoas que assistem a um filme –, a leitura que os álbuns impõem aos que folheiam suas páginas pode ser aproximada dos procedimentos mentais de que os espectadores de uma fita de cinema lançam mão ao assistir a um filme.

Nesse sentido, faz-se necessário mencionar as considerações de Walter Benjamin sobre o choque cinematográfico. De acordo com o pesquisador alemão, a sucessão intermitente de imagens de um filme provoca no público vários choques. O espectador de uma fita de cinema precisa constantemente assimilar cada nova imagem e correlacioná-la, no momento de seu aparecimento, à sequência de textos anteriores. Tais reações e ações podem ser correlacionadas ao procedimento de leitura fragmentada e sempre redirecionada dos leitores dos arquivos de Guerra.

Mesmo sabendo que o leitor dos objetos do teatrólogo é quem vai determinar o momento em que o novo surgirá – virando as páginas dos álbuns –, ao realizar tal ação, ele também terá suas ideias rearticuladas a todo o momento em que se deparar com outra imagem, outro texto, outra narrativa. Esses novos textos também redirecionarão a cadeia de textos lidos anteriormente.

Entretanto, a quebra da sequência do pensamento e o redirecionamento das ideias a partir do texto novo que surge não são os únicos procedimentos que chocam e estimulam o aparelho perceptivo daqueles que manuseiam os arquivos do são-joanense. Textos dos mais diversos gêneros e linguagens interceptam a cada instante o olhar e a mente dos leitores dos álbuns teatrais, provocando-lhes as mais inusitadas reações, ações e reflexões.

Além das reflexões e reformulações mentais constantes, enquanto manuseamos as páginas dos álbuns teatrais, muitas perguntas surgem. Por que

Guerra colocou esses recortes juntos numa mesma página? Por que ele deixou essa página com apenas uma lembrancinha de um baile do Clube Teatral Artur Azevedo? O que ele quer dizer colando um cartaz de apresentação teatral numa página e um recorte de jornal em outra?

A sequência e a lógica das imagens de um filme são realizadas pelo cineasta durante a montagem da fita. No caso dos álbuns, Guerra também faz uma montagem, mas ela ainda está cheia de espaços que devem ser preenchidos e articulados pelo leitor. Nesse sentido, o choque – a atenção, a participação e o envolvimento – daquele que folheia tais objetos é ainda mais agudo, pois o esforço e a atenção do leitor para articular e dar um movimento, ainda que mental, aos papéis do teatrólogo são bem mais intensos do que os de um espectador de uma fita cinematográfica.

O trabalho do são-joanense pode ser associado ao trabalho de um cineasta. Guerra “filmou” uma série de acontecimentos teatrais e só depois montou a sua narrativa. Diferentemente do espectador das fitas cinematográficas – que segue a velocidade, o enquadramento, a lógica e a ordem, já prontos e fechados, que o cineasta construiu para as imagens –, o leitor dos álbuns é quem irá articular e costurar os papéis – “imagens” – do teatrólogo, criando uma sequência, de acordo com o seu ritmo e suas intenções, para os vários recortes “filmados” e montados por Guerra.

### **3.4 A perspectiva autobiográfica da produção impressa fixada nos “cadernos contábeis” do teatrólogo são-joanense**

*Quando não se quer descobrir onde está a verdade mais genuína sobre a vida particular e a produção intelectual do escritor, o que passa a mover o interesse do leitor de biografias são as variadas maneiras de interpretar e representar, sob a forma de uma narrativa, os acontecimentos da vida do escritor.*

*Maria Helena Werneck*

Influenciado pelas novidades do século XX, Guerra escreveu sobre sua vida de uma maneira bastante peculiar, construindo, assim, uma espécie de texto autobiográfico. Sérgio Vilas Boas inicia seu livro: *Biografismo*: reflexões sobre as escritas da vida dizendo que “[...] existe a crença de que o biógrafo sobrevive pelo que revela, não pelo modo como revela. O mais importante, sempre, é o biografado,

em geral uma personalidade mais ou menos conhecida e sobre a qual se supõem coisas” (2008, p. 19).

Parafrazeando o escritor, acreditamos que a biografia é a vida de uma pessoa narrada por outra pessoa. No caso da autobiografia aqui analisada, a *bio* de Antonio Guerra – escrita, narrada e vivida por ele, e por outros – é a parcela menos importante de nossas investigações. A vida não explica a obra, mas a obra exige certa vida de quem a produz. E essa “certa vida” que os álbuns de Guerra exigiram é o que mais nos interessa.

Que vida a obra de Guerra lhe exigiu? Além de utilizar-se de cadernos da contabilidade bancária e de papéis ágeis e rápidos da mídia impressa, como o amador dispôs, principalmente, os recortes que abrem os seus arquivos? Quais os papéis escolhidos pelo teatrólogo para iniciar os seus álbuns e, assim, representar e narrar a sua história de vida?

Investigando, especialmente, o modo como as páginas que abrem os objetos do amador foram articuladas, chamam a nossa atenção as folhas que iniciam os álbuns 1, 3 e 5. Diferentemente dos outros objetos, os recortes escolhidos e a disposição dada a eles na primeira página desses três compósitos são muito semelhantes.

Há, no alto da segunda página do primeiro álbum, um recorte, provavelmente de um dos cartazes de apresentações teatrais, do Grupo Dramático 15 de Novembro; no meio da folha, uma foto do rosto do teatrólogo com a inscrição “Antonio Guerra” logo abaixo da imagem; no final, um cartão-postal do Teatro Municipal de São João del-Rei (FIG.1). No álbum 3, encontramos, na página de abertura, esses mesmos gêneros textuais, mas com uma disposição um pouco diferente. No meio da folha, está o primeiro recorte, uma foto do rosto do amador são-joanense. Logo abaixo, um pedaço de papel, provavelmente um recorte de jornal, com o trecho: “Centro Teatral Brasileiro / Direção artística de Antonio Guerra” e, logo em seguida, um cartão-postal do Teatro Municipal de Belo Horizonte (FIG.5). O álbum 5 tem a primeira página marcada por um cartaz de uma apresentação teatral em homenagem a Antonio Guerra. Nesse cartaz, uma fotografia – similar à que inicia o 1º álbum e idêntica à foto de abertura do 3º objeto – ilustra o centro do cartaz cênico que também abre o álbum de número 5.<sup>29</sup> O nome do são-joanense

---

<sup>29</sup> Os recortes que terminam o primeiro álbum continuam, na mesma sequência cronológica, no segundo álbum. No 4º objeto, encontramos, na página de abertura, dois recortes jornalísticos. O

está presente no cartaz como homenageado e como legenda da foto. Não há o cartão-postal do teatro, mas no alto do cartaz consta o local onde a peça será encenada: Teatro Municipal – São João del-Rei (FIG.6).

Esses recortes, com o destaque para a fotografia e o nome do amador no centro da página de abertura dos três álbuns, remetem-nos ao pacto de leitura que Philippe Lejeune (2008), um dos grandes nomes da pesquisa autobiográfica na contemporaneidade, acredita que deva ser firmado entre o autor e o leitor de um texto autobiográfico.

Devemos travar um pacto de leitura com Guerra a partir da página de abertura do seu primeiro álbum? Conforme Lejeune (2008), os textos precisam ser lidos de acordo com a intenção daquele que os produziu. Nesse caso, qual é a intenção daquele que produziu os álbuns de recortes teatrais?

Ao colar a foto, com o nome, e o cartão-postal do teatro de São João del-Rei e o de Belo Horizonte, o autor desses objetos, Antonio Guerra, parece deixar claro que sua intenção é narrar as histórias teatrais que aconteceram em sua vida na cidade de São João del-Rei e na cidade de Belo Horizonte.

As escolhas do teatrólogo para abrir os álbuns 1, 3 e 5 deixam evidente o seu desejo de travar um pacto de leitura conosco. O amador deixa pistas informando-nos que sua produção é autobiográfica. A identidade entre autor, narrador e personagem – o “pacto autobiográfico” cunhado por Philippe Lejeune – é facilmente identificada nesses álbuns.

Antonio Guerra parece ser, ao mesmo tempo, autor, narrador e personagem central de nosso objeto de pesquisa, ainda que não tenha escrito e narrado efetivamente a maioria dos textos que compõem os álbuns que aqui analisamos. Tal postura se justifica pelo fato de o autor e narrador desses objetos corresponderem à pessoa que seleciona, recorta, cola, dobra, anota datas e nomes de jornais, sublinha e faz setas apontando para o nome "Antonio Guerra". E também por ser esse mesmo o personagem principal desse heteróclito material, aparecendo em quase todos os textos desses álbuns e cujo nome, muitas vezes, vem destacado por grifos ou setas. Assim, apesar de não ter sido autor e narrador nos moldes

---

primeiro é uma pequena biografia de Artur Azevedo e o segundo, bem no centro da página, trata-se de um recorte de jornal com uma fotografia do escritor teatral maranhense. Os demais objetos do amador iniciam-se de maneiras diversas, mas não com os mesmos recortes e disposição dos álbuns 1,3 e 5.

tradicionais de escrita, Guerra parece sobrepor em si as três funções que indicamos e que aqui investigamos.

O cruzamento de funções que atravessa a narrativa do amador pode ser verificado não só através da montagem da primeira página de alguns de seus álbuns. Quando os filhos de Guerra disseram que somente o pai selecionava e montava o material em seus compósitos, as suspeitas de que estávamos trabalhando com um texto autobiográfico tornaram-se ainda mais evidentes.



FIGURA 5 – Página de abertura do álbum de número 3.  
Fonte: Guerra, álbum 3, p. 1.

**Theatro Municipal**  
**Club Theatral Arthur Azevedo**

HOJE — Sexta-feira, 25 de Novembro de 1952 — HOJE

O maior e o mais completo successo do "Theatro-Amador" em S. João d'El-Rey!

Festa de gala em homenagem ao apreciado amador  
ANTONIO GUERRA, uma das maiores glorias do Thea-  
tro sanjoannense, e dedicada ao povo desta  
nossa querida S. João d'El-Rey.



ANTONIO GUERRA

Após vibrante ouverture pela grande orchestra, organizada pelo maestro José Hilario e sob a batuta do insigne maestro sanjoannense, João Evangelista Pequeno, subirá a scena a grandiosa e aparatosa opereta em 3 actos, de Franz Lehar e tradução de Arthur Azevedo :

## A Viuva Alegre

DISTRIBUIÇÃO:

Anna de Glavari (Viuva Alegre).....	Sta. Martha Ribeiro.
Conde Danillo (Secretario de Embaixada).....	Sr. Samuel Santiago
Barão de Zeta (Embaixador).....	Sr. Luiz Nogueira
Valentina (Esposa do Embaixador).....	Sta. Ruth Neves
Camilo de Rossillon (Addido á Embaixada).....	Sr. José P. Silva
Niegus (Conselheiro da Embaixada).....	Sr. Altamiro Neves
Kromow.....	Sr. Alberto Nogueira
Olga (sua esposa).....	Sta. Dulce de Oliveira
Bogdanovirsch.....	Sr. Francisco Eugenio
Silvana (sua esposa).....	Sta. Maria de Souza
Petrovitch.....	Sr. João Faleiro
Prascovia (sua esposa).....	Sta. Aurea Nogueira
Patrupal (Official).....	Sr. Geraldo Gallo
Cascadat.....	Sr. José Pacheco

FIGURA 6 – Página de abertura do álbum de número 5.  
Fonte: Guerra, álbum 5, p. 1.

Mas, e quando não temos informações de pessoas ligadas ao processo de produção do escritor? E se o mesmo quiser escamotear seu desejo e/ou não quiser estabelecer claramente o pacto, como chegar à intenção do autor de uma obra? Quanto à produção de Antonio Guerra, especialmente a que não tem os mesmos recortes do material aqui analisado, como lê-la? Ela deve ou não ser considerada autobiográfica?

Conforme Lejeune, se o escritor não deixar marcas evidentes do pacto na escrita, o texto deverá ser lido como um romance autobiográfico. Por esconder coisas que o escritor não quis revelar abertamente, mas que o leitor pode descobrir através das relações entre vida e obra, o romance autobiográfico é considerado mais verdadeiro e mais profundo do que a autobiografia. Mais do que revelar uma

verdade de natureza humana, a ficção revela também os “fantasmas” de um indivíduo – o “pacto fantasmático”.

No caso dos textos autobiográficos, é o autor que detém os segredos de uma autobiografia – então, a figura do autor se sobrepõe à do leitor, pois o escritor da obra é o único que a conhece e, aos leitores, cabe apenas reproduzir a intenção do escritor –; já no romance autobiográfico, o autor não tem toda essa importância. O leitor é que será incumbido de, como detetive, descobrir o que o escritor escondeu. Nesse sentido, acompanhando o raciocínio aqui delineado, o gênero é que definirá o grau de importância do autor ou do leitor.

Entretanto, atualmente, não consideramos tanto o autor quanto o leitor e a obra igualmente relevantes? Devemos atentar, sim, para as pistas deixadas pelo escritor, mas precisamos também questionar, concordar, discordar, relativizar as marcas deixadas por Guerra em seus textos, tendo em mente que o pacto autobiográfico pode ser “camuflado” de diferentes formas pelo autor e estabelecido de distintos modos pelo leitor. Nessa perspectiva, se existe uma função que merece um rápido e momentâneo enfoque, destacamos o papel do leitor de um texto.

Ainda sobre o perfil dos textos autobiográficos, Lejeune destaca que a escrita de si é uma “[...] narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 14).

Claro e objetivo, o conceito do pesquisador auxilia estudiosos a identificar facilmente o gênero. Entretanto, ao delinear uma definição para as autobiografias, Lejeune privilegia a importância do conteúdo desses textos e estabelece uma definição para o gênero, adotando assim uma postura bastante positivista e centralizadora.

Tal fechamento e categorização acabaram levando o francês a romper as amarras de sua própria definição. Visando abrir as possibilidades de seu conceito, ele ampliou o significado das palavras narrativa, retrospectiva e individual. Quando fala da questão narrativa, Lejeune destaca o caráter discursivo da narrativa autobiográfica e, automaticamente, sugere a mobilidade que perpassa as questões de um enunciado e de uma enunciação. Além disso, modifica o significado da palavra “retrospectiva”, que, para ele, não representa unicamente o movimento em direção ao passado. O autor não exclui nem seções de autorretrato, nem de diário de uma obra ou do presente contemporâneo de uma redação. Quanto à história de

uma personalidade, o teórico relativiza a individualidade dessa narrativa, destacando que os aspectos sociais e políticos, juntamente com os individuais, podem ocupar espaço nos textos autobiográficos.

A teoria do pesquisador suscita muitas elucubrações. Mesmo tendo ciência da impossibilidade de construção de um único conceito para definir as escritas de si, o autor tentou sistematizar um perfil para o gênero, mas, a todo momento, deparou-se com a impossibilidade de uma configuração única.

Analisando um objeto cuja escrita é bastante peculiar, os álbuns de Antonio Guerra, percebemos que as considerações do estudioso francês são muitas vezes confirmadas, negadas, questionadas e/ou desestabilizadas. Inicialmente, a narrativa “autodiegética” – a identidade entre narrador e personagem principal marcada pelo pronome pessoal eu –, recorrente nas autobiografias, não compõe a escrita de nenhum dos álbuns em questão. Os recortes jornalísticos e as marcas deixadas nos álbuns – como o nome de Antonio Guerra anotado abaixo da imagem fotográfica – foram escritos na terceira pessoa, não na primeira.

Nesse caso, vale destacar que é possível escrever uma autobiografia na primeira pessoa, em que não ocorra a correspondência entre narrador e personagem principal ou, ao contrário, como na narrativa de Guerra, o narrador e o personagem principal – ou secundário – podem ser idênticos e a narrativa não ser escrita na primeira pessoa, mas na terceira. Existe ainda a possibilidade de uma escrita de si acontecer em segunda pessoa – o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado são considerados diferentes. É como se o narrador quisesse confortar ou passar um sermão no personagem que foi.

Outro aspecto que atravessa toda a produção de Guerra, “impedindo” que sua obra seja considerada autobiográfica, refere-se ao fato de os artefatos do amador não serem compostos, especialmente, a partir de um texto escrito em prosa. Entretanto, as ideias de rede, de teia, de hipertexto, reflexões e linguagens advindas do mundo da informática, possibilitam-nos entender que as construções narrativas contemporâneas, fragmentadas como as de Guerra, acontecem nos cruzamentos, nos saltos, nas idas e vindas – e não na linearidade. As relações em rede favorecem o rompimento das fronteiras estabelecidas pela episteme cartesiana e possibilitam que um espaço desterritorializado seja estabelecido. Nesse novo espaço, as portas se abrem para a heterogeneidade e para a multiplicidade de discursos e de relações discursivas (LÉVY, 1993).

A leitura dos álbuns não se dá horizontalmente. Pelo contrário, o olhar e a memória percorrem esses compósitos em movimentos reticulares. Nesse sentido, a temporalidade explodida, cindida e múltipla da contemporaneidade possibilita e favorece a construção de narrativas fragmentadas como as dos objetos aqui investigados (LÖWY, 2005).

Além das relações em rede, é preciso considerar ainda que os álbuns são atravessados por narrativas orais (Armando Silva, 2008). No momento em que o leitor folheia as páginas desses objetos, ele utiliza os recortes para lembrar os acontecimentos arquivados na sua memória.<sup>30</sup> Nesse instante, os diversos textos, inclusive as fotos, são transformados em narrativas orais – verbais e em prosa – quando recontados.

A perspectiva oral dos objetos teatrais embaralha ainda mais as posições do autor, narrador e personagem dos textos autobiográficos. Dependendo da intencionalidade de quem conta a história dos álbuns, a trajetória de uma ou de várias vidas pode ser delineada. Ora um personagem, ele próprio ou não, pode ser focalizado, ora outro, ora vários personagens vão assumindo o centro da narração. Durante o relato, a figura do personagem central pode ser móvel, volátil, fluida. Mas, pode também ser bem definida por aquele que tece a história.

Muitos contemporâneos de Guerra, certamente, contaram as narrativas arquivadas nos álbuns, até mesmo com o teatrólogo. Esposa, filhos e amigos – sem fazer parte das apresentações cênicas e, portanto, das narrativas dos textos escritos – podem ter assistido às peças, ouvido falar sobre os acontecimentos teatrais e acrescentado informações que não existiam nos recortes dos álbuns. Durante o relato oral, indiretamente, essas pessoas também narraram, viveram, testemunharam as histórias e, até mesmo, produziram uma narrativa através do material arquivado por Guerra. Nesse sentido, vale destacar a perspectiva de leitura grupal dos álbuns fotográficos familiares: “[...] alguém narra as histórias, a família, seu narrador coletivo; contudo, outro as conta [...]” (SILVA, 2008, p. 19).

Suponhamos que em uma determinada situação narrativa o “contador” focalize a sua imagem, a sua história de vida e, coincidentemente, esse narrador-

---

<sup>30</sup> Nesse momento, consideramos como leitores dos álbuns, Antonio Guerra e qualquer outra pessoa que tenha vivenciado as histórias dos álbuns, pois só quem testemunhou tais fatos pode tê-los arquivados e, posteriormente, rememorados. Nós, pesquisadores e leitores desses compósitos, também damos um sentido aos papéis do amador através da nossa memória, mas não como alguém que tenha vivido os acontecimentos arquivados pelo amador.

personagem tenha sido o organizador do álbum. De acordo com as reflexões aqui tecidas, esse objeto deve ser considerado uma autobiografia. Entretanto, se o organizador do texto for outra pessoa ou se o narrador não focalizar a sua vida no momento em que conta a história, o álbum deixa de ser uma autobiografia.

A questão autoral desses compósitos torna-se ainda mais instigante se considerarmos que somos nós, leitores em um tempo futuro ao tempo de Guerra, que iremos transformar os recortes heteróclitos do são-joanense em textos orais. Nesse sentido, consideraremos que os autores desses objetos são também os vários leitores que leram e que ainda lerão os papéis – sempre transformados através da memória – dos objetos teatrais? Ou entendemos que o autor é somente aquele que viveu, selecionou e organizou o material em uma superfície?

Ao analisar como o pacto autobiográfico ocorre nos objetos teatrais, que arquivam textos que renascem quando narrados, percebemos que o pensamento de Lejeune ora é confirmado ora está muito distante do formato desses objetos.

Retomando o fato de os álbuns não terem sido escritos na primeira pessoa e em prosa, fica a pergunta: como devem ser lidos os artefatos que não têm o pacto firmado na página de abertura e a distância temporal de Guerra dos fatos narrados? Segundo Philippe Lejeune, no primeiro caso, os objetos do amator devem ser lidos como um romance autobiográfico. Mas, será que o teatrólogo realmente escondeu algo e não quis travar conosco um pacto de leitura nesses artefatos?

E quanto aos compósitos cujos recortes foram colados paulatinamente ao longo dos dias do amator e, muitas vezes, não têm a presença dele como personagem dos acontecimentos dos textos? Eles não são autobiográficos?

Apesar de não encontrarmos o nome e a foto de Guerra, principalmente nos compósitos confeccionados depois de 1960, não teria o amator – não como um personagem central do texto, mas como aquele que testemunhou, ouviu e/ou viveu os fatos arquivados nos recortes – experimentado e vivido os acontecimentos desses artefatos?

Além disso, não teriam sido essas narrativas transformadas, rapidamente, em acontecimentos de um passado testemunhado por Guerra? Elas não foram então rememoradas pelo são-joanense e/ou por alguns de seus contemporâneos logo após a organização e a montagem do material? Quanto tempo precisa ter

passado para que um acontecimento faça parte de nossas memórias? 1 minuto, 1 dia, 1 mês, 1 ano?

Por outro lado, investigando os compósitos 1, 3 e 5, percebemos que o pensamento do teórico francês sinaliza para que os consideremos como autobiografias e não como romances autobiográficos. Nesse caso, é como se estivéssemos lendo as “verdades” do autor. Isto é, não há ficção nesses álbuns. Entretanto, a escrita de um texto não é uma representação da realidade? O real não é atravessado pela ficção e a ficção não é atravessada pelo real? Com Wander Melo Miranda (1992, p. 38), acreditamos que o texto autobiográfico não é uma representação verídica e fiel de uma individualidade. Ele é, sim, uma encenação ilusória de um eu exclusivo.

As questões que atravessam os textos autobiográficos são bastante complexas. Elas não se resumem ao pacto, à narrativa autodiegética e/ou aos relatos remotos de um indivíduo. Mesmo não identificando todas essas considerações na obra do teatrólogo, não descartamos a possibilidade de lê-la como uma narrativa autobiográfica.

A produção de Antonio Guerra questiona e desestabiliza os estudos autobiográficos contemporâneos. Com ela, construímos caminhos novos, cruzados e híbridos, para se pensar as escritas de si, dos outros, dos outros e de si. Verificamos que as possibilidades de uma construção autobiográfica são muitas.

Assim como o compósito do amador, o gênero em questão é bastante heterogêneo, situando-se na fronteira de muitos outros textos. É fundamental então levarmos em consideração as múltiplas estratégias, veladas ou não, utilizadas pelos escritores para representar os acontecimentos da vida íntima.

### **3.5 O cartão-postal e a fotografia na autobiografia do teatrólogo**

*O fato de os olhos se tornarem pequenos em relação ao nariz e à boca retira-lhes aquele lugar privilegiado que eles ocupavam nas considerações dos estudiosos do rosto desde a Antiguidade. Considerados os mensageiros da alma, as janelas do coração, os olhos são o lugar do corpo em que transparece integralmente o homem interior.*

*Annateresa Fabris*

As biografias, e acreditamos que também as autobiografias, via de regra, giram em torno de seis tópicos: descendência – a ideia de uma herança familiar

explicativa do ser; fatalismo – o personagem real visto como um predestinado vencedor; extraordinariedade – preconceitos decorrentes da crença em uma genialidade inata do ser; verdade – a noção de que uma autobiografia nada mais é do que a verdade sobre uma pessoa; transparência – a ideia de que os biógrafos também se revelam ao longo de seu texto; tempo – a narração biográfica como uma linearidade cronológica (VILAS BOAS, 2008, p. 11).

Das questões elencadas acima, Sérgio Vilas Boas relativiza a ideia de descendência, considera fictício o fatalismo, critica os preconceitos de uma genialidade inata, desmistifica a noção de verdade biográfica, propõe a revelação de que os biógrafos também se revelam no texto biográfico e mostra que a construção verbal linear é uma limitação filosófica narrativa.

Partindo do princípio de que não estamos lidando apenas com uma típica biografia, mas com a autobiografia heterogênea e fragmentada de um amador teatral, algumas proposições de Vilas Boas podem-nos ser válidas para pensarmos a escrita de Antonio Guerra, que revela a história de vida do amador também através da biografia de seus objetos.

Como biógrafo de sua própria vida, o teatrólogo não quis explicar-se por suas heranças genéticas, ou seja, ele não optou por falar do seu temperamento e/ou das suas vivências através das relações com os avós, mãe, pai, tios e irmãos. Ele quis escrever sobre a sua vida adulta relacionada às atividades teatrais e, automaticamente, aos colegas de palco.

Quanto à infância, tão frequente nas escritas de si, há uma única referência não à infância, mas à sua adolescência. O amador colou uma foto, medindo 6cmX3,5cm, no verso da folha de abertura do primeiro álbum. Tal fotografia, também com o nome do são-joanense logo abaixo, é de 1907. Trajando terno, Guerra estava com 14 anos na época da foto. Junto com tal imagem, há um recorte do jornal *Pátria Mineira* de 1891, relatando que a Santa Casa cedeu um terreno por 6 contos de réis para a construção do Teatro Municipal de São João del-Rei.

Escrever a partir da infância é uma maneira de construir uma narrativa cronológica e linear. Mesmo sabendo que Guerra tentou organizar cronologicamente os fatos de sua vida, datando os recortes de seus álbuns, ele não relatou as suas origens, nascimento, infância, vida adulta e velhice. Com a foto da época em que tinha 14 anos – período em que o teatrólogo inicia suas atividades cênicas –, o

amador parece sinalizar não para os primórdios de sua vida, mas para o início de sua trajetória teatral. Assim como a história do teatro são-joanense inicia-se a partir de 1891, com a construção do Teatro Municipal, o amador também sugere que as suas atividades teatrais iniciam-se a partir de 1907. Metaforicamente, o teatrólogo fala sobre o seu nascimento teatral. Na verdade, a colagem dos dois recortes no verso da primeira página desse objeto, aponta para a noção de fatalidade de Vilas Boas. A vida do amador parece ter sido predestinada ao teatro – projeto de construção do Teatro Municipal são-joanense: 1891, data de nascimento de Guerra: 1892, data de seu nascimento para as atividades cênicas: 1907.

Tal relação é reforçada com a colagem do cartão-postal do Teatro Municipal de São João del-Rei na página que inicia o primeiro álbum. Mais do que dizer que a narrativa daquele objeto refere-se às histórias que ele – Guerra – viveu no teatro de São João del-Rei, tal recorte permite-nos considerar que o espaço teatral relaciona-se diretamente à casa onde o são-joanense viveu os momentos mais importantes de sua vida:

[...] a casa materna é uma presença constante nas autobiografias. Nem sempre é a primeira casa que se conheceu, mas é aquela em que vivemos os momentos mais importantes da infância. Ela é o centro geométrico do mundo, a cidade cresce a partir dela, em todas as direções (BOSI, 1988, p. 356).

Colando o cartão teatral no início do seu primeiro artefato, Guerra remete-nos não à sua casa materna, mas ao local que ele considerava ser sua primeira e única casa, a casa de espetáculos.

Nas autobiografias, há sempre uma casa privilegiada que podemos descrever bem, onde começamos uma vida nova. A casa que Antonio Guerra privilegiou, descreveu e começou uma nova vida foi a de espetáculos. Apesar de o amador não ter vivido nesse lugar “os momentos mais importantes da infância”, foi nesse espaço que ele, certamente, vivenciou os momentos mais significativos de sua vida.

O que significou para o são-joanense e ficou na sua memória não foram os primeiros anos vividos com a família no lar materno, mas a época em que ele viveu no e para o teatro com os colegas de palco. Nesse sentido, segundo as marcações do amador, toda a sua vivência teatral depois dos 14 anos foi significativa e, portanto, digna de arquivamento.

De acordo com Ecléa Bosi (1988), o espaço da primeira infância pode não transpor os limites da casa materna, do quintal, de um pedaço de rua. A criança, muitas vezes, se limita aos arredores onde vive, ignora que seu lar pertença a um mundo mais vasto.

O espaço de Antonio Guerra parece também não transpor os limites dos palcos teatrais, seja ele em São João del-Rei, Barbacena, Lavras, Belo Horizonte, Juiz de Fora. Apesar de o teatrólogo saber que sua vida não se restringia só ao teatro, ou melhor, de saber que existiam outros mundos além do teatral, o amador tende a ignorar o que não se relacionava à arte dramática. O mundo que existia para ele era aquele que mantinha estreitas relações com o teatral. Por isso, tudo em seus álbuns é penetrado de afetos: cartazes de peças, fotografias, críticas, relatórios. Perder algo referente à arte cênica era perder parte de si mesmo. Era deixar para trás lembranças que precisavam ser coladas para que pudessem ser revividas e não mais esquecidas, e, quem sabe, transmitidas a gerações posteriores, num tempo que ainda estava por vir.

As lembranças de Antonio Guerra chegaram a um tempo futuro e hoje percorrem os labirintos da memória e a imaginação de vários leitores. Roland Barthes (2003) entende que o texto, seja ele qual for – destacando, especialmente, o romanesco –, é sempre expressão do imaginário. Ele considera tanto a biografia quanto a autobiografia como um texto romanceado, já que, ao discorrer sobre tais gêneros, diz que tudo deve ser considerado como dito por uma personagem de romance (BARTHES, 2003, p. 11).

Adotando a tática de uma narrativa fragmentada para falar sobre si, Barthes adverte que a fragmentação cria apenas a ilusão de um discurso desvinculado do imaginário:

Tenho a ilusão de acreditar que, ao quebrar meu discurso, cesso de discorrer imaginariamente sobre mim mesmo, atenuo o risco de transcendência; mas como o fragmento (o haicai, a máxima, o pensamento, o pedaço de diário) é *finalmente* um gênero retórico, e como a retórica é aquela camada da linguagem que melhor se oferece à interpretação, acreditando dispersar-me, não faço mais do que voltar comportadamente ao leito do imaginário (BARTHES, 2003, p. 110).

Os recortes fragmentados dos álbuns de Antonio Guerra também trapaceiam e criam a ilusão de verdade, mas, como gênero retórico que são, abrem-

se à interpretação e ao imaginário de muitos leitores, voltam “comportadamente ao leito do imaginário”.

Utilizando-se de uma narrativa entrecortada por diversos textos – que privilegia cada momento e não a sua duração – e de papéis que não foram efetivamente escritos por ele, com a imagem fotográfica que inicia seu primeiro álbum Guerra tenta nos convencer novamente da verdade de sua produção:

[...] a escrita de si assume a subjetividade de seu autor como dimensão integrante de sua linguagem, construindo sobre ela a “sua” verdade. Ou seja, toda essa documentação de “produção do eu” é entendida como marcada pela busca de um “efeito de verdade” (GOMES, 2004, p. 14).

Ao olhar a imagem do amador, além de conhecermos os traços de seu rosto, temos a certeza de que ele realmente existiu. Ele se arrumou, posou e fabricou uma imagem de si frente à lente de uma câmera, comprovando a sua existência.

De todos os sistemas de representação, a imagem fotográfica é o único que possui um referente que esteve verdadeiramente frente ao enquadramento de uma objetiva. Ao contrário da pintura – que pode simular a realidade sem tê-la visto – e do discurso – que combina signos cujos referentes são quimeras –, a fotografia jamais nega que a coisa esteve lá realmente (BARTHES, 1984, p. 114-115).<sup>31</sup>

A imagem fotográfica, assim como qualquer outro gênero textual, é um simulacro, uma representação do real. Ela não é uma cópia do real, mas uma emanção do real passado – a ausência de uma presença. A foto cria ou mortifica um corpo a seu bel-prazer. Para criar tal corpo, três práticas são fundamentais: o *Operador* – fotógrafo –, o *Spectador* – todos nós que olhamos uma imagem – e o *Spectrum* – o referente, alvo (BARTHES, 1984, p. 20).

Apesar de relacionar a fotografia à presença de um objeto real, a um referente, em *A câmara clara* (1984), Roland Barthes desestabiliza a noção de verdade desses textos e associa a imagem de uma coisa ou de uma pessoa ao espetáculo e ao retorno do morto.

O morto que retorna e compõe a primeira página do álbum número 1 do amador é Guerra. Ele metamorfoseou-se antecipadamente em imagem e a lente da objetiva mortificou seu corpo. O teatrólogo, como ator que era, representou o que

---

<sup>31</sup>Não nos referimos aqui a montagens fotográficas.

gostaria de ser, mas a essência do indivíduo não pode ser captada. O “eu” disperso, móvel e dividido de Guerra não coincide com a imobilidade de sua imagem, com a morte e, conseqüentemente, com sua transformação em objeto. Nem sujeito nem objeto, a imagem é uma imitação do amator, uma inautenticidade.

Antonio Guerra não quer a morte, mas o futuro, o amanhã. Quer ser conhecido e ter uma sobrevivida através de seus arquivos. Entretanto, ao ser fotografado, não houve luta. Tornou-se um objeto de papel. Arrumado em uma gaveta, armário ou em seus álbuns, a imagem imitação de Guerra, o objeto morto, está à mercê do que os outros farão dela. Guerra desapropriou-se de si mesmo. E, através do olhar, ou melhor, da foto no centro de alguns de seus álbuns, atraiu e convidou o leitor a folhear e a conhecer suas histórias teatrais.

Muitos são os motivos que nos atraem em uma imagem. Barthes fala em fascinação, agitação, interesse, desejo, amor, espanto, admiração, simpatia. Ele destaca a aventura, pois é ela que faz a fotografia existir. Há fotos sobre as quais corremos os olhos e as colocamos de lado. Há outras que nos animam, mesmo não sendo em nada animadas. Elas nos animam e nós as animamos – é o que toda aventura produz (BARTHES, 1984, p. 36-37).

Às vezes, a foto não interessa, não instiga, mas existe para nós. A sua existência, a sua aventura, prende-nos de alguma forma. Esse interesse é denominado por Barthes de *studium* – o gosto por algo sem acuidade particular. O segundo elemento que captura o olhar e que contraria o primeiro é o *punctum*. Nele, não é o espectador que vai buscá-lo, é ele que, como uma flecha, atravessa, fere e nos captura. Às vezes, uma foto pode existir sem ferir, nenhum *punctum* agrada ou desagrade, corta e extrapola a imagem. E, às vezes, apenas um interesse geral, o *studium*, pode nos provocar.

O que funda a natureza da fotografia é a pose. Mais do que a atitude do alvo ou a técnica do operador, a pose é “[...] o termo de uma ‘intenção’ de leitura: ao olhar uma foto, incluo fatalmente em meu olhar o pensamento desse instante, por mais breve que seja [...]” (BARTHES, 1984, p. 117). Em que pensamos quando olhamos a primeira foto de Guerra? O que interessa e o que “punge” na sua imagem, já que o objeto morto fala daquilo que foi e induz vagamente a pensar?

A fotografia que o teatrólogo escolheu, julgando oferecer a melhor imagem de si, num primeiro momento, desperta o nosso interesse para os seus

traços físicos, o *studium*. Queremos conhecê-lo. Como ele era? Magro, alto, moreno, louro?

A foto frontal do amador, direcionando-nos ao que é imediatamente reconhecível no indivíduo – o rosto –, destaca as suas feições faciais. Como bom ator que era, Antonio Guerra focalizou a parte do corpo mais significativa para os trabalhos cênicos: o rosto. No palco, é principalmente através dele que o ator fala, se expressa, representa e, assim, dá vida aos personagens:

Os movimentos expressivos, sobre tudo na mímica da face, permaneceram tão sistematizados e tão completos, que, pode-se dizer, cada emoção tem a sua musculatura, e a cada estado d'alma corresponde uma dinâmica fisionômica especial [...] (GUERRA, álbum 1, p. 75).

O destaque para a cabeça do teatrólogo – sede dos pensamentos e importante “ferramenta” para o trabalho cênico – impossibilita-nos visualizar a pose e a teatralização do seu corpo por inteiro. O porte físico – estatura, comprimento dos braços e pernas, formato das mãos –, não conhecemos. Conseguimos saber, apenas, que era magro. Pelo tamanho e formato do rosto, nariz, boca, olhos e ombros, provavelmente, era um homem alto.

Usando um terno escuro, com uma camisa branca por baixo, e gravata borboleta, Guerra exhibe-se bem trajado, elegante e sério – um homem de respeito. Tal pensamento se confirma com o cabelo curto, muito bem penteado, sem nenhum fio fora do lugar, e partido de lado numa linha reta muito bem traçada. A orelha esquerda, pequena e um pouco “abanada”, a cabeça levemente inclinada, fato que nos impede de ver a outra orelha, o nariz longo e afinado, as bochechas magras, o queixo pontiagudo e a boca – grande e carnuda, esboçando um leve e suave sorriso – compõem a cena criada pelo amador.

Apesar de Guerra não usar objetos de valor na composição da cena fotográfica, ostentando fazer parte de determinada classe social, a pose e o traje do amador legitimam sua posição social. Annateresa Fabris, em *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*, afirma que

[...] O triunfo do preto, no caso do traje masculino, é testemunha da legitimidade social que a burguesia havia conquistado, por vir acompanhado das noções de decência, esforço, correção, seriedade, moderação, autocontrole, respeitabilidade (FABRIS, 2004, p. 37).

O terno escuro e a postura ativa de Guerra são significativos. Eles simulam e buscam representar o lugar privilegiado que o teatrólogo ocupava. Não é qualquer pessoa que usa um vestuário elegante e se posiciona diante da câmera fotográfica com a desenvoltura que o amador posou. A vestimenta dá a Guerra um ar de respeitabilidade, correção, elegância e simplicidade: “[...] A simplicidade é a marca distintiva do homem que posa para a câmera: terno escuro, camisa branca, colete preto, gravata borboleta fina, ou gravata reta e grossa” (FABRIS, 2004, p. 37).

Nessa primeira fotografia, mesmo tencionando focar a sua individualidade, Guerra não representou somente a si. Ele foi líder de vários grupos teatrais. E, como ator e diretor cênico, a pose e as sensações evocadas por sua imagem tendem a dialogar com os ideais do grupo social a que ele pertencia e representava: o grupo de atores amadores teatrais do interior de Minas Gerais.

Fabris alerta-nos para a importância social do cenário e da vestimenta do sujeito em uma imagem fotográfica:

[...] no contexto de construção de uma identidade social, acessórios e cenários não devem ser analisados em termos de ilusão realista e nem mesmo de busca de efeitos plásticos. Seu verdadeiro âmbito é a simbologia social: cenário e vestimenta constituem uma espécie de “brasão” burguês (FABRIS, 2004, p. 30).

A foto de Guerra não poderia ser outra. A imagem de retidão e de elegância que o semblante e vestuário do teatrólogo expressam na fotografia condiz com a filosofia dos clubes teatrais dos quais ele fez parte e, muitas vezes, foi diretor. Em vários recortes de jornais dos álbuns, as atitudes dos amadores estão atreladas a sentimentos nobres e a ações dignas de respeito: “É belíssimo, nobre e muito digno o gesto destes distintos moços, em cujos corações vibram os sentimentos de amor pela santa causa da nossa religião. Em benefício da Igreja de N.S. da Boa Morte” (GUERRA, álbum 1, p. 48).

Além do comportamento digno, os amadores faziam também questão de destacar o caráter educativo das peças teatrais. Para os atores do interior de Minas, a arte cênica deveria ensinar e influenciar a sociedade, divulgando e promovendo o bem:

[...] o teatro é o atestado mais eloqüente do nosso progresso e da nossa civilização. Melhor escola para seus filhos. Ali no palco serão

reproduzidas as cenas da vida humana, onde o Bem e o Mal patentearão a sua influência benéfica ou maléfica no organismo social (GUERRA, álbum 1, p. 101).

Mesmo com os propósitos de religiosidade, progresso e civilização dos clubes teatrais, e da postura e roupas elegantes de Guerra, o teatrólogo não optou por fotografar-se de perfil – ângulo que denota um ar civilizado aos modelos fotográficos. Os homens oitocentistas recorriam à fotografia lateral para representarem-se como pessoas civilizadas. Já a simplicidade e naturalidade eram indicadas através da imagem frontal – modo como o amador desejou ser imortalizado –: “[...] das duas atitudes sociais perante a câmara: a do homem natural, rigidamente frontal; a do homem civilizado, afetadamente lateral” (FABRIS, 2004, p. 35).

O espetáculo, a pose, o modo, aparentemente simples, como Guerra escolheu para se representar, nos atrai e nos anima. Queremos conhecer a sua fisionomia. Mas, o que nos atravessa e nos empurra para fora da imagem? O que nos punge e nos fere?

O olhar de Guerra. Os olhos negros e fundos, acentuados pela baixa, comprida e negra sobranceira, cortam essa leitura física descritiva e extrapolam o nosso interesse primeiro – o de conhecê-lo. Ele nos seduz. Capturados pelo brilho e a força do seu olhar, somos convidados a uma viagem imaginária pelo interior do teatrólogo.

O olhar de Guerra, janela da alma, pode ser associado ao que Barthes chama de ar, algo que nos é dado graciosamente e despojado de qualquer importância. Suplemento intratável da identidade, o ar é capaz de exprimir um pouco do interior do sujeito: “Talvez o ar seja, em definitivo, algo de moral, trazendo misteriosamente para o rosto o reflexo de um valor de vida?” (BARTHES, 1984, p. 161).

O que vemos nos olhos de Antonio Guerra que ilumina o seu rosto e nos projeta para outros espaços? Qual é o ar e qual o valor moral de vida que ele carrega? É possível apreender a alma através de traços corporais? O que o homem exterior revela do homem interior?

Os olhos penetrantes do amador cruzam os nossos e nos interceptam. É como se ele estivesse em nós e nós nele. A distância é minimizada. Estamos juntos. Seriedade, civilização, força, determinação, sensualidade, verdade, certezas,

dúvidas, perguntas. Muitos são os sentimentos que surgem e nos ferem. Eles se misturam. Não se definem. Da ordem do indizível, o olhar diz muito e não diz nada. Loucura, magia? Sensações.

O que sentimos? O que Barthes denominou como o outro elemento intenso e dilacerador da fotografia, o tempo? Isto é, uma força que não incide sobre o objeto, mas sobre um momento passado. Sentimos que o teatrólogo não está lá, mas esteve. O que pensava, o que queria no momento da pose? O que desejou que lêssemos na foto em um tempo futuro?

Através da imagem, estreitamos nossa relação com Guerra. Ela possibilitou que o teatrólogo passasse para além da irrealidade da coisa representada e entrasse loucamente em nossa intimidade. Penetrando-o com o nosso olhar, abraçamos e envolvemos o morto. Vivemos uma relação de amor? Não. Não há paixão. Talvez, tenhamos sentido pesar. Uma certa nostalgia em não ter visto, encontrado e conhecido esse olhar enquanto sujeito empírico.

Envolvemo-nos com Guerra. Misturamo-nos a ele. De certo modo, através de sua autobiografia, escrevemos outra biografia. Ou melhor, através do nosso imaginário, da ficção, reconstruímos alguns traços biográficos do amador. Na concepção barthesiana, chegamos a alguns de seus muitos “biografemas”.

Mais do que um pacto de leitura, travamos com ele um pacto de amizade, de cumplicidade. Compartilhamos alegrias, tristezas, simpatias, antipatias. Como biógrafos, fomos atravessados pelas experiências de Guerra:

[...] nenhum biógrafo respeitável pode permanecer à sombra de seu biografado (vivo ou morto) tanto tempo, pesquisando-o, interpretando-o diariamente, às vezes durante vários anos, e não ser tocado por essa experiência (VILAS BOAS, 2008, p. 24).

Ao interpretar a vida do teatrólogo, colocamo-nos em seu lugar, imaginamos e recriamos a sua história de vida. No lugar do outro, refletimos, questionamos e expusemos também nossas angústias, dúvidas e certezas. Buscamos o outro e, além dele, encontramos um pouco de nós mesmos.

### 3.6 O nome próprio no texto autobiográfico

*Vladimir Nabokov, autor de Lolita, dizia que ninguém pode falar de si mesmo sem estar consciente da quantidade de ficção que existe na percepção do eu.*

Mesmo atrelando à encenação fotográfica de Guerra ao trabalho teatral, isto é, a representação de um grupo social – o de atores amadores –, a focalização e o destaque dados ao rosto do teatrólogo e a ausência de elementos decorativos nas fotografias que abrem alguns de seus artefatos remetem-nos ao mecanismo central do retrato de identidade – a afirmação da individualidade do modelo fotográfico.

Focalizado até a altura dos ombros, o teatrólogo não exhibe objetos de valor nesses retratos – como fazia a burguesia oitocentista. Com destaque para a sua fisionomia e minimizando a perspectiva representativa do seu corpo por inteiro, as fotos de Guerra remontam a tendência internacional do modelo de retrato do século XV:

Apresentado sobre um fundo neutro, é tomado de três quartos ou de perfil, nunca de frente; aparece cortado um pouco abaixo dos ombros e confere muita importância ao penteado. A cara realista, sem excessiva abundância de detalhes, mas apresenta, em contrapartida, vários relevos sobre os quais é jogada uma hábil iluminação (FRANCASTEL *apud* FABRIS, 2004, p. 26).

Apesar de o amador não ter sido fotografado de perfil, a sua imagem está sobre um fundo neutro e foi cortada na altura dos ombros. Além disso, ele apresentou-se com o cabelo bem penteado e com uma fisionomia simples, sem muitos detalhes. Tal enquadramento e focalização realçam a individualidade do ator são-joanense.

O teatrólogo parece querer marcar a coincidência entre registro e modelo. Ele não quer ser confundido com outra pessoa nem pretende que criemos uma imagem subjetiva de si. Com objetividade e exatidão, a fotografia permite-nos identificar Guerra em meio a uma infinidade de rostos. Segundo Fabris, o rosto é o que distingue imediatamente o indivíduo e lhe dá identidade.

Nos moldes do retrato policial, que reduz o indivíduo a um mapeamento sistemático dos traços distintivos da fisionomia, Guerra quer nos proporcionar um registro perfeito e fiel de si, longe das ambiguidades e imprecisões das descrições verbais: “Produto da mesma lógica indiciária, o retrato de identidade herda do retrato policial uma série de características [...]” (FABRIS, 2004, p. 50).

Além de usar uma fotografia, o teatrólogo reforça a sua existência e individualidade com a escrita de seu nome – “Antonio Guerra” – logo abaixo da foto:

[...] é comum, desde o Renascimento, a inscrição do nome do modelo nos retratos aristocráticos de modo a destacar o que é fundamental nesse tipo de representação: o rosto como signo de um poder ao qual o nome confere de imediato uma função, a permanência de um título (FABRIS, 2004, p. 164).

É importante destacar ainda que Guerra fez questão de marcar sua imagem em fotografias onde ele se encontra junto a outras pessoas. Para que pudéssemos identificá-lo com exatidão – seja porque ele não está bem focalizado na foto ou por estar mais velho e sua fisionomia encontrar-se diferente da apresentada nos retratos de abertura dos álbuns –, o teatrólogo destacou o seu corpo em algumas fotografias, apontando para ele com uma seta e colocando, ao lado ou abaixo da imagem, o seu nome.

Philippe Lejeune (2008) destaca que todo personagem será sempre representado por um pronome que remeterá a um nome. O pesquisador afirma que os pronomes são representações, seres de papel que não existem, mas que se relacionam com um nome ou com uma entidade designada por um nome.

O nome próprio vence o anonimato e podemos identificar o ser. E a existência desse ser real pode ser comprovada através de um registro em cartório. Então, o pronome está no lugar do nome, o nome próprio corresponde ao ser que é representado por um registro em cartório.

No nosso caso, o teatrólogo não relacionou um pronome a seu nome. Ele colocou as inscrições verbais – Antonio Guerra – abaixo de sua imagem, reforçando ainda mais o seu desejo de individualidade e de identidade. Tanto a representação fotográfica quanto a verbal correspondem ao seu ser, que também tem um registro em cartório.

Com retrato e nome, Guerra substitui sua presença empírica e possibilita aos leitores de seus objetos relacionar uma determinada imagem ao nome Antonio Guerra e dar esse mesmo nome às suas fotografias que se encontram fixadas ao longo das páginas de seus compósitos. A todo o momento, somos surpreendidos por um registro e/ou pelo outro. Imediatamente, um signo evoca o outro. O verbal é correlacionado ao imagético e vice-versa, sendo, constantemente, postos em diálogo.

Os documentos permitem a todo indivíduo ter uma identidade e, assim, existir. Com foto e nome, referimo-nos e chegamos a um ser. Ludwig Wittgenstein afirma que “[...] um nome designa uma coisa. [...] denominar algo é semelhante a colocar uma etiqueta numa coisa” (1989, p.14).

Ao olhar a página de abertura do primeiro álbum, verificamos que Guerra fez questão de etiquetar, rotular e classificar sua foto com a inscrição: “Antonio Guerra”. Assim, ele possibilitou aos que não o conheceram, durante a vida ou mesmo após a morte, ver como ele era fisicamente e, em meio a outras imagens, identificá-lo com precisão – ou lembrar sua fisionomia ao ler o nome Antonio Guerra em textos verbais.

Mais do que distinguir e se fazer conhecer, utilizando-se do signo icônico e do signo verbal, o teatrólogo permite-nos ampliar os significantes e significados de seus papéis. Os textos transbordam, resvalando em muitas outras representações. O pensamento flutua e vai ao encontro de outros signos: homem, respeitoso, elegante, ator, amador, arquivista, são-joanense, teatro etc. Muitos são os substantivos e adjetivos a que esses recortes remetem. Aos saltos, numa construção fragmentada e cheia de lacunas, uma narrativa vai se formando no imaginário dos leitores desses compósitos.

Guerra escreveu suas histórias através de recortes diversos. A fragmentação e descontinuidade do indivíduo moderno instigam práticas culturais de produção de escritas de si, já que tais produções, aparentemente, costumam o tempo e dão estabilidade e permanência ao indivíduo. Entretanto, o que configura o eu de uma pessoa? Ter a sua fisionomia registrada por uma câmera fotográfica e ser identificado por um nome? Ou ainda, ser filho do senhor Beltrano e da senhora Fulana, nascido em uma determinada cidade, em tal dia, mês e ano? Podemos apreender a essência de um indivíduo através de dados e fatos de sua vida?

Os registros verbais – nome e informações sobre uma pessoa – não significam uma equivalência linear entre evento e ideia. Linguagem e realidade não se equivalem:

Na separação de linguagem e realidade – no processo de significação – não há equivalência epistemológica entre sujeito e objeto, nem possibilidade de mimese do significado. O signo temporaliza a diferença iterativa que circula dentro da linguagem, da qual deriva o significado [...] (BHABHA, 2007, p. 223).

Assim como o signo verbal, a fotografia também não estabelece uma correspondência tranquila entre imagem e indivíduo. Numa suspensão temporal, a foto devolve ao indivíduo uma figura morta – um indivíduo objeto. Nos processos representativos – icônicos e verbais –, não há relações simples, horizontais e lineares. O modo como significamos os seres, as coisas e o mundo dialoga com as complexidades, bifurcações e pluralidades do imaginário.

Na contemporaneidade, não acreditamos ser possível a apreensão da figura real, única e indivisível do eu:

[...] o personagem de Pirandello vivencia profundamente a experiência da crise de representação: não existe um “eu”, e sim “uma sucessão de ‘eus’ possíveis que se processam em condições específicas de tempo e de espaço”. Dessa percepção deriva a consciência de que é possível ser um, nenhum e cem mil ao mesmo tempo: enquanto produto social, o corpo não delimita uma identidade estável, mas um conjunto de identidades sucessivas e contraditórias, determinadas pelos olhares dos outros (FABRIS, 2004, p. 156-157).

Diante da crise de representação, Guerra pode ser um, nenhum ou milhares ao mesmo tempo. A imagem e o nome do amador não abarcam uma única identidade, mas as infinitas contradições que se constroem e se desconstroem frente aos olhos dos inúmeros leitores que folheiam e leem os compósitos do teatrólogo.

Com o imagético e o verbal, o amador passa a ter uma significação no mundo, mas não apreendemos o “eu” múltiplo, plural e dividido de Guerra. Chegamos próximos, sim, de pequenos fragmentos, de estilhaços de sua personalidade, uma vez que muitas são as formas e possibilidades de representá-lo. Construímos algumas das infinitas significações do amador teatral são-joanense, mas não esgotamos e finalizamos seu ser.

O sujeito que se deixa fotografar e nomear é, ao mesmo tempo, pessoa e personagem, indivíduo e membro de um grupo, singular e conforme as normas de uma comunidade (FABRIS, 2004, p. 40). Nesse caso, longe de afirmar a autossuficiência do eu, o retrato “legendado” de Guerra remete à ausência de sua plenitude. Numa encenação de si para o outro, o teatrólogo exhibe-se como um outro:

A autobiografia, mesmo se limitada a uma pura narração, é sempre uma auto-interpretação, sendo o estilo o índice não só da relação entre aquele que escreve e seu próprio passado, mas também o do projeto de uma maneira de dar-se a conhecer ao outro, o que não

impede o risco permanente do deslizamento da autobiografia para o campo ficcional, o seu revestir-se da mais livre invenção (MIRANDA, 1992, p. 30).

Num discurso literalmente intencionado, Guerra seleciona, recorta, cola a imagem de si que mais lhe agrada e se dá ao olhar do outro. Numa mistura de representação literária e experiência vivida – forma de arte e simultaneamente discurso verídico –, o arconte dos álbuns escolhe os textos que vão compor a sua história de vida. Com Philippe Artières, acreditamos que o “[...] arquivamento do eu não é uma prática neutra; é muitas vezes a única ocasião de um indivíduo se fazer ver tal como ele se vê e tal como ele desejaria ser visto” (1998, p. 31).

Mesmo querendo focalizar a sua identidade para se ver e se mostrar ao outro – ou seja, mesmo querendo criar uma “[...] ilusão de linearidade e coerência do indivíduo, expressa por seu nome e por uma lógica retrospectiva de fabricação de sua vida, [...]” (GOMES, 2004, p. 12) –, a individualidade de Guerra não pode ser apreendida, já que muitos eus compõem o seu ser.

Além disso, a vida do teatrólogo não se faz única, isolada e sozinha, mas misturada a muitas outras vidas. Vários nomes e rostos vão surgindo ao lado das fotografias e do nome do amator. Muitos personagens vão tecendo suas histórias e se construindo junto à narrativa do ator são-joanense. Com seus arquivos, Guerra existe, recorda fatos, tira lições do passado, tem uma sobrevida no futuro e, sobretudo, possibilita que outras pessoas também vivam consigo – em sua e em outras vidas.

## 4 A EXTERIORIZAÇÃO DA MEMÓRIA DE ANTONIO GUERRA

### 4.1 A perspectiva da carta e do diário nos álbuns teatrais

*Rápido é o sonho, apenas,  
que se vai, de mandar  
notícias amorosas  
quando não há amor  
a dar ou receber;  
quando só há lembrança,  
ainda menos, pó,  
menos ainda, nada,  
nada de nada em tudo,  
em mim mais do que em tudo.*

*Carlos Drummond de Andrade*

*Diz-se frequentemente que o diário se define por um único traço: a datação. A ordem cronológica é o seu pecado original – e nosso. É também uma forma de escrita fragmentária, que pode ser comparada (e associada?) a outros gêneros fragmentários que mantêm relações diferentes com a ideia de fim: a variação, a lista...*

*Philippe Lejeune*

Como uma carta endereçada ao futuro, a vida de Antonio Guerra e de muitas outras pessoas chegou ao século XXI e foi, por nós, lida e reinventada. A “correspondência” inusitada do teatrólogo não reproduz as características que, via de regra, configuram o gênero carta. Não há um cabeçalho com uma única localidade, data e nome do destinatário. Não encontramos também despedidas e a assinatura do amador no final de uma escrita, geralmente, em prosa. Quanto ao envio do texto, o teatrólogo também não o colocou em um envelope e o postou em uma agência dos correios. Guerra não produziu textos para serem enviados enquanto estava vivo. Provavelmente, o arquivista acreditava que só após a morte é que sua coleção de recortes deixaria de pertencê-lo e, então, seguiria novos e inesperados caminhos.

Mesmo não tendo adotado nenhum dos procedimentos epistolares descritos acima, o teatrólogo escreveu uma espécie de carta ao montar seus álbuns. O que mais nos chamou atenção, permitindo que aproximássemos esses artefatos de tal gênero textual, foi o fato de Guerra ter produzido seus objetos para serem lidos, inicialmente, por ele, mas, posteriormente, por outros leitores.<sup>32</sup> Ao fixar seus

---

<sup>32</sup> De acordo com os filhos do teatrólogo, sempre que possível, o pai mostrava e “lia” seus álbuns com os amigos que lhe visitavam em casa.

papéis em cadernos grandes, e de capa dura, o teatrólogo pretendeu estabelecer um diálogo com outras pessoas – em seu tempo ou, quem sabe, em um tempo que ainda estava por vir.

Outro aspecto que aproxima a produção de Guerra do formato de uma correspondência refere-se à heterogeneidade do material que atravessa os álbuns e que, via de regra, compõe a escrita de uma carta. Muitos são os gêneros textuais que podem se juntar a uma missiva e configurar sua escrita: lembrancinhas, pedaços de textos, poemas, recortes de jornais, recados, autobiografias, confissões, críticas literárias. Parecidas com a escrita dos álbuns, as correspondências são também híbridas. O gênero situa-se na fronteira de muitos outros textos.

Além do cruzamento textual, as pesquisas com cartas são frequentemente atravessadas por lacunas e silêncios – perdas, degradação do material, dificuldade de ler determinadas caligrafias, dados cifrados, restrições quanto ao manuseio e à leitura dos textos, fragmentação etc. (GUIMARÃES, 2004).

Colocando-se, ao mesmo tempo, no papel de quem escreve e de quem arquiva correspondências, Antonio Guerra facilitou o trabalho do pesquisador de sua produção epistolar. Ele preocupou-se em preservar seus textos, colando-os em álbuns; utilizou-se de uma escrita impressa, sem problemas caligráficos; anotou e explicou o que julgava necessário; disponibilizou os recortes que pretendia que fossem lidos. O teatrólogo só não evitou a fragmentação de suas missivas.

Ao escolher seus recortes, vários papéis foram excluídos e eliminados pelo amador, tornando-se, então, indisponíveis aos leitores. Lembrando as perdas da escrita epistolográfica, vários foram também os textos teatrais que, de certo modo, desapareceram. Além disso, até a morte do missivista, suas cartas não foram respondidas. Nesse sentido, só nos foi possível ter acesso a uma das vias das correspondências de Guerra – a via do remetente. Quanto a esses silenciamentos, lacunas e fragmentações, o amador não os pôde preencher.

As cartas de Antonio Guerra têm algumas características bastante peculiares. Uma delas relaciona-se ao fato de o amador ter sido, durante várias décadas, o único destinatário de suas próprias missivas: “[...] somos nossos próprios destinatários no futuro” (LEJEUNE, 2008, p. 261). As correspondências de Guerra ficaram durante muito tempo em sua casa, misturadas a seus muitos pertences, à sua disposição. Entretanto, o teatrólogo sabia que um dia elas sairiam do seu domínio e que seriam lidas e cuidadas por outras pessoas.

Antonio Guerra não tinha em mente um destinatário específico para receber seus arquivos. Essa aparente ausência de um destino para seus papéis lembra-nos as relações epistolares que João Cabral de Melo Neto acreditava haver entre remetente e destinatário de uma carta. Para o poeta, mesmo quando o receptor de uma correspondência é nomeado e individualizado, as missivas dirigem-se a um “leitor Ninguém” (SUSSEKIND, 1993, p. 291).

O teatrólogo também não se dirigiu a um determinado leitor. Na verdade, o amador não conhecia seu interlocutor. Entretanto, ele sabia que no futuro seus recortes seriam recebidos e lidos por outras pessoas. Com certeza, seus objetos chegariam a seus familiares – filhos, netos, bisnetos – e, quem sabe, eles leriam, cuidariam ou, até mesmo, dariam novos destinos às suas correspondências.

Guerra colecionou várias cartas e as deixou organizadas em cadernos como herança à família. O amador confiou seus arquivos aos filhos, pois acreditava que eles, provavelmente, preservariam e compartilhariam suas memórias com outras pessoas. Mais do que serem preservados e compartilhados, os cadernos manuseados durante tantos anos por Guerra eram objetos valiosos e importantes, principalmente, para os familiares mais próximos do amador. Eles traziam o cheiro, o toque das mãos, pedaços da vida de Guerra.

Em *Memória e sociedade: lembranças de velhos*, Ecléa Bosi investiga objetos que são considerados verdadeiras relíquias de família e diz que “[...] essas propriedades são sagradas, não se vendem, nem são cedidas, e a família jamais se desfaria delas a não ser com grande desgosto. O conjunto dessas coisas em todas as tribos é sempre de natureza espiritual” (1988, p. 361). Certamente, os familiares de Guerra consideravam os compósitos teatrais propriedades sagradas, já que todos eles fizeram parte do cotidiano do teatrólogo, perpassando, aproximadamente, 74 anos de sua vida: “O espaço que encerrou os membros de uma família durante anos comuns há de contar-nos algo do que foram essas pessoas” (BOSI, 1988, p. 362). Apesar de os artefatos teatrais não serem o espaço onde Guerra viveu, eles foram a superfície que durante anos ele manuseou. Os álbuns trazem um pouco do amador. Então, por que os filhos se desfizeram de tais relíquias? Por que a família atualmente não tem a posse dessas missivas?

Atendendo, provavelmente, às pretensões do teatrólogo, os guardiões de sua memória doaram à Universidade Federal de São João del-Rei seus arquivos. Chegando ao destino que, certamente, Guerra sempre desejou e recebendo a

resposta que ele tanto esperava, suas correspondências abriram-se a leituras e análises múltiplas: “A prática epistolar de um indivíduo só existe em função de um outro, para quem se enuncia uma fala e de quem se aguarda uma resposta” (GOMES, 2004, p. 113).

A família do teatrólogo poderia ter destruído todo o material de Guerra ou, na falta de um tratamento adequado, poderia ter colaborado para que o tempo tratasse de consumi-lo. Mas, dialogando com a conduta do pai ao longo da vida, os filhos preferiram preservar, disponibilizar e compartilhar essas cartas com vários leitores.

O modo como os arquivos do teatrólogo foram cuidados e organizados evidencia o desejo do são-joanense de que seu material não se dispersasse, atravessasse o século XX e chegasse a um destinatário futuro. As correspondências são assim. Inicialmente, pertencem ao remetente. Mas, ao saírem do seu poder, tornam-se propriedade de quem as recebe: “[...] Por definição, a carta é compartilhada. Ela tem vários aspectos: é um objeto (que se troca), um ato (que pode ser publicado)... E há sempre várias pessoas envolvidas” (LEJEUNE, 2008, p. 252).

As cartas são propriedade intelectual de quem as produz. Mas as mensagens que veiculam são do destinatário. Quem pode então decidir se elas serão ou não publicadas? No nosso caso, a organização, encadernação e preservação das correspondências de Antonio Guerra evidenciam sua vontade de torná-las públicas: “[...] arquivar a própria vida é definitivamente uma maneira de publicar a própria vida, é escrever o livro da própria vida que sobreviverá ao tempo e à morte [...]” (ARTIÈRES, 1998, p. 32). E, ainda, com a escrita do livro *Pequena história de teatro, circo, música e variedades em São João del-Rei 1717 a 1967* (1967), Guerra efetivamente publica boa parte do material arquivado em seus álbuns, já que os mesmos tornaram-se uma das principais fontes de pesquisa do teatrólogo para a escrita do livro.

Mudando a direção de nossas análises, atentando-nos, principalmente, para os compósitos do amador que foram confeccionados a partir de 1960, verificamos que novos pontos de contato podem ser estabelecidos entre esses objetos e outro gênero textual – o diário.

Vale ressaltar que a atitude de Antonio Guerra de guardar recortes desde 1910, acreditamos que diária ou frequentemente, pode ser também aproximada do

ato de “escrever” um diário, só que através da coleção de fragmentos soltos de papel, já que o amador organizou e colou todo esse material em cadernos apenas depois da década de 1960. Só após esse período é que o teatrólogo produziu objetos, e não mais folhas soltas, referentes a seu tempo passado. A partir de então, o amador, paulatinamente, passou a construir também arquivos de seu tempo presente.

Analisando os últimos objetos do teatrólogo e aproximando-os dos primeiros cadernos teatrais, não encontramos, num primeiro momento, diferenças que marcam e evidenciam esses dois momentos, aparentemente distintos, de produção textual – a colagem de recortes do passado e a colagem de textos do presente.

A atividade de selecionar e fixar recortes em álbuns cotidianamente não marca o início de um novo processo de construção textual. Ou seja, os papéis selecionados e colados diariamente pelo teatrólogo continuam no mesmo álbum onde estão fixados os recortes anteriores a 1960. O arquivista não destinou um novo caderno para os recortes de seu tempo presente. Além disso, tais papéis seguem a mesma aparente sequência cronológica dos textos anteriores e a montagem desses cadernos também tem o mesmo estilo de construção textual dos outros artefatos.

Entretanto, com o olhar mais atento e cuidadoso, alguns distanciamentos podem ser identificados entre as produções do teatrólogo anteriores a 1960 e as posteriores a esse período. O primeiro fato que nos chama a atenção refere-se ao aumento das páginas em branco dos últimos compósitos do arquivista. Há também um crescente número de fotografias e um aumento da diversidade de gêneros textuais. Pela primeira vez, encontramos, no final da obra do amador, textos coloridos extraídos de revistas nacionais.

Além disso, não só os atores teatrais compõem e são o grande destaque das páginas desses últimos objetos. Os diversos gêneros textuais focalizam artistas de várias artes, como, por exemplo, atores de cinema e de televisão, cantores de ópera, maestros, bailarinos. Papéis produzidos em larga escala – especialmente as muitas fotografias de artistas coladas lado a lado em várias páginas do último compósito – invadem os artefatos do ator e ensaiador teatral.

Ao elaborar nossa proposta inicial de discussão – aproximar a montagem dos objetos de Guerra da escrita de um diário –, uma problematização, de imediato, tomou conta de nossas reflexões. Perguntamo-nos até que ponto os papéis do

passado de Guerra já não fizeram parte de uma atividade cotidiana, vinculando-se, assim, ao presente do amador. Além disso, temos também consciência de que os recortes do tempo presente do teatrólogo são rapidamente transformados em textos do passado.

Mesmo sabendo o quão tênue é a linha que separa o presente do passado e o passado do presente, pretendemos continuar nossa empreitada e investigar como Guerra construiu o processo de montagem diária de seus artefatos teatrais.

Diante da informação dos filhos de Guerra de que o pai, depois da década de 1960, passou a colar e datar seus recortes diariamente em álbuns, a possibilidade de aproximar esses objetos da escrita dos diários tornou-se plausível, já que a repetição, fragmentação – interromper a escrita para depois retomá-la no dia seguinte – e datação são procedimentos marcantes na construção do gênero em questão: “[...] Toda escrita de diário pressupõe a intenção de escrever pelo menos mais uma entrada que, por sua vez, convocará a seguinte, e assim sucessivamente [...]” (LEUJEUNE, 2008, p. 270).

Mesmo sabendo que o teatrólogo repetia diariamente o ato de montar seus objetos, que eles são atravessados pela fragmentação de acontecimentos e pela tendência de marcar o correr dos dias, há recortes de alguns álbuns, posteriores a 1960 – foco de nossa investigação –, que quebram a linearidade de muitos compósitos do amador. Por exemplo, o décimo álbum inicia-se com um texto de 1959. Entretanto, os recortes do álbum 9 vão de 1949 a 1976. Há também um texto de 1925 junto aos fragmentos de papéis do último objeto do são-joanense – tal álbum contém recortes até 1984.

Será que quando não havia textos teatrais veiculados nos jornais do tempo presente de Guerra ele colava em seus artefatos papéis de seu passado, que estavam guardados, esquecidos ou que talvez tenham sido considerados pelo são-joanense, em tempos anteriores, menos importantes e por isso não fizeram parte de seus objetos? Ou será que, ao ganhar ou achar algum recorte do passado, o amador simplesmente o fixava no caderno que estava em fase de construção? Mesmo em outro contexto temporal, Guerra parece não querer perder nada de seu passado teatral.

Vale mencionar ainda que, especialmente, o último artefato do teatrólogo é composto por várias fotografias e a maioria dessas imagens não tem nenhuma

marcação temporal. Parece-nos que Guerra não se preocupou em registrar a data das fotos dos contemporâneos de sua velhice do mesmo modo como registrou o tempo das imagens fotográficas dos contemporâneos de sua juventude. Quanto aos textos jornalísticos, há recortes também sem data e alguns com data. Como Guerra já estava velho e certamente não precisaria desses álbuns em um tempo futuro para lembrar os acontecimentos de sua vida, talvez já não fosse mais tão importante o rigor quanto às anotações das datas de muitos textos.

Utilizando uma datação precisa ou, às vezes, um pouco espaçada, e até mesmo embaralhada, Guerra fez questão de mencionar acima de vários recortes o dia, mês e ano da publicação dos textos jornalísticos e registrou também a data da colagem de muitas imagens fotográficas – ou, quem sabe, o dia em que as recebeu.<sup>33</sup> Quanto às lembranças de bailes e cartazes cênicos, o teatrólogo não escreveu de próprio punho todas essas datas, já que muitas delas encontram-se impressas nos próprios papéis.

Os muitos recortes datados constroem certa sequência cronológica para os acontecimentos teatrais. Entretanto, a qualquer momento, essa frequência de entradas pode ser interrompida. E quando há essa quebra e as anotações diárias não são mais retomadas, ou melhor, quando a colagem cotidiana dos recortes deixa de acontecer, entendemos que a produção do diário chegou ao fim.<sup>34</sup> Vale destacar que uma escrita diária pode ser retomada tempos depois. Nesse caso, um novo diário começa a ser configurado, podendo ou não dar continuidade ao anterior.

Ao folhear os diários de Guerra, viramos as páginas sempre à espera de um novo dia, de uma nova escrita, de uma nova entrada, que, repentinamente, não vem. Foi com o fragmento do jornal *O Globo*, colado no álbum 12, de 25 de março de 1984, que o amador encerrou sua sequência de escritas cotidianas. Depois dessa colagem, separados por várias páginas em branco, há ainda dois textos, sem data e sem o nome do jornal, que relatam, respectivamente, a respeito do lançamento de um filme e de um livro sobre a dança de Eros Verlúcia e sobre a importância do ator cinematográfico Charles Chaplin.

---

<sup>33</sup> Algumas fotografias possuem dedicatória, assinatura e data.

<sup>34</sup> Há mais de um álbum do teatrólogo com páginas em branco. Entretanto, depois da produção desses compósitos – com exceção do álbum 12, considerado por nós o objeto que guarda o último recorte do amador (1984) –, há outros artefatos contendo textos que continuam a mesma sequência cronológica dos anteriores. Apenas o álbum 12, com recortes próximos à morte de Guerra, possui folhas em branco e não apresenta objetos com entradas posteriores a 1984.

A obra do teatrólogo é fragmentada, descontínua e cheia de lacunas. Como aquele que escreve um diário, Guerra filtrou os acontecimentos que compõem seus álbuns. Os espaços entre um recorte e outro e as muitas folhas em branco de alguns objetos evidenciam que houve acontecimentos experimentados pelo amador que não foram registrados. Tais espaços vazios assumem a forma da morte – morte de fatos que não foram arquivados, morte da vontade de fazer anotações em determinados dias ou, quem sabe, morte do próprio diarista.

Os diários são intermináveis. Enquanto as autobiografias estão virtualmente concluídas desde o começo – já que registram as histórias do escritor até a época em que ele produz a obra de sua vida –, não sabemos quando os diários irão terminar, qual será o último recorte a ser colado ou qual será a última linha a ser anotada pelas mãos do escritor.

As anotações manuscritas, frequentemente adotadas na produção diária, não são predominantes nos objetos de Guerra, já que quase todos seus recortes são impressos. Apesar de a caligrafia do teatrólogo não preencher grande parte das páginas de seus compósitos, outras marcas do arquivista, bastante pessoais, são encontradas ao longo de sua produção. A escolha dos recortes, o modo como foram combinados, dobrados, colados. As anotações no alto dos textos, na borda das páginas. Os cartazes cênicos, as lembrancinhas e as fotografias que informam e enfeitam as folhas de vários artefatos. Muitos são os vestígios que evidenciam a presença do amador ao longo da construção de seus compósitos.

A individualidade de Guerra é também marcada pela escolha do assunto de seus diários. Em quase todos os objetos, encontramos registros basicamente sobre atividades teatrais. O são-joanense desejava escrever, direta ou indiretamente, a respeito do mundo cênico. Entretanto, os diários não versam, necessariamente, sobre um único assunto. Muitos podem ser os conteúdos que compõem o gênero: “[...] todos os aspectos da atividade humana podem dar margem a manter um diário” (LEJEUNE, 2008, p. 261).

Sejam diários, cartas ou autobiografias, geralmente, o que justifica a escrita de textos biográficos é o trabalho, “[...] a memória do trabalho é o sentido, é a justificação de toda uma biografia” (BOSI, 1988, p. 399). Com Antonio Guerra, as coisas não foram diferentes. O trabalho foi também o assunto central de sua obra. Não o que ele desenvolveu na fábrica de máquinas de costura Singer ou em outra empresa, mas o que sustentou quase toda sua existência: o trabalho teatral.

Quanto à forma e à linguagem dos diários, qualquer estilo pode atravessar tais anotações. Pegamos uma folha de papel, colocamos a data e, do modo como queremos, escrevemos o que estamos fazendo, pensando ou sentindo. Nenhuma configuração é imposta. A forma é livre. E é essa liberdade e subjetividade que viabilizam a construção de textos heterogêneos, híbridos e múltiplos como os do nosso objeto de pesquisa. Vale ressaltar que, apesar de toda essa flexibilidade, os diaristas acabam criando uma forma bastante especial e pessoal para escrever sua história de vida.

A forma ou fôrma utilizada por Antonio Guerra para montar e escrever todos os seus diários não foi o empilhamento desorganizado de recortes. O teatrólogo não optou por anotar sua vida em folhas soltas ou amontoando vários pedaços de papel. O arquivista organizou e colocou cuidadosamente seus documentos em álbuns. E essa organização garantiu-lhe certa continuidade. As folhas de papel dos cadernos/cartas/diários do teatrólogo fundiram, costuraram e cicatrizaram alguns pedaços e cacos da vida do amador.

Mesmo encontrando alguns distanciamentos entre a composição dos álbuns e o formato de um diário, é possível pensar a obra do teatrólogo sob a perspectiva da escrita diária. Porém, tal aproximação desestabiliza uma proposição importante por nós defendida anteriormente:

O ato de escrever cartas vincula-se diretamente às experiências vividas pelos indivíduos, representando a comunicação epistolar uma das mais claras formas de escrita subjetiva e existencial. A carta é um instrumento de configuração da própria identidade. Através dela, o autor se constrói para o leitor, mesmo inconscientemente (GOMES, 2004, p. 125).

As correspondências relacionam-se com o desejo do indivíduo de se mostrar a outra pessoa através de um diálogo íntimo. Conforme Lejeune (2008), a carta é produzida para ser compartilhada com alguém, há sempre um destinatário.

Já os diários, na contramão dessa leitura, não se pretendem abrir e se mostrar ao outro. Pelo contrário, fechar-se em seu mundo e mostrar-se apenas para si são os objetivos mais recorrentes de quem atualmente pratica a escrita do gênero.

Essa concepção individualizante do diário, tendo o próprio escritor como único leitor do texto, é bastante recente. Ao investigar a história do gênero,

verificamos que, antes de guardar a vida e os segredos de um indivíduo exclusivamente para ele, os diários eram coletivos e públicos (LEJEUNE, 2008).

A obra de Antonio Guerra dialoga tanto com a individualidade das escritas diárias mais recentes quanto com a ideia de coletividade dos diários mais antigos. Muitos são os fatores que ora restringem e ora alargam as perspectivas dos objetos por nós analisados. Por exemplo, os álbuns são marcados pela escrita pessoal do teatrólogo, mas também por textos jornalísticos produzidos por diversos autores. O amador fala de si, mas fala também de muitas outras pessoas. Apesar de o material teatral ter permanecido, durante muito tempo, junto aos pertences particulares do são-joanense, atualmente ele encontra-se aberto ao público de uma universidade federal.

A Universidade Federal de São João del-Rei abriu as anotações pessoais do teatrólogo aos pesquisadores. A academia ampliou os leitores/produtores<sup>35</sup> desses objetos e tornou-se o amanhã desses arquivos. E esse amanhã só se tornou possível porque o amador lançou um olhar para o seu presente e recolheu o tempo que esvanecia atrás de si, fixando-o em uma materialidade. Com suas anotações diárias, Guerra apreendeu o presente/passado e evitou também o seu esvanecimento futuro: “[...] o diário é apelo a uma leitura posterior: transmissão a algum *alter ego* perdido no futuro, ou modesta contribuição para a memória coletiva. Garrafa lançada ao mar” (LEJEUNE, 2008, p. 262).

Através da palavra, Guerra se auto-engendrou e se lançou ao mar. Manejando a linguagem como queria, o arquivista escolheu as regras do jogo e produziu cadernos híbridos compostos a partir de diversos gêneros e linguagens. Diferente de seu corpo real, a produção simbólica do teatrólogo permitiu-lhe sobreviver ao tempo e a morte. Os diários do são-joanense – além de registrar o correr dos dias e de se abrir para um futuro indeterminado e fatalmente limitado pela morte –, desde o começo, estavam programados para serem relidos – por Guerra e por leitores de tempos e espaços diversos.

Mistura de livro, carta e diário, a escrita de Antonio Guerra é uma forma de o amador dominar e reter pedaços do tempo que viveu. Entretanto, não só as histórias dele foram retidas nesses arquivos. O passado foi experimentado,

---

<sup>35</sup> Entendemos aqui que todos os leitores dos álbuns são também, de certo modo, produtores desses objetos, uma vez que, ao lê-los, lançam um novo olhar sobre o material arquivado e trazem para a contemporaneidade textos que estavam esquecidos no passado. Os leitores desses espaços ressignificam e dão vida novamente ao que estava silenciado.

imaginado e escrito pelo teatrólogo, mas também por muitos de seus contemporâneos, especialmente, aqueles que participam direta ou indiretamente das narrativas de seus compósitos – os vários personagens que atravessam as histórias e todos aqueles que escreveram e que, automaticamente, também imaginaram as narrativas teatrais dos muitos recortes colados nos álbuns.

Individuais e coletivos, os compósitos por nós investigados grafam as histórias pessoais do são-joanense e de muitas outras pessoas:

[...] As lembranças, apesar de pertencerem aos indivíduos, se originam na sociedade. Os sujeitos só lembram das suas vidas a partir do ponto de vista de um grupo social específico, ao qual de alguma forma se vinculam (RIBEIRO e LERNER, 2003, p. 201).

Ouvir o que os compósitos teatrais nos têm a dizer é conhecer as narrativas de Guerra e de todos aqueles que fizeram parte de seu grupo social. Críticos, amadores, escritores de peças teatrais, jornalistas, tipógrafos, fotógrafos e pessoas comuns da sociedade têm suas narrativas entrelaçadas às histórias do são-joanense. A vida e obra são de Antonio Guerra, mas são também de todos os que presenciaram, participaram e escreveram parte da história do século XX.

## 4.2 Guerra e outras vidas

*Finalmente, a distinção entre memorialismo e autobiografia pode ser buscada no fato de que o tema tratado pelos textos memorialistas não é o da vida individual, o da história de uma personalidade, características essenciais da autobiografia. Nas memórias, a narrativa da vida do autor é contaminada pela dos acontecimentos testemunhados que passam a ser privilegiados. Mesmo se se consideram as memórias como a narrativa do que foi visto ou escutado, feito ou dito, e a autobiografia como o relato do que o indivíduo foi, a distinção entre ambas não se mantém muito nítida. O mais comum é a interpenetração dessas duas esferas e, quase sempre, a tentativa de dissociá-las é devida a critérios meramente subjetivos [...].*

Wander Melo Miranda

No capítulo anterior, discutimos o perfil autobiográfico de vários objetos de Antonio Guerra. A fotografia do ator e ensaiador são-joanense no centro da primeira página de alguns álbuns; o nome de Guerra escrito, e muitas vezes sublinhado e/ou com setas destacado, em vários recortes de seus compósitos; as muitas anotações manuscritas do arquivista ao longo das páginas dos cadernos; a

participação ativa do amador nos eventos cênicos registrados nos textos dos álbuns – a presença do nome Antonio Guerra nos cartazes de apresentações teatrais, em comentários de colunas de jornais e nos periódicos do Clube Teatral Artur Azevedo –; tudo isso evidencia a atuação marcante e efetiva do teatrólogo em vários acontecimentos narrados nos álbuns, principalmente, nos que iniciam sua produção.

Mesmo sabendo que os últimos artefatos teatrais de Antonio Guerra quase não mencionam o nome dele e que sua participação efetiva nos acontecimentos registrados nesses objetos é quase inexistente, temos consciência de que Guerra também presenciou, e de certo modo viveu, os eventos que são contados nesses compósitos. O ator teatral pode até não ser o narrador e personagem central das histórias que atravessam esses últimos álbuns, mas é o narrador atento que observa os fatos, relatando ao leitor o que aconteceu no mundo cênico e nas atividades artísticas em geral do século XX. Seja como narrador/personagem ou só como narrador/observador, de um modo ou de outro, a vida do ator e ensaiador teatral está enraizada nas páginas de todos os seus compósitos – não só nos iniciais.

Do mesmo modo que Guerra está presente em todos os seus artefatos, os muitos personagens que atravessam os últimos objetos do amador não fizeram parte só dessas narrativas finais. Encontramos contemporâneos de Guerra participando também das histórias que são contadas nos compósitos iniciais. Para que esses personagens entrassem em cena, não foi preciso que o teatrólogo deixasse o palco, e vice-versa. Houve apenas uma mudança de foco. Inicialmente, Guerra era o centro da narrativa, mas os personagens secundários também estavam lá, fazendo parte do desenrolar dos acontecimentos. Nos álbuns finais, apesar de não encontrarmos a luz do palco focalizando especialmente a *performance* de Guerra, ele também estava lá, olhando e narrando a entrada e saída dos inúmeros participantes das histórias por ele contadas. Se, em determinados momentos, os aplausos são para o amador, em outros, o foco da narrativa é para os fatos diversos que ele testemunhou.<sup>36</sup> Conhecer os álbuns é conhecer um pouco do teatrólogo e do

---

<sup>36</sup> Utilizando-nos das reflexões de Paul Ricoeur, entendemos que o ato de testemunhar está intimamente ligado à correlação entre uma dada realidade e a autodesignação do sujeito que a testemunha. A fórmula típica do testemunho é: eu estava lá. Com tal fórmula, atesta-se “[...] a realidade da coisa passada e a presença do narrador nos locais da ocorrência” (RICOEUR, 2007, p. 172). Essas e outras reflexões de Ricoeur serão retomadas e aprofundadas no final deste capítulo.

século XX, pois os objetos cênicos, iniciais e finais, falam do arquivista e falam também do tempo em que ele viveu.

Mesmo sabendo que o pessoal e o coletivo atravessam toda a obra de Guerra, claro, com destaques especiais para o indivíduo – na obra inicial – e para o social – na obra final –, o apagamento, a partir do 10º álbum, das atividades cênicas do Clube Teatral Artur Azevedo e consequentemente do nome de Antonio Guerra desse material é uma das principais características que distingue as primeiras das últimas produções do são-joanense.

Tal questão remete-nos à epígrafe de Wander Melo Miranda que abre esta discussão. Com o pesquisador, entendemos que as peculiaridades do material inicial do arquivista dão um tom autobiográfico a esses objetos, assim como a perspectiva social dos últimos materiais dá nuances memorialísticas aos compósitos finais.

Mesmo conseguindo, num rápido lampejo, configurar a obra do teatrólogo em dois movimentos aparentemente distintos, entendemos que o perfil autobiográfico dos primeiros álbuns tem pontos de contato com os textos memorialísticos, assim como o perfil memorialístico da obra final tem características autobiográficas. Tais formatações não se fazem únicas e isoladas. Pelo contrário, esses gêneros são muito próximos e suas características se cruzam e se misturam a vários outros textos, metamorfoseando-se a todo o momento. Dependendo do ângulo que analisamos, podemos considerar a produção de Guerra como uma autobiografia, uma carta, um diário, um texto memorialístico. Em um rápido lance, um gênero se forma, mas logo se desmancha e outros textos começam a se configurar. Os limites que separam tais gêneros são muito tênues.

Apesar de haver muitas aproximações entre os gêneros aqui analisados e de acreditarmos, como Wander Melo Miranda, que a distinção entre uma autobiografia e um relato memorialístico é de caráter subjetivo, não podemos desconsiderar que as histórias do indivíduo, Antonio Guerra, vão se diluindo e quase desaparecendo dos objetos do teatrólogo posteriores a 1960.

O privilégio dado aos acontecimentos sociais nesses álbuns finais levamos a lidar com as memórias do arquivista, pois nas “[...] memórias, a narrativa da vida do autor é contaminada pela dos acontecimentos testemunhados que passam a ser privilegiados” (MIRANDA, 1992, p. 36). Mas, e quanto à informação de que os

álbuns finais foram produzidos diariamente? O arquivamento do tempo presente nesses objetos não desestabilizaria a perspectiva de memória dos mesmos?

Acreditamos que todos os materiais do teatrólogo relacionam-se tanto com o presente quanto com o passado do amador. Todos os recortes dos álbuns iniciais foram colecionados ao longo dos dias do arquivista, tornando-se, logo em seguida, produções do passado. E quanto aos papéis finais, eles também foram recortados no dia a dia do teatrólogo e transformados, logo depois, em relatos do passado. Os fragmentos textuais dos álbuns são monumentos de memória, uma vez que o tempo que se faz ali é o tempo passado, mas um passado que foi atualizado pelo hoje do são-joanense, entendendo-se que o hoje dele corresponde à época em que o arquivista manuseou os recortes guardados ou os colou em álbuns – tempo esse posterior ao acontecimento dos fatos.

O retorno das experiências de Guerra ao seu momento atual só foi possível por que o amador lembrou alguns fatos de sua vida. Nesse processo, os acontecimentos experimentados pelo teatrólogo deixaram seu estado concreto e real, passando por um processo de abstração, armazenamento, e, posteriormente, exteriorização. Em outro momento e contexto, as representações das vivências do amador – e não mais os eventos reais e empíricos – puderam retornar ao seu presente, mas ressignificadas e modificadas ao assumir uma forma qualquer de exteriorização – seja essa forma concretizada através da linguagem oral, escrita, imagética, gestual.

A forma que Guerra escolheu para representar suas experiências, concretizando e exteriorizando uma parte de seu tempo real e ficcional, foi através da colagem de textos verbais e não-verbais em álbuns. Fixando em cadernos os recortes que estavam guardados ao longo de vários anos ou colando “imediatamente” o material que foi extraído do cotidiano, o teatrólogo construiu arquivos memorialísticos que guardam “[...] informações que podem ser utilizadas na elaboração da memória, estimulando o imaginário [...]” (GONTIJO, 2004, p. 166).

E é através do diálogo entre o imaginário de Guerra e o nosso que pretendemos, a seguir, ler e conhecer, especialmente, os acontecimentos sociais que foram ouvidos e/ou vistos pelo arquivista são-joanense. Aquilo que o teatrólogo testemunhou – e que também viveu como personagem central, pois, ao viver, ele também testemunha fatos, e vice-versa – norteará as discussões que empreenderemos nas páginas a seguir. Não privilegiaremos um personagem em

especial, um período ou outro, um objeto ou outro, já que o individual e o coletivo, o presente e o passado, atravessam todos os artefatos teatrais. Verificaremos, seja nos álbuns iniciais ou nos finais, alguns acontecimentos sociais narrados pelo são-joanense, direta e indiretamente, consciente e inconscientemente, ao longo dos compósitos teatrais.

Nos objetos do arquivista são-joanense, muitas narrativas e vidas se fazem imbricadas às histórias, aparentemente, só teatrais e só sobre Antonio Guerra. Conforme o redator anônimo do *Jornal Teatro Parisiense* da cidade de Barbacena, em 24 de maio de 1914, acreditamos que existe uma “alma coletiva”, harmonicamente ou não, escondida atrás da “multidão” de vidas e de histórias que compõem os cadernos do amador:

[...] quaisquer que sejam os indivíduos que compõem as multidões, por mais semelhantes, ou dessemelhantes que sejam os seus modos de vida, o caráter ou inteligência, pelo simples fato de se haverem transformado em multidão, esses indivíduos possuem uma espécie de alma coletiva, que os faz sentir e pensar harmonicamente (GUERRA, álbum 1, p. 47).

Investigando, então, esse espaço múltiplo e plural que foi construído por Guerra, percebemos, num primeiro momento, que muitos nomes se fazem escondidos e misturados ao nome Antonio Guerra: Franklin Magalhães, Margarida Pimentel, Alexandre da Conceição, Alberto Nogueira, Francisco Veloso, Alberto Veloso, Milton Viegas, Antonio Viegas, Conceição Santamaria, General Felipe Napoleão Ache, Padre Oswaldo da Fonseca Torga e tantos outros.

Muitas são também as classes sociais que estão representadas e que falam a partir desses tantos personagens dos álbuns do são-joanense – poetas, donas de casa, trabalhadores comuns da sociedade, políticos, generais, padres, atores, cantores, músicos, empresários, costureiros, jornalistas, críticos, mágicos, atores de cinema.

Através de todas essas vidas, que passaram pelo século XX e que também o delinearam, podemos conhecer um pouco mais as histórias dos bastidores desse período, já que:

[...] um indivíduo medíocre, destituído de interesse por si mesmo – e justamente por isso representativo – pode ser pesquisado como se fosse um microcosmo de um estrato social inteiro num determinado período histórico (GINZBURG, 1987, p. 27).

Partindo, então, desse microcosmo criado por Guerra, caminhamos pelo início do século XX e deparamo-nos com atividades teatrais que não tinham só o propósito de divertir e de emocionar as pessoas. As apresentações cênicas – e provavelmente as manifestações artísticas e de entretenimento de outros grupos e organizações sociais da época – pretendiam também educar e civilizar as pessoas:

Na Europa encara-se o teatro como uma necessidade para a educação. A humanidade entrega-se-lhe de corpo e alma, e com justificada razão; nas grandes capitais representa o alvo da civilização, devemos freqüentá-lo como a escola, dizem os modernos pensadores.

[...] Hoje abandonam-se carreiras brilhantes para se seguir a do teatro [...]. No teatro aprende-se finalmente tudo – o dizer, o vestir, o andar, o modo de assentar, como devemos ser honestos, porque devemos repudiar os vícios e os maus costumes, as vantagens de termos a prudência, as desvantagens em ser brigões... que sei eu?... O catálogo da vida humana! (GUERRA, álbum 1, p. 105).

Com a crônica acima, mais do que conhecer os valores e crenças dos amadores teatrais, acreditamos que outras pessoas e outras organizações sociais, além dos representantes dos clubes teatrais, também estavam com o olhar voltado para a Europa, tencionando civilizar a população do Brasil nos moldes do padrão europeu. A Europa, especialmente a França, era modelo de conduta para o homem do século XX de várias partes do globo terrestre:

[...] no famoso *Paris Guide* editado em 1867, Victor Hugo insistia na autoridade da Cidade-Luz, não apenas em matéria política e intelectual, mas também no campo do gosto e da elegância, ou seja, da moda e do moderno [...] (CASANOVA, 2002, p. 117).

Nesse sentido, não só os amadores teatrais seguiam e imitavam os europeus. Muitas outras pessoas do centro e da periferia do Brasil novecentista também acatavam o que era dito pela Europa.

De acordo com o pensamento do redator do *Jornal O Teatro*, mencionado acima, para ser civilizado era preciso saber “o dizer, o vestir, o andar, o assentar, ser honesto e repudiar os vícios”. Considerando que, de alguma forma, o cronista certamente fazia parte de um grupo de amadores cênicos, já que publicou seu texto em um suporte que pertencia aos membros de um clube teatral, seu discurso não poderia ser diferente, ou seja, é claro que o teatro era para ele o espaço adequado

para se aprender a ter bons modos e a ser um indivíduo de caráter – tal propósito fazia parte da filosofia do teatro amador são-joanense.

Para ensinar ao homem a “ser honesto e a repudiar o vício”, o grupo de amadores contou com o espírito religioso e moralizante do homem da época. Certamente, não só os amadores viviam tais valores. Outros contemporâneos de Guerra acreditavam que o “[...] crime tem seu castigo e a virtude seu prêmio” (GUERRA, álbum 1, p. 67).

Dialogando com a episteme do período, o Clube Teatral Artur Azevedo encenou várias peças religiosas e moralizantes – *Milagres de Santo Antonio, Mártir do Calvário, O diabo atrás da porta, Pertinho do céu, O Dote, A Esposa Mártir, Tosca* e tantas outras. Para educar e civilizar a população, as peças reproduziam:

[...] cenas da vida humana, onde o Bem e o Mal patentearão a sua influência benéfica ou maléfica no organismo social.  
A ilustre Diretoria do Clube terá o máximo cuidado de montar peças escolhidas pelo seu valor literário e verdadeiramente moral, para que os exemplos dos enredos sirvam de proveitosas lições para a nossa mocidade (GUERRA, álbum 1, p. 101).

Se as questões morais e religiosas atravessam os recortes dos álbuns, fazendo parte do enredo das apresentações cênicas e das discussões dos periódicos da época, é porque junto aos cultos, elegantes e virtuosos, havia pessoas “grossas”, mal-educadas, com vícios e sem religião. Conscientes de que não só os binarismos compõem a personalidade do ser humano, acreditamos que pessoas com comportamentos, crenças e valores múltiplos e mutáveis configuram os muitos “perfis” dos personagens, das diversas classes sociais, que atravessam os álbuns.

O sagrado, o profano, o bem, o mal, a alegria, a tristeza, o alto e o baixo fazem parte da vida dos atores e de muitos outros contemporâneos de Guerra. Mesmo tentando imprimir aos clubes de amadores teatrais um caráter sério, civilizado e defensor da moral e dos bons costumes, peças picantes e muitas comédias foram encenadas nos palcos locais, regionais e nacionais.

Além disso, em duas imagens fotográficas do primeiro e do oitavo álbum do teatrólogo, verificamos que tanto o sagrado quanto o profano ocupavam um papel importante na vida do são-joanense. Na última página do álbum 8, há uma foto de uma menina vestida de arcanjo e da atriz Norma Vargas vestida de Verônica, segurando O Santo Sudário, na peça *Mártir do calvário*. Atrás das duas personagens, a imagem de Cristo, bem colorida, compõe o cenário (GUERRA,

álbum 8, p. 42). Já no primeiro álbum, uma fotografia de Antonio Guerra, Alencar Bretas e Augusto Bastos no carnaval de 1917 em Juiz de Fora (GUERRA, álbum 1, p. 114) ilustra a página do compósito. Tais textos retratam o perfil sagrado e profano do povo são-joanense e, obviamente, do povo brasileiro.

Mesmo sabendo que os amadores teatrais faziam questão de enfatizar que as apresentações cênicas eram as atividades de lazer predominante na vida dos moradores, especialmente, de São João del-Rei, encontramos relatos que confirmam a importância da política, do cinema e do circo para a população local:

[...] Que prazer para o sãojoanense, saturado de tanta “politiquice”, ver, no nosso esplêndido teatro a figura [...] (GUERRA, álbum 3, p. 73).

O cinema no ápice do progresso. A gente civilizada que não embarca na absurda asserção de que o cinema é escola, não poupará aplausos a fundadores de clubes dramáticos (GUERRA, álbum 1, p. 63).

Disse alguém, talvez um tanto insultuosamente para a cultura dos horizontinos, que esse povo antes preferia tomar assento nas incômodas arquibancadas de um circo do que respirar o ar perfumado do salão do Municipal; que esse povo, antes preferia aplaudir as palavras chulas, o espírito puxado à torquez de um ruim palhaço ou tony, do que apreciar, gozando uns deliciosos momentos espirituais, em que o intelecto tanto aproveita as finíssimas comédias de Cláudio de Souza [...] (GUERRA, álbum 3, p. 39).

Os contemporâneos de Guerra não se interessavam só pelo teatro, muito menos só pelas peças que doutrinavam a população. Amantes do carnaval, da política, do cinema, do circo, da comédia e de várias outras atividades que não foram registradas por Guerra, e aqui mencionadas, o homem novecentista era adepto da religião e dos bons costumes, mas era fã também dos ambientes descontraídos, onde os mais diversos comportamentos eram permitidos.

Apesar de as citações acima representarem uma fração ínfima do material do teatrólogo e das histórias do século XX, através delas, foi-nos possível conhecer um pouco da visão de mundo do período. Na tentativa de criticar, apagar e silenciar o que muitas pessoas faziam na época – e que outros, aparentemente, rejeitavam –, os fragmentos de papéis colecionados por Guerra permitiram-nos encontrar fatos que, certamente, não eram o centro de sua produção.

Ao romper as fronteiras de um discurso que se pretendia dominante e centralizador, encontramos um espaço desterritorializado, capaz de abarcar o único

e o plural, o semelhante e o diverso, a miríade de personalidades, pensamentos e acontecimentos que nos habita e que habitava os contemporâneos de Guerra.

Numa leitura que se fez inversa ao discurso pretendido pelo amador, aproximamo-nos de fagulhas do passado novecentista. Deparamo-nos com algumas das muitas vivências dos homens do período, que não só as teatrais, e desvelamos personagens híbridos que se escondiam atrás da personalidade, aparentemente, única e totalizadora do teatrólogo. Através da materialidade dos objetos aqui investigados, lemos o que o arquivista registrou e também o que ele não quis registrar. Encontramos, atualizamos e transformamos, como o próprio Guerra já havia feito, alguns cacos da história do século XX.

### 4.3 O retorno do passado ao tempo presente

*[...] Quero poder, amanhã, dentro de um mês ou 20 anos, reencontrar os elementos de meu passado: os que anotei e os que associarei a eles em minha memória [...]. Terei um rastro atrás de mim, legível, como um navio cujo trajeto foi registrado no livro de bordo.*

*Philippe Lejeune*

Durante muito tempo, a memória de Guerra se apoiou naqueles que viveram com ele as mesmas experiências e na estabilidade espacial das cidades onde morou. De todos os locais onde viveu, as ruas, casas, bares, restaurantes e palcos, especialmente, de São João del-Rei – terra natal e local onde o teatrólogo residiu o maior período de sua vida – foram cruciais para sustentar-lhe as lembranças. A coleção de recortes, inicialmente “desorganizada”, também serviu de apoio para a memória do teatrólogo. Entretanto, só mais tarde, quando o velho Guerra organizou seus textos em álbuns, é que essa coleção tornou-se realmente fundamental para reativar e alimentar seu passado.

Por volta de 1960,<sup>37</sup> as cidades do centro e também as do interior já apresentavam muitas transformações. Além disso, as pessoas já não se interessavam mais pelas mesmas atividades de tempos anteriores e os amigos de Guerra estavam desaparecendo. O teatrólogo estava perdendo seu grupo de apoio. A mobilidade das coisas e a fluidez do mundo moderno dificultavam ao são-joanense o contato com seu mundo – ou melhor, com o mundo que ele julgava ser o seu e que, de certo modo, já não existia mais. Suas lembranças já não podiam mais

<sup>37</sup> Época que o amador inicia a organização e colagem de seus recortes em álbuns.

confiar nas coisas que fizeram parte de seu cotidiano ao longo de várias décadas. Entretanto, havia algo com que o arquivista ainda podia contar – seus diversos fragmentos de papel colecionados há anos.

Os muitos recortes guardados – soltos e misturados – pelo são-joanense em caixas ou em alguma gaveta de armário precisavam ser ordenados e fixados em um local seguro. Guerra não queria e não podia perder também os documentos referentes ao seu tempo perdido. Na velhice, há algumas coisas que precisamos manter fixas e imutáveis. E o que deveria ser imobilizado e fixado na vida do velho amador eram suas experiências teatrais registradas em recortes de papel.

Guerra colou em vários cadernos os fragmentos de textos que estavam guardados há anos. O teatrólogo criou para si uma memória de papel, produziu arquivos do que viveu, acumulou vestígios do seu cotidiano, fixou seu tempo. Mais do que evitar a perda do material colecionado, o amador construiu uma sequência cronológica e, de certo modo, lógica para os eventos de seu cotidiano. Ele deu à vida a consistência e continuidade que lhe faltavam, pois “[...] escrever uma entrada pressupõe fazer uma triagem do vivido e organizá-lo segundo eixos, ou seja, dar-lhe uma ‘identidade narrativa’ que tornará minha vida memorável” (LEJEUNE, 2008, p. 262).

Ao selecionar, organizar e colar diversos momentos de seu dia a dia em álbuns, Antonio Guerra construiu uma linha narrativa para o correr de seus dias e tornou sua vida “memorável”. Através da materialidade dos álbuns, as lembranças de Guerra podiam ser reativadas e ressignificadas a qualquer momento, levando-o para perto de tudo e de todos que compartilharam com ele um pouco de suas experiências de vida: o lugar de uma pessoa é “[...] ali onde o corpo dela está, mas colocar-se e deslocar-se são atividades primordiais que fazem do lugar algo a ser buscado” – Paul Ricoeur (2007, p. 157).

Os artefatos cênicos possibilitaram ao amador retornar aos encontros nos clubes teatrais, aos ensaios das peças, às noites de brilho e encantamento das apresentações cênicas e, até mesmo, às conversas informais nos bares e esquinas são-joanenses com os muitos companheiros de jornada: Marcondes Neves, Conceição Pimentel, Alberto Nogueira e tantos outros.

Antonio Guerra buscou seu lugar – o passado colecionado e arquivado em álbuns. Dando uma casa a seus recortes, o amador criou um espaço capaz de isolá-lo do mundo alienado e hostil de fora: “[...] a ordem desse espaço povoado nos

une e nos separa da sociedade: é um elo familiar com sociedades do passado, pode nos defender da atual revivendo-nos outra” (BOSI, 1988, p. 360).

James Clifford (2000), analisando as coleções de carrinhos e bonecas de crianças, entende que o ato de colecionar viabiliza a criação de um mundo pessoal e acolhedor. De acordo com o pesquisador, agrupar as coisas agradável e apropriadamente em torno de si é uma forma de criar um mundo só seu.

Os álbuns são o mundo pessoal e acolhedor do são-joanense. Através deles, o amador podia retornar à época em que a vitalidade não lhe faltava para realizar projetos. Voltar ao período em que atuava e ensaiava nos palcos teatrais, à época de trabalho intenso e de maior vitalidade, era, para Guerra, voltar ao tempo que, certamente, ele considerava como seu (BOSI, 1988).

Enquanto o teatrólogo estava trabalhando nos palcos, o atuar e o ensaiar não precisavam ser lembrados. Era só fazer. Entretanto, por volta de 1960, época em que o corpo já não mais respondia aos desejos e vontades – além de o teatro ter deixado de ser uma das poucas atividades de lazer e de cultura das pessoas –, era através das lembranças que o são-joanense voltava confortavelmente para o passado, para o tempo que lhe pertenceu, para seu mundo pessoal que o acolhia e atenuava as mazelas da vida exterior. Quando já não havia mais a possibilidade de atuar ou de ensaiar peças, era o lembrar que assumia o lugar do fazer. Lembrar era fazer.

Muitos podem ter sido os motivos que provocaram em Guerra o desejo de trazer de volta o passado – a velocidade das coisas, as muitas atividades diárias das pessoas, o afastamento dos amigos e dos palcos, ou seja, o descolamento de seu tempo presente. Além de tudo isso, muitos outros fatores, inusitados e inesperados do dia a dia do são-joanense, certamente, fizeram com que suas lembranças retornassem ao presente.

Chegando ao seu momento atual, as histórias do são-joanense foram transformadas, pois o passado é atualizado quando toca o presente (BERGSON, 1999). Uma vez esquecidas, as histórias teatrais não foram lembradas da mesma forma como os fatos aconteceram em tempos anteriores. As imagens esquecidas, mas fortemente vivenciadas pelo teatrólogo – ainda que, inconscientemente, tenham sido mais pressentidas do que ouvidas ou vistas –, vieram à tona inesperadamente e tomaram um sentido novo.

Enquanto colava os recortes em álbuns, Guerra vivia os fatos novamente, mas com uma intensidade nova, pois suas experiências já não eram mais as mesmas. Ele já não era mais o mesmo Antonio Guerra da época em que os fatos aconteceram. Enquanto fixava seus papéis, um novo homem – mais vivido e com outras experiências – montava seus objetos. O que será contado nos álbuns é o que aconteceu com o arquivista no passado, mas um passado que recebeu uma roupagem nova quando surgiu no presente.

Vale ressaltar que as lembranças que vêm da memória e tocam um novo tempo não se restringem apenas às ações que efetivamente realizamos em tempos anteriores. As lembranças relacionam-se também a coisas que foram sonhadas e imaginadas no passado. As narrativas, quando relembradas e revividas, relacionam-se a percepções vividas, sejam elas acontecidas de fato ou simplesmente desejadas ou pensadas.

Em alguns casos, o que foi imaginado pode tornar-se mais preciso do que o que foi vivenciado. O não ter vivido algo que desejávamos ou o não poder mais estar em contato com coisas simples que fizeram parte do nosso dia a dia, geram certa nostalgia e fazem com que o perdido – experimentado ou imaginado – seja lembrado com uma intensidade mais forte do que em tempos anteriores: “[...] e uma caverna de tufo, e uma gruta de rocha, e um viveiro de peixes, e outras maravilhas que já não eram para mim maravilhas e que agora voltaram a sê-lo [...]” (CALVINO, 2000, p. 35-36).

Para o velho ator e ensaiador teatral, as coisas findas certamente passaram a ter um valor mais intenso no seu presente do que durante o tempo de ação. Ao se lembrar das apresentações cênicas, dos ensaios no teatro, das reuniões nos clubes, Guerra investiu uma nova carga de significação a suas ações.

A impossibilidade de o amador desempenhar determinadas atividades rotineiras potencializou seus desejos e emoções, fazendo com que essas mesmas atividades tivessem, posteriormente, um novo sabor. E a literatura, no nosso caso as narrativas dos álbuns, muitas vezes, é capaz de dar esse novo sabor ao que já não existe mais:

[...] E não sabia que eu também estava buscando uma relação, talvez mais afortunada que a de meu pai, uma relação que a literatura acabaria me dando, devolvendo significado a tudo, e, de repente, cada coisa se tornaria verdadeira e tangível e possuível e perfeita, cada coisa daquele mundo perdido (CALVINO, 2000, p. 37).

Entretanto, se uma situação foi e é ausente de sentimento, ainda que queiramos dar a ela sentido, não conseguimos potencializá-la na atualidade. Nem mesmo a escrita é capaz de trazer emoção ao que não teve e não tem significado. Algumas vezes, a recordação é tão diferente do desejado ou esperado por quem a lembra que acaba frustrando:

[...] agora que em seu lugar há somente uma folha lisa de papel branco, procuro preenchê-los com nomes e mais nomes, apinhá-los de vocábulos, e ao lembrar e ordenar essa nomenclatura gasto mais tempo do que gastava então para colher e ordenar as coisas, mais paixão... – não é verdade: pondo-me a descrever os cestos, acreditava tocar o ponto culminante de minha saudade, mas nada disso, o resultado foi um catálogo frio e previsto: em torno dele, procuro em vão acender com estes comentários um halo de comoção: tudo permanece como então, aqueles cestos já estavam mortos à época e eu sabia disso [...] (CALVINO, 2000, p. 34).

Muitas são as folhas mortas, pardas, lisas e sem vida da obra de Guerra. Mesmo que ele tenha tentado e até mesmo querido preencher todas as páginas de seus compósitos com a repercussão de atividades teatrais, certamente, houve dias apagados ou com notícias que não precisavam ser lembradas. Caso fixasse esses momentos que já no passado eram sem cor e sem brilho, certamente, o máximo que conseguiria produzir também seria “um catálogo frio e previsto” de acontecimentos diários. O que não teve lugar no passado do amador não teria também espaço e emoção em sua vida futura. Só algumas coisas merecem e precisam ser guardadas para, posteriormente, serem revividas.

E o que merecia ser preservado para o futuro foi, então, selecionado e arquivado por Guerra em álbuns. Com seus arquivos, ele deixou atrás de si um rastro que lhe permitiu ativar a memória e retornar confortavelmente ao passado. Disco rígido e memória viva, o traçado deixado pelo teatrólogo é tempo arquivo, mas é também tempo ação. É fragmento de histórias mortas e acabadas, mas é também resquício de um passado transformado e atualizado no ato da rememoração.

É importante reconhecer os caminhos percorridos pelo pensamento de Guerra quando ele cola e relembra suas histórias. Acreditamos que, talvez involuntariamente, o amador tenha reproduzido, através da forma como os recortes foram fixados, o funcionamento da memória no momento em que o passado chega e choca-se com o presente. As combinações inusitadas de fragmentos de textos –

fotografias com recortes de jornais, com cartazes de apresentações teatrais, com lembrancinhas, com relatórios. A maneira como, especialmente, os cartazes das apresentações cênicas foram dobrados e colados – obrigando-nos a abrir as várias dobraduras dos cartazes para obter uma informação ou, repentinamente, surpreendendo-nos com a presença de um fato inusitado e inesperado colado ao cartaz. As rasuras. As lacunas referentes a papéis que foram arrancados e esquecidos. E, em alguns desses espaços vazios, encontramos apenas a escrita da data e do nome do periódico de onde o recorte foi extraído – quanto ao evento, não nos é mais possível conhecê-lo. A fragmentação e descontextualização dos textos. A quebra da sequenciação cronológica dos recortes – por exemplo, dois textos de 1928 foram colados junto a recortes de 1929 (GUERRA, álbum 3, p. 100). Tudo isso, de certo modo, representa a movimentação do pensamento de Guerra no momento em que seu passado foi exteriorizado.

Ora ocultando, ora desvelando, ora apagando, ora remetendo a muitas outras lembranças, a montagem dos álbuns é fruto do trabalho da memória de Guerra. Essa heterogeneidade e cruzamento de papéis, as muitas lacunas e espaços, o registro de alguns dados e o apagamento de outros, as rupturas na linha do tempo, a fragmentação, todas essas coisas, talvez, possam nos fazer entender melhor o modo como as lembranças vêm, caprichosamente, da memória quando tocam o presente.

Italo Calvino (2000) também lançou mão das experiências arquivadas em sua memória quando escreveu as histórias de diversas fases e épocas de sua vida. Através de seus textos literários, o escritor italiano sistematizou considerações importantes sobre os caminhos que uma lembrança percorre até chegar ao presente. Em uma perspectiva comparatista, aproximaremos e, em alguns momentos, distanciaremos a obra de Calvino (as reflexões sobre memória exteriorizadas em contos literários através da palavra) da produção manual e artesanal do teatrólogo são-joanense (a manifestação da memória através da disposição de fragmentos de papéis diversos colados ou arrancados de álbuns). Com tal diálogo, acreditamos que considerações importantes emergirão dessas duas obras, corroborando as pesquisas sobre memória.

Em *O caminho de San Gionvanni* (2000), Italo Calvino escreve um conto especialmente importante para nossas discussões – “Lembrança de uma batalha”. Já no título, “Lembrança”, o escritor sinaliza para o papel principal da memória no

texto. Com a imagem de um “novo cinzento do cérebro” (CALVINO, 2000, p. 67), o escritor italiano relaciona a memória a figuras e/ou sons que remetem a outras e a outras figuras e/ou sons. O pensamento de Calvino permite-nos entender que as muitas lembranças guardadas na memória movimentam-se aleatoriamente, percorrendo as mais diversas direções e estabelecendo as mais diversas e inesperadas relações.

Ainda no conto “Lembrança de uma batalha”, o italiano evoca suas recordações para narrar sobre sua difícil participação na guerra. Ao tentar se lembrar de determinados fatos, o escritor constata que o que há de preciso nas lembranças é a sua imprecisão: “[...] essa imprecisão talvez seja um sinal de que a lembrança é precisa [...]” (CALVINO, 2000, p. 68). Mesmo querendo e tentando relatar alguns acontecimentos específicos da batalha dos *partigiani*, Calvino percebe que a memória é também feita de rasgos e, então, questiona “[...] porque a rede furada da memória retém certas coisas e não outras [...]” (p. 71-72).

Assim como as lembranças de Calvino não retiveram muitas coisas, os objetos do teatrólogo também não arquivaram vários eventos experimentados pelo amador. Certamente, Guerra também não se lembrou de muitas coisas que gostaria de ter rememorado, assim como deve ter se lembrado de várias histórias que gostaria de ter apagado e esquecido.

Mais do que não reter e, conseqüentemente, não recordar o que muitas vezes pretendia, Italo Calvino nos adverte ainda que talvez as lembranças sejam

[...] um pedaço de relato com o estilo de então, que não pode nos dizer como as coisas eram de fato, mas somente como acreditávamos vê-las e dizê-las. Não sei se estou destruindo o passado ou salvando o passado, o passado oculto naquele vilarejo sitiado (CALVINO, 2000, p. 72).

Ao pensar que o relato tem o frescor do momento em que é rememorado, Italo Calvino se pergunta se o passado está mesmo sendo salvo ou, pelo contrário, destruído por quem o recorda. As transformações que as narrativas sofrem quando são relembradas, de certo modo, parecem incomodar o escritor.

Diferentemente do italiano, os recortes escolhidos por Guerra levam-nos a acreditar que, para o teatrólogo, o passado não estava sendo destruído, mas salvo – através de seus recortes. Tal reflexão se dá, inicialmente, porque o arquivista extraiu fragmentos diretamente do passado e os trouxe ao presente. Além disso, colando nos álbuns colunas de jornais que circularam em sua cidade, o teatrólogo utiliza-se

de textos que foram produzidos por um meio de comunicação “comprometido com o real” – com a “verdade”. Tal fato, de certo modo, dá ao amador isenção e neutralidade frente aos fatos narrados. O teatrólogo parece acreditar, e pretende fazer com que outras pessoas também acreditem, que o material de tempos anteriores, vinculado a fatos reais – jornais, cartazes e fotografias –, reproduz eventos passados exatamente como aconteceram.

Entretanto, o que Guerra talvez não tenha percebido é que os autores dos cartazes cênicos e, especialmente, dos textos dos periódicos colados nos álbuns também imaginaram e recriaram os acontecimentos diários das cidades do interior de Minas. E ele, utilizando-se de textos de outros escritores e, conseqüentemente, da memória alheia, misturou suas lembranças ao que também já havia sido recriado por outras pessoas quando registrado.

Enquanto Calvino relembrou sua vida a partir do que tinha armazenado “no novelo cinzento do cérebro”, Guerra arquivou textos alheios para que mais tarde servissem como alimento de sua memória. Os papéis teatrais foram um dos caminhos que o pensamento do teatrólogo percorreu para encontrar seu tempo perdido. Entretanto, cruzando seu passado – atualizado no presente – aos registros mortos de outras pessoas, registros esses que foram também transformados pelos autores dos mesmos e pelo amador no momento em que foram lidos e rememorados, a memória de Guerra alçou voos inimagináveis e construiu narrativas híbridas e indecíveis que, certamente, transitaram por diversos e, ao mesmo tempo, por nenhum tempo, lugar, pessoa e memória específicos.

Em um imbricamento de memórias, as narrativas recordadas por Guerra não são nem as lembranças dele nem as dos colonistas dos jornais, mas um terceiro texto, móvel e fluido, que se configura na mistura e na atualização destas duas representações do passado – a arquivada na memória de Guerra e a registrada nos textos verbais dos álbuns. Se, por um lado, o teatrólogo acreditou que a materialidade de seus cadernos restringiria sua imaginação ao que estava registrado em seus compósitos, por outro, reconhecemos que nenhum limite detém a memória.

Alguns pontos de contato puderam ser estabelecidos entre o trabalho da memória de Italo Calvino e de Antonio Guerra. Cada um, a seu modo, exteriorizou em folhas de papel os caminhos percorridos pelo pensamento quando algumas de suas lembranças tocaram o presente. Calvino, como escritor que era, utilizou-se da palavra para produzir seus contos literários e suas reflexões. Através do signo

verbal, traçou a história de sua vida e refletiu sobre o percurso que seu próprio pensamento realizou no momento em que alguns fragmentos do passado vieram à tona. Já Antonio Guerra, como teatrólogo que era, utilizou-se da palavra de outros escritores para construir sua narrativa.

Mais do que usar a palavra alheia, o ator e ensaiador são-joanense transformou as páginas de cadernos de contabilidade em uma espécie de palco cênico. Misturando uma grande diversidade de papéis, posicionando-os de várias formas diferentes nas páginas – dobrados, tombados, só com um personagem central ou com vários personagens no mesmo espaço –, Guerra deu movimento e colorido ao palco de suas memórias. Assim, como se estivéssemos assistindo a uma apresentação teatral, o ator/ensaiador capturou nosso olhar e encenou algumas histórias de si e de muitas outras vidas.

O palco dessas histórias? Os álbuns teatrais.

#### 4.4 O Teatro da Memória de Giulio Camillo

*Ora, se os oradores da Antiguidade, em seu desejo de situar dia a dia as partes do discurso a ser pronunciado, as confiavam a lugares tão frágeis quanto as próprias coisas, é justo que nós, em nosso desejo de guardarmos para sempre a natureza eterna de todas as coisas que podem ser expressas pelo discurso [...] queiramos atribuir-lhes lugares eternos.*

*Giulio Camillo, citado em Frances Yates*

As memórias de Antonio Guerra estão enraizadas no concreto, no espaço, gesto, palavra, imagem e objeto – os álbuns (BOSI, 2003, p. 16). Os recortes, papéis, cartões-postais e fotografias, cuidadosamente selecionados, datados e colados em 13 álbuns de capa firme, capazes de resistir ao tempo, tornaram enraizadas as lembranças do teatrólogo e daqueles que fizeram parte do mesmo recorte temporal que ele. Foi através dessa superfície material, ao mesmo tempo fixa e móvel, que Guerra retornou facilmente a seu passado.

Investigando o modo como o arquivista são-joanense recordou sua vida, percebemos que a materialidade dos álbuns foi fundamental para que ele reencontrasse seu tempo perdido. A materialidade de um lugar pode funcionar como um mecanismo importante para provocar o retorno de uma lembrança ao tempo presente. Pensar na relação entre lugar e memória é voltar no tempo e dialogar com

procedimentos memorialísticos de uma época bem distante daquela em que o arquivista viveu – a Antiguidade.

Simônides de Ceos, poeta da Antiguidade, participou de um banquete oferecido por um nobre da Tessália chamado Scopas. Ao se retirar do evento para atender ao chamado de dois jovens que o esperavam do lado de fora do banquete, o teto do salão desabou e matou todas as pessoas que lá estavam. Desfigurados com o acidente, os mortos foram “reconhecidos” por Simônides. O poeta recordou-se dos lugares onde os convidados estavam à mesa e pôde indicar aos parentes quais eram seus mortos (YATES, 2008, p. 17).

Com tal acontecimento, Simônides compreendeu que foi graças à memória dos lugares onde os convidados estavam que ele pôde identificar os corpos dos mortos aos parentes. Considerado o inventor da arte da memória, o poeta percebeu que a disposição ordenada e sequencial de imagens em um lugar é fundamental para uma boa memória.

De acordo com Yates, um *locus* é um lugar facilmente apreendido pela memória, como uma casa ou um canto. Esses lugares devem ser desertos e solitários, pois a presença de muita gente circulando enfraquece as impressões. Quanto às imagens, elas são formas, signos distintivos, símbolos daquilo de que queremos nos lembrar (2008, p. 23-24). Para a autora, há dois tipos de imagens, um para coisas e outro para palavras:

[...] Isso quer dizer que a “memória para coisas” cria imagens para nos lembrarmos de um argumento, de uma noção, ou de uma “coisa”, e a “memória para palavras” busca imagens para que nos recordemos de cada palavra (YATES, 2008, p. 25).

A “memória para coisas” pode ser ilustrada, por exemplo, com a figura de Cristo no centro de uma imagem, tendo aos pés a entrada do Inferno para representá-lo. De acordo com tal figura, sabia-se que o discurso a ser acionado dizia respeito aos caminhos do Inferno e a tudo que nele há. Já a “memória para palavras” pode ser exemplificada por meio de imagens ordenadas de animais – ou de outros seres –, tendo como base a primeira letra de uma determinada espécie. As letras iniciais das figuras dos animais remetem a outras palavras – são os chamados alfabetos visuais. Por exemplo, na sequência de imagens dos pássaros *Anser* e *Bubo*, o primeiro remete a um signo verbal que se inicia com a letra A e o segundo com a letra B (YATES, 2008, p. 143; 156). Além de imagens de animais, os

antigos utilizavam-se também da forma de alguns objetos para se lembrar de determinadas letras – as formas dos objetos assemelhavam-se ao formato das letras em questão. Figuras – de objetos, de animais ou de pessoas –, palavras, formas e sequências podiam e podem fazer parte de um processo mnemônico.

Trabalhar a memória através de diversos métodos e estratégias era frequente e fundamental para a vida do homem da Idade Média. Como não havia livros impressos no período medieval, os antigos precisavam de uma memória bem desenvolvida e treinada para guardar ideias, palavras e discursos – simples, complexos, curtos e extensos.

Uma das técnicas memorialísticas muito utilizadas pelos homens clássicos relacionava-se ao ato de memorizar construções vazias para que esses espaços lhes servissem como auxílio para a memória. A locomoção, ainda que mental, por um espaço físico, possibilitava ao homem da Idade Média arquivar diversas coisas. Em cada arco e cômodo dessas arquiteturas, eles depositavam imagens de coisas e de palavras. Quando queriam se lembrar do que foi colocado nesses locais, bastava percorrer os cômodos na ordem em que as imagens foram neles depositadas para que as coisas e palavras associadas a essas imagens retornassem à mente. Cícero movia-se

[...] entre as construções da Roma Antiga, *vendo* os lugares, *vendo* as imagens armazenadas nos lugares, com uma visão interior penetrante, que trazia imediatamente aos seus lábios pensamentos e as palavras de seu discurso (YATES, 2008, p. 20).

Em edifícios públicos, palácios ou espaços em construção, diversos pensamentos e falas podiam ser gravados e mais tarde acionados pela memória do homem clássico. Várias ordens e sequências de diferentes objetos e inscrições podiam ser inseridas em um mesmo local. Nesse sentido, uma mesma arquitetura podia ser reutilizada e reaproveitada com o depósito de diferentes objetos, palavras e sequências: “A formação dos *loci* é de grande importância, já que o mesmo conjunto de *loci* pode ser usado muitas vezes para lembrar das coisas as mais diversas” (YATES, 2008, p. 23).

Os álbuns de Antonio Guerra, ou melhor, os cadernos de contabilidade, inicialmente só com páginas em branco, podem ser correlacionados ao espaço que o teatrólogo escolheu para ser transformado no *lócus* de sua memória. E os recortes arquivados nos álbuns podem ser lidos como as imagens que foram construídas por

Guerra e inseridas nesses espaços. Os textos não-verbais, ou até mesmo a composição tão diversificada de algumas páginas dos álbuns – que podem ser configuradas mentalmente como um texto imagético –, são por nós considerados a “memória para as coisas”. Nessa memória, as imagens dos textos dão uma noção, uma ideia, do que a pessoa precisa de se lembrar.

Quanto aos textos verbais dos álbuns, eles possibilitaram a Guerra ler e automaticamente se recordar de cada palavra que ali estava arquivada. Graças à imprensa, o teatrólogo não precisou decorar diversas imagens que representassem determinados signos verbais. Todas as palavras estavam à sua disposição. Bastava ele relembrar o *lócus* onde um determinado papel fora fixado e ler o que ali estava grafado e gravado.

Diferentemente das obras arquitetônicas da Antiguidade, as “construções” de Guerra não foram produzidas para serem reaproveitadas com novos objetos e palavras. A sequência que o amador deu a seus textos também não aceita modificações. A arquitetura dos álbuns foi construída para ser mantida do jeito como o teatrólogo a montou. Entretanto, o mesmo não se deu com a memória mental de Guerra. Quando suas lembranças eram acionadas pelas coisas e palavras dos objetos teatrais, os labirintos de sua memória renovavam e transformavam as palavras e imagens de cada papel lido ou olhado.

Guerra queria se lembrar de diversas coisas. Ele precisava, então, de vários lugares para ordenar seus recortes. Isso fez com que o amador construísse 13 álbuns teatrais. Com a ordenação de papéis nessa materialidade, o teatrólogo formou uma série que lhe permitiu partir de qualquer *lócus* de sua produção e avançar ou retroceder a partir dele.

A sequência que Antonio Guerra impôs aos recortes de seus álbuns estimulou-lhe o retorno de diversas lembranças – dentro e fora da ordem por ele fixada. Ao olhar um determinado papel ou ao lê-lo, provavelmente muitos outros acontecimentos foram se desenrolando na mente do amador. Um evento foi remetendo a vários outros, um recorte foi puxando textos anteriores e posteriores. E até mesmo algumas histórias que não se relacionavam às questões teatrais, como por exemplo a origem ou a aquisição de algum texto, podem ter sido reativadas no momento em que o arquivista olhou e/ou leu um determinado papel.

Imaginemos, por exemplo, que a lembrancinha de um baile, com as inscrições “Salve Clube Artur Azevedo!”, fixada no álbum 7 (p. 107), tenha sido

motivo para estimular a memória do amador. Nesse caso, quando o teatrólogo folheou seus objetos e se deparou com a página onde estava colado esse recorte, muitas lembranças certamente surgiram misturadas ao que estava registrado nesse papel. O teatrólogo pode ter imediatamente se recordado dos dias posteriores ao baile, quando os membros do Clube viajaram em turnê para Lavras e Formiga (GUERRA, álbum 7, p. 108-109).<sup>38</sup> A recepção que os amadores tiveram nas duas cidades, as noites de espetáculo, as críticas feitas nos jornais locais – comentários que estão fixados nos recortes das próximas páginas dos álbuns – podem ter retornado ao presente do amador. Antes mesmo de ler esses textos, o simples fragmento de papel sobre o evento dançante do Clube pode ter puxado muitas histórias que seriam lidas posteriormente.

Quando Guerra olhou a lembrancinha do baile, os fatos que retornaram à sua mente não se restringiram somente ao que estava escrito nos textos verbais e imagéticos desse e de outros papéis de seus compósitos. Com esse recorte, até mesmo algumas narrativas não registradas nos álbuns certamente foram acionadas. Pessoas que estavam no baile, roupas que determinados convidados usavam, homenagens que foram prestadas e muitos outros acontecimentos podem ter retornado ao pensamento do amador. Mesmo querendo cercear suas lembranças com os artefatos teatrais, a memória do arquivista percorreu diversos tempos e lugares.

Além de possibilitar a movimentação aleatória das lembranças, os *loci* da memória também se relacionam aos vários sentidos humanos. Quando vivenciamos os arquivos memorialísticos, sentimos o cheiro da poeira dos recortes há tempos guardados, passamos a mão em papéis ásperos, firmes, frágeis, rasgados. Através de nossa imaginação, chegamos até a ouvir sons e a provar sabores arquivados na diversidade de papéis desses espaços. De maneiras diferentes, os arquivos memorialísticos suscitam várias sensações naqueles que os manuseiam.

As relações entre sentido e memória, especialmente entre visão e memória, levam-nos novamente a dar um salto no tempo, aproximando-nos de procedimentos memorialísticos da Antiguidade. Cícero, filósofo romano, ao analisar a invenção da arte da memória, considerou que:

---

<sup>38</sup> Os recortes sobre as viagens que os membros do Clube fizeram às cidades de Lavras e Formiga estão fixados logo depois da lembrancinha do baile, por isso presumimos que o evento dançante tenha ocorrido antes da turnê. As análises que aqui realizamos são fruto de nossa “imaginação construtiva”.

Simônides (ou quem quer que tenha descoberto a arte da memória) percebeu de modo sagaz que as imagens das coisas que melhor se fixam em nossa mente são aquelas que foram transmitidas pelos sentidos, e que, de todos os sentidos, o mais sutil é o da visão e, conseqüentemente, as percepções recebidas pelos ouvidos ou concebidas pelo pensamento podem ser mais bem retidas se forem transmitidas a nossas mentes por meio dos olhos (CÍCERO *apud* YATES, 2008, p. 20).

Mais do que capturar o olhar, os homens da Antiguidade lançavam mão de imagens fortes e chocantes para reanimar suas lembranças. Romanos como Cícero (*De oratore*), como Quintiliano (*Institutio oratoria*) e como o professor desconhecido que escreveu o tratado de retórica *Ad C. Herennium libri IV* utilizavam-se de imagens impressionantes e incomuns, belas ou hediondas, cômicas ou obscenas para trabalhar a memória.

Guerra lançou mão de técnicas antigas para guardar seu passado. Através de uma intensa memorização visual, o amador construiu uma memória artificial fundamentada em lugares e imagens. Apesar de os locais onde os recortes de Antonio Guerra terem sido fixados serem praticamente iguais, as folhas de papel de álbuns, as especificidades de cada objeto – tamanho, cor da capa, página de abertura, sequência narrativa, espessura – e, principalmente, as combinações tão diversificadas dos recortes em cada página dos álbuns, certamente, produziram imagens visuais fortes na memória de Guerra que o auxiliaram no processo de rememoração.

As cores, o brilho, as muitas palavras, as várias gravuras, a diversidade de recortes, as páginas ora cheias de recortes ora com apenas um texto “chocaram” e provocaram a memória do são-joanense. Os compósitos teatrais certamente estimularam reações emocionais em Guerra e em todos aqueles que manusearam e que manuseiam suas páginas. Se o amador tivesse construído objetos sempre iguais – os mesmos gêneros textuais dispostos nas páginas dos álbuns da mesma forma –, o leitor certamente não teria sua atenção tão despertada. O que não incomoda e não causa estranhamento passa despercebido. Sem aguçar o olhar, a memória fica adormecida à espera de outro sentido que seja capaz de acioná-la.

De todos os sentidos que os compósitos teatrais estimulam, o apelo à visão é o mais forte. Os objetos teatrais são um convite ao olhar. Antes de lermos na íntegra os textos, olhamos a capa, as páginas, a variedade de recortes, o modo

como os papéis foram colados, as muitas anotações. Olhamos e imaginamos coisas que na maioria das vezes nem estão escritas nos fragmentos textuais.

Certamente, com Guerra, as coisas não foram diferentes. Ele também não precisava ler literalmente os textos de seus artefatos para que suas lembranças fossem reavivadas. Ao olhar um determinado recorte com um destaque qualquer ou a combinação toda especial de alguns textos na folha de um determinado álbum, rapidamente as lembranças retornavam à sua mente. Entretanto, quando a memória encontrava-se mais apagada, Guerra tinha à sua disposição as palavras. Nesse momento, também através do sentido da visão, uma leitura cuidadosa dos textos era necessária para reanimar sua memória.

Seja através de uma leitura atenta seja de uma olhada rápida, os álbuns exigem a participação ativa do sentido da visão. Mesmo manuseando a todo o momento as páginas desses compósitos, sentindo-os na palma de nossas mãos, é principalmente através do olhar que penetramos no mundo do teatrólogo.

Olhando os inúmeros textos colados nos cadernos contábeis, constatamos que, para impedir o apagamento das histórias teatrais, Guerra fixou papéis impressos em álbuns. Diferentemente das tábuas de cera, que podem ser apagadas e reutilizadas novamente mais tarde, os cadernos do teatrólogo foram construídos para manter vivas – impressas e coladas – as imagens/palavras selecionadas pelo amador. Entretanto, mesmo tentando reter o passado para sempre, o teatrólogo sabia que seus arquivos estavam fadados à morte. Com o passar do tempo, a tinta de seus papéis iria se apagar e os muitos signos iriam se perder. Sem falar na fácil deterioração das folhas de papel de que os recortes e os álbuns são feitos.<sup>39</sup>

Se a memória artificial do arquivista, mesmo cheia de espaços e lacunas, foi produzida com a intenção de não se apagar, Guerra tinha consciência de que sua memória física se fazia de lembranças e esquecimentos. O ato de lembrar – seja em uma superfície material ou não – está ligado ao ato de esquecer.

Então, acreditando que a materialização de suas lembranças impediria que coisas importantes se perdessem, Guerra construiu objetos que lhe permitiam reutilizar e reescrever as tábuas de cera de sua memória mental, aparentemente,

---

<sup>39</sup> Vale ressaltar que atualmente há mecanismos tecnológicos, como a fotodigitalização de documentos, que garantem uma nova sobrevida aos arquivos. Além disso, há pessoas, como nós pesquisadores, que de certo modo reutilizamos e reinscrevemos nas tábuas de cera dos arquivos, dando também a esses materiais uma sobrevida.

sempre com as mesmas histórias teatrais. Ao passear pela materialidade de seus artefatos, folheando página por página e olhando cada pedacinho de papel, as lembranças do amador retornavam ao presente.

Um homem bastante famoso no século XVI – Giulio Camillo – também acreditava que a materialidade física de um lugar podia auxiliar a memória. Em toda França e Itália, vários renascentistas falavam sobre o Teatro de Camillo, ou melhor, sobre o Teatro que ele começou a construir, mas que não concluiu. Além de não ter realizado totalmente seu projeto, o italiano também não redigiu o livro em que pretendia descrever o funcionamento de sua obra. Tais fatores impediram que Camillo preservasse seu grandioso projeto para o futuro.

Apesar de o segredo do funcionamento do Teatro ter sido programado para ser revelado a uma única pessoa no mundo – o rei da França, financiador do projeto –, a construção de tal obra despertou o interesse de muitos contemporâneos do italiano. E foi através de alguns relatos e registros deixados por pessoas que viram ou que ouviram falar sobre a construção de Giulio Camillo que seu projeto pôde chegar ao nosso tempo.

Um dos contemporâneos do arquiteto, Viglius, disse ter visto o Teatro quando esteve em Veneza. Ao escrever uma carta a Erasmo, Viglius relatou-lhe que em Veneza encontrou-se com Camillo e que ele lhe permitiu ver a magnífica obra. E como era essa construção que conferiu tanta admiração e poder ao italiano?

De acordo com os escritos de Viglius, o Teatro não era uma pequena maquete, mas uma obra ampla capaz de abrigar pelo menos duas pessoas ao mesmo tempo:

A construção é de madeira [continua Viglius], marcada por muitas imagens e cheia de pequenas caixas; ali se encontram ordens e categorias variadas. Ele dá um lugar próprio a cada figura individual e ornamento, e mostrou-me tal quantidade de papéis que, apesar de eu ter ouvido que Cícero era a maior fonte de eloquência, dificilmente eu teria pensado que um autor pudesse conter tanto ou que se pudesse reunir vários volumes a partir de seus escritos (CÍCERO *apud* YATES, 2008, p. 173).

Muitas imagens, caixas e papéis encontravam-se dispostos em sete graus ou degraus do Teatro de madeira de Camillo. O acesso aos andares da arquitetura só era possível através de enormes portas ou portões decorados com diversas imagens no início de cada grau. Os locais mais baixos do Teatro – através de

figuras, nomes e papéis – guardavam as coisas mais importantes. Além disso, algumas imagens eram destacadas e valorizadas com arranjos diferenciados. Por exemplo, a imagem do Sol colocada no primeiro grau do Teatro era representada pela figura de uma pirâmide. Abaixo dessas imagens, segundo Viglius, é que geralmente ficavam as gavetas, caixas ou cofres de papéis.

Ao passar por uma das sete portas térreas do Teatro, os sete planos superiores da arquitetura podiam ser acessados. Esses 49 espaços que guardavam inúmeros registros ocupavam o local onde comumente o público de um teatro tradicional se senta para assistir a um espetáculo. Invertendo as posições do teatro, na obra de Camillo

[...] não há público sentado nos lugares assistindo a uma peça no palco. O “espectador” solitário do Teatro fica no lugar onde deveria estar o palco e olha em direção ao *auditorium*, contemplando as imagens nos portões – sete multiplicado por sete – dispostas nos sete graus ascendentes (YATES, 2008, p. 179).

Quem ocupava o centro do palco de Camillo era o espectador. Através de signos verbais e não-verbais fixados nos portões posicionados de frente para a pessoa que estava no centro, a memória da “plateia” era acionada. Se quisesse ler detalhadamente sobre determinada imagem ou nome, bastava entrar pela porta correspondente à figura desejada e ter acesso a diversas informações guardadas nos papéis que estavam nas caixas ou gavetas de cada grau. Olhando ou lendo o que estava arquivado nesses lugares, a encenação de uma peça, ainda que mental, iniciava-se nos labirintos da memória daquele que ocupava o centro do palco. O desenvolvimento da apresentação cênica dependia das conexões que a mente do espectador estabeleceria entre os diversos registros que estavam arquivados nos muitos espaços de cada portão.

Apesar de Camillo também usar a disposição de imagens em uma materialidade física, como na Idade Média, o arquiteto acreditava que as figuras fixadas em seu Teatro tinham algo de sobrenatural. Essa perspectiva mágica das imagens estimulava a subjetividade e ativava a memória do espectador da arquitetura do italiano.

Se para Camillo as imagens ou estátuas precisavam ser animadas por um espírito mágico para provocar a memória, para o homem clássico as características hediondas e chocantes de uma figura é que acionavam o trabalho da memória.

Nesse sentido, as imagens impressionantes da Idade Média foram transformadas em imagens mágicas que provocavam a memória dos usuários do Teatro italiano.

Diferente do modelo humanista racional de Erasmo e Viglius, a construção de Camillo revela a corrente oculta do Renascimento. Estabelecendo com seus usuários relações diversas das de tempos anteriores, o sistema de memória renascentista recuperou a arte da memória que estava em declínio com o surgimento do livro impresso e a expandiu sob novas formas.

Transitando entre dois tipos diferentes de mentalidade – o racional humanista e o irracional renascentista –, a produção de Antonio Guerra tem peculiaridades próprias que podem ser aproximadas e distanciadas desses dois movimentos, e certamente de outros.

Apesar de Guerra não ter construído um teatro de madeira com sete degraus, o teatrólogo exteriorizou sua obra em 13 “graus” – os álbuns – compostos por uma série de folhas que abrigam imagens e palavras. Ao olhar o primeiro portão de sua produção – em capa de couro, dura e resistente –, deparamo-nos com a primeira imagem selecionada pelo teatrólogo: o número 1, feito de uma cartolina rosa, colado bem no centro da capa do álbum. O número grande, com o formato destacado pela cor rosa, chama a atenção, choca e provoca a memória do leitor. Tal imagem, imediatamente, sinaliza que aquele objeto é o início de tudo. De tudo o quê? Antonio Guerra tem a resposta. E nós? Nós precisamos abrir o primeiro e, provavelmente, o mais importante portão da construção do teatrólogo para encontrar essa e outras informações.

Caso não queiramos “passear” pelo período inicial da vida do são-joanense, podemos escolher um objeto de outra época. Estamos no centro do palco e temos a nossa disposição vários portões espalhados sobre uma mesa. Através de nossas mãos, retiramos um objeto de cena, fechamos ou o deixamos aberto ali mesmo ao nosso lado, pegamos outro álbum e acessamos um novo andar. À medida que vamos folheando, olhando e lendo um único álbum, ou vários, o espetáculo inicia-se. Dependendo das relações que vamos estabelecendo entre os textos dos muitos compósitos do são-joanense, as histórias de Guerra, agora também nossas, vão sendo encenadas na nossa mente.

Se, em alguns momentos, as imagens coladas pelo teatrólogo aguçam nossa memória através do estranhamento causado pela forma diferente, inusitada e toda especial como foram combinadas e montadas, em outros, elas tornam-se meio

mágicas e sobrenaturais, transportando-nos para épocas e lugares que sequer conhecemos e que já não existem mais.

Com a disposição peculiar e ao mesmo tempo meio fantástica dos textos verbais e não-verbais, nossa imaginação é despertada. A memória, em estado de ebulição, leva-nos a construir peças ou histórias que sempre se renovam todas as vezes que abrimos a capa de um dos álbuns, olhamos ou lemos as muitas imagens do teatrólogo e acionamos o mundo de coisas e de palavras por ele construído.

O acesso a esse mundo racional e ao mesmo tempo sobrenatural só nos foi possível porque Guerra, através de um processo epistemológico, partiu de sua memória declarada, passou pelo arquivo e pelos documentos, e chegou à prova documental (RICOEUR, 2007, p.170). Isso significa que o processo de produção do são-joanense iniciou-se com seu testemunho oral. Ou seja, através de pistas deixadas pelo amador – o nome Antonio Guerra impresso e muitas vezes destacado em vários recortes –, sabemos que o teatrólogo esteve no local onde coisas passadas ocorreram.

Guerra tem autoridade para relatar o que está registrado em seus recortes porque vivenciou os fatos que lá estão arquivados. Além disso, quando o teatrólogo afirma que “estava lá”, ele também quer dizer que pretende ser fiel à realidade factual e, de certo modo, nos pede que confiemos nele – as noções de suspeita e de credibilidade atravessam todo ato testemunhal.

Guerra testemunhou por escrito os fatos de sua vida. Ele não se limitou a assistir, a ouvir e a participar dos acontecimentos teatrais. O amador lançou mão do mundo da escrita para chegar até nós. Armazenando textos escritos – rastros do passado –, o são-joanense conseguiu cumprir a promessa de que sua palavra seria mantida e de que chegaria a um leitor futuro. Rompendo com a sequência narrativa da memória declarativa, com o ouvi-dizer, o teatrólogo constituiu arquivos que, posteriormente, seriam, e foram, consultados e lidos por leitores desconhecidos.

Além de registros escritos, o teatrólogo nos deixou também vestígios de seu tempo perdido – objetos que fizeram parte do seu passado e que foram diretamente de lá trazidos para o nosso presente. Segundo Paul Ricoeur (2007, p. 180), os vestígios são: cacos, moedas, imagens pintadas ou esculpidas, mobiliário, objetos funerários, restos de moradias etc. No nosso caso, os vestígios colados nos álbuns de Guerra são as lembrancinhas de bailes, os recortes de jornais, as muitas

fotografias, os relatórios e vários outros pedaços de papel que circularam no presente do amador.

Assim como os vestígios não são da ordem do verbal, os indícios também não o são. Eles complementam, controlam e corroboram o testemunho oral, confirmando ou negando a veracidade de algo. Nesse sentido, acreditamos que os papéis amarelecidos pelo tempo; o vocabulário e a ortografia das palavras dos recortes de jornais, diferentes da escrita atual; as especificidades gráficas dos textos impressos; a pose, roupa, penteado das pessoas nas fotografias; confirmam – e podem ser considerados indícios – que o material de Guerra realmente veio de tempos passados.

Testemunhos, rastros, vestígios, indícios e, agora, provas documentais. Ao interrogar, questionar, duvidar, confiar e buscar algumas de nossas respostas a partir da materialidade dos objetos de Guerra, tratamos a produção do são-joanense como documentos capazes de esclarecer dúvidas: “[...] não há documento sem pergunta, nem pergunta sem projeto de explicação. E é em relação à explicação que o documento constitui prova” (RICOEUR, 2007, p.193).

Questionando as provas documentais deixadas pelo teatrólogo, produzimos, criamos, imaginamos, encontramos, ou não, respostas e informações sobre tempos diversos. Os recortes dos álbuns de Guerra – submetidos aos cuidados de quem tem competência para interrogá-los, para prestar-lhes socorro e dar assistência – encontraram novos autores. Encontraram pessoas que deram vida e voz ao que estava órfão e mudo.

A partir da consulta desses documentos ora racionais ora mágicos, nos foi possível viajar no tempo e encontrar Simônides de Ceos, Erasmo, Viglius, Camillo – homens tão distantes de Guerra, mas que estão no teatrólogo, assim como o teatrólogo também está neles. Utilizando as pegadas e pistas que Antonio Guerra deixou impressas no palco de suas memórias teatrais, compreendemos um pouco mais o passado pelo presente e o presente pelo passado.

## 5 O ARQUIVAMENTO E A ORDENAÇÃO DE MUNDOS

### 5.1 Das enciclopédias gregas e romanas à *Encyclopédie*

*Ao inventariar o conhecido, ao dar a conhecer o já sabido, a enciclopédia funciona como uma espécie de prótese mnésica, memória artificial que, tal como o arquivo, a biblioteca ou a Summa, recolhe, conserva e mantém disponível o património cultural acumulado, permitindo assim libertar a memória natural para aquilo que verdadeiramente nela é necessário conter.*

*Pombo, Guerreiro e Alexandre.*

Se no capítulo anterior aproximamos e em alguns momentos distanciamos a produção do teatrólogo são-joanense de técnicas memorialísticas frequentes na vida de homens da Idade Média e do Renascimento, neste capítulo pretendemos focalizar e iluminar outras práticas e hábitos de arquivamento também muito antigos. Buscando compreender melhor o passado pelo presente e o presente pelo passado, a obra de Antonio Guerra servirá novamente de mola propulsora para motivar e instigar novas reflexões. Através dos álbuns teatrais, sairemos do século XXI, atravessaremos o século XX e nos deslocaremos para os mais diferentes tempos e lugares.

Os cartazes das apresentações cênicas, os jornais dos clubes teatrais, os comentários sobre os espetáculos nos jornais, as fotografias de vários atores e muitos outros papéis capturados e arquivados por Guerra em treze álbuns, portões ou degraus teatrais deixam clara a vontade do amador de preservar e imortalizar o mundo em que viveu. Tal ato e desejo não foram exclusivos do teatrólogo ou de seus contemporâneos. Homens muito anteriores ao são-joanense já manifestavam tal pretensão.

E como pessoas tão distantes no tempo e espaço compilaram e registraram o mundo em que viveram? Diferentes povos, de diferentes séculos, reuniram e preservaram saberes, informações e vivências, especialmente através do gênero textual enciclopédico. As enciclopédias reúnem e preservam os mais diversos universos.

Segundo Pombo, Guerreiro e Alexandre (2006), a origem das obras enciclopédicas remonta ao contexto escolar da Grécia tardia. Nas escolas gregas, os estudantes tinham acesso a uma apresentação global dos conteúdos ministrados

pelos professores durante as aulas através da compilação de textos escritos – os compêndios enciclopédicos.

Ao contrário dessa proposta de reforço escolar, o enciclopedismo romano tentava transmitir às gerações vindouras os saberes adquiridos no passado através de suas enciclopédias. Diante da constatação do final de uma época, os romanos pretendiam garantir a passagem de um testemunho para o futuro com seus volumes enciclopédicos (POMBO, GUERREIRO e ALEXANDRE, 2006, p. 194).

Apesar de os gregos e romanos distanciarem-se quanto aos propósitos de suas produções enciclopédicas, há dois pontos em especial que aproximam as obras desses povos. Tanto os compêndios gregos quanto os romanos eram de autoria individual e dirigiam-se a um público relativamente restrito e homogêneo, detentor de um elevado nível de educação.

Seja para fins didáticos seja para manter um patrimônio histórico e cultural para o futuro, muitos homens sonharam, e ainda sonham, com as figuras do compêndio e da compilação.

As monstruosas enciclopédias chinesas são exemplos de obras que evidenciam a preocupação do homem, já no século XV, em compilar e armazenar todos os saberes do mundo:

Vertigem da exaustividade esta que pode levar o empreendimento enciclopédico a adquirir uma dimensão teratológica. Tal é o caso das inúmeras e imensas enciclopédias chinesas. A título de curiosidade, refiram-se as duas maiores enciclopédias de que há notícia – a *Yungloh Ta Tien*, mandada coligir pelo imperador *Yung-Lo* (1403-1425), obra desmedida em 11.995 volumes e 22.937 capítulos, cuja redacção se teria iniciado em 1408 e que, dada a sua dimensão, nunca chegou a ser impressa e a *Tu Shu Chi Ch'eng*, em 5.020 volumes, mandada compilar pelos imperadores *K'ang-hi* (1661-1721) e *Yung ch'eng* (1721-1725), publicada em Xangai em 1726 (POMBO, GUERREIRO e ALEXANDRE, 2006, p. 181).

As dimensões gigantescas das obras orientais e seus sistemas insólitos de ordenação, espaços simbólicos que abarcam o múltiplo e o diverso, apontam para a pretensão de exaustão dos enciclopedistas. Entretanto, mais do que a exaustão, os sistemas de organização dessas obras evidenciam também a necessidade de ordenação, e, automaticamente, de concisão, de todo empreendimento enciclopédico:

Por enciclopédia geral entende-se uma obra que tem como objetivo oferecer uma *exposição ordenada* de tudo aquilo que se conhece, ou pelo menos, do essencial. Trata-se de uma exposição que visa dar conta, de forma tanto quanto possível exaustiva mas concisa [...] (POMBO, GUERREIRO e ALEXANDRE, 2006, p. 189-190).

A montagem de um compêndio envolve escolhas – inclusões e exclusões. Consciente ou não do caráter seletivo e sempre precário de um projeto enciclopédico – entre o que é e não é pertinente, entre o que vale e não vale a pena ser contido em suas páginas –, o objetivo maior de um enciclopedista é reunir, compilar, conservar, mas é também filtrar, selecionar e ordenar.

Próximas da ordenação – alfabética – e dos textos independentes dos dicionários, as enciclopédias não são um amontoado de textos descontínuos. A intenção de ordenação é um traço característico do gênero, já que essas obras não são comumente construídas para serem lidas, mas para serem consultadas. Dependendo do organizador – ou organizadores –, as muitas entradas enciclopédicas podem ser montadas de diversas formas: “[...] podem apresentar-se, ou alfabeticamente organizadas como no dicionário, ou articuladas em agrupamentos conceptuais mais vastos, de natureza disciplinar ou temática” (POMBO, GUERREIRO e ALEXANDRE, 2006, p. 183).

O que permite distinguir as diversas enciclopédias gerais é o critério de ordenação de suas entradas. A ordenação pode ser disciplinar – tratamento sistemático por disciplina, fundado na reprodução mais ou menos fiel de um esquema curricular (como as enciclopédias medievais) ou em um sistema de classificação dos saberes que toma como base a constituição autônoma das ciências. Pode ser alfabética – faz desaparecer a sistemática dos saberes sob a arbitrariedade alfabética e tem como efeito a redução do conteúdo da entrada a uma informação descontextualizada. Pode ser também temática – construída por entradas que tendem a ser longas e a adquirir a forma do detalhamento de verdadeiros artigos ou ensaios, escapando à lógica disciplinar. E, ainda, pode ser mista – utiliza a ordenação disciplinar ou temática com as vantagens práticas de acessibilidade e consulta da ordem alfabética (POMBO, GUERREIRO e ALEXANDRE, 2006, p. 190).

Além das muitas formas de ordenação das enciclopédias gerais, os intelectuais produziram e organizaram também outros modelos enciclopédicos – os especializados e os filosóficos. A enciclopédia especializada era constituída de

acordo com tudo aquilo que se conhecia de um determinado domínio ou grupo de domínios. A exaustão se dava a um campo restrito do conhecimento. Já os compêndios filosóficos, ao contrário das enciclopédias gerais, não pretendiam cobrir todas as disciplinas, mas exclusivamente a tradição filosófica. Nesse sentido, essas obras atravessavam os compêndios especializados – quanto ao que diz respeito à exclusividade de informações sobre uma determinada área do conhecimento – e os gerais – no que diz respeito à pretensão de exaustão e totalização, mas de um único e determinado saber.

Os homens do século XVII foram os que mais exigiram de si esforços para que seu conhecimento fosse organizado e ordenado. Dotados de esquemas rigorosos de inteligibilidade, eles se preocuparam com uma classificação e ordenação mais fundamentada. Próximos do enciclopedismo medieval, os compêndios seiscentistas também eram disciplinares, só que não mais fundamentados em uma estrutura curricular ordenada hierarquicamente segundo exigências teológicas, mas em classificações de ciências que tomavam como base novas exigências lógicas e metodológicas (POMBO, GUERREIRO e ALEXANDRE, 2006, p. 203).

Os vários sistemas de ordenação, organização e classificação das enciclopédias evidenciam as mudanças e transformações por que tais obras passaram ao longo dos tempos. De todos os períodos marcantes quanto à construção de novos estilos e modelos enciclopédicos, o século XVIII, século de ouro do enciclopedismo, foi o que mais se destacou.

Os materiais linguísticos não lineares – tais como gravuras, desenhos, diagramas, ilustrações, mapas, cartas, atlas, fotografias – passaram a fazer parte dos textos de uma enciclopédia do século XVIII. E a organização individual dos compêndios do período antigo, medieval, renascentista e barroco passou a ser predominantemente coletiva. No século XVIII, um grupo de intelectuais passou a pensar, estruturar e desenvolver os empreendimentos enciclopédicos.

As entradas da *Encyclopédie*, obra considerada um monumento capital de toda história do enciclopedismo, foram escritas no domínio intelectual de vários sábios:

[...] quem vai realizar a *Encyclopédie* será a república de colaboradores – ‘*société de gens de lettres*’ – que Diderot e D’Alembert souberam congregar à sua volta – sábios sem dúvida,

homens de ciência, mas também juristas, geógrafos, economistas, gramáticos, eclesiásticos, artistas, artesãos, etc. [...] (POMBO, GUERREIRO e ALEXANDRE, 2006, p. 207).

Não só os intelectuais responsáveis por produzir textos de uma determinada disciplina foram cruciais para o processo de construção da *Encyclopédie*. Outros “personagens” desempenharam papéis relevantes em todo esse processo. Mesmo sabendo que as várias funções se cruzavam e se sobrepunham durante o desenvolvimento de um projeto enciclopédico, os idealizadores da *Encyclopédie* tentavam distribuir e delimitar bem a função e participação de cada colaborador.

O inventor era aquele que fazia progredir o conhecimento em cada uma das ciências. E o editor, pessoa encarregada da escolha e coordenação dos colaboradores, zelava para que a produção dos intelectuais fosse suficiente; preenchia os espaços vazios, ou seja, ocupava-se de tópicos que, por pertencerem a muitos colaboradores, não eram desenvolvidos por nenhum deles; encarregava-se das entradas que não haviam sido desenvolvidas por ninguém; cuidava da manutenção de um conjunto mínimo de requisitos formais comuns às várias entradas e pensava a ordem e o encadeamento das entradas.

Para facilitar o trabalho do leitor – e a exploração do edifício enciclopédico –, o enciclopedista também deixava nas entradas dois tipos de reenvio à disposição do usuário. O reenvio classificativo ou indicador e o entre-expressivo ou intra-enciclopédico. O primeiro indicava o nome de uma ciência e, logo abaixo, o título do assunto da entrada. Quanto ao segundo, o editor o colocava no final de uma entrada ou no interior do próprio texto, a fim de ligar uma entrada a outras da mesma ciência ou de ciências diferentes – “Veja tal ou tal outra entrada...” (POMBO, GUERREIRO e ALEXANDRE, 2006, p. 223). O reenvio classificativo ou indicador permitia ao usuário situar a parte no todo. Já o entre-expressivo ou intra-enciclopédico, mais móvel e fluido, possibilitava ao leitor circular por várias entradas. Apesar de o editor, de certo modo, direcionar a leitura dos vários usuários através dos reenvios, era o leitor quem escolhia e construía o trajeto a ser percorrido. Todo reenvio pressupõe a participação ativa do leitor.

E é neste ponto, na participação efetiva do leitor no processo de consulta de uma enciclopédia, que a perspectiva infinita dessas produções se consubstancia. Embora o número de textos e de reenvios de uma obra enciclopédica seja restrito e

finito, as possibilidades que o leitor tem de articular, combinar e cruzar esses textos são infinitas. Sem regras e caminhos previamente determinados a seguir, os vários usuários de uma rede de conhecimentos podem criar uma infinidade de sequências combinatórias. O horizonte enciclopédico, aparentemente limitado pelo seu número de páginas, é vasto, ondulante, mutável e infinito.

Os editores, mais do que participar efetivamente da construção da *Encyclopédie* e de ter conhecimento total da obra que se pretendia elaborar, exerciam outro importante papel. Diante de suas qualidades intelectuais e morais, eram eles quem proporcionavam a um número considerável de homens o esclarecimento e permitiam-lhes, de alguma forma, participar da luz de seu século.

Além de compartilhar as coisas de seu tempo e de tempos anteriores com o leitor presente, Diderot e D'Alembert preocupavam-se e dirigiam-se também à humanidade futura. A *Encyclopédie* era um dispositivo cognitivo fecundo de futuro e de promessa:

[...] as finalidades cognitivas e éticas da *Encyclopédie*: “reunir os conhecimentos dispersos sobre a superfície da terra, expor o sistema geral desses conhecimentos aos homens com quem vivemos e transmiti-lo aos homens que vierem depois de nós a fim de que os trabalhos dos séculos passados não sejam inúteis para os séculos que se sucederão, a fim de que os nossos descendentes, ao tornarem-se mais instruídos, se tornem ao mesmo tempo mais virtuosos e felizes, e que não morramos sem ter estado à altura do género humano” (D’ALEMBERT e DIDEROT *apud* POMBO, GUERREIRO e ALEXANDRE, 2006, p. 226).

Veiculando um patrimônio universal, a *Encyclopédie*, e certamente outras enciclopédias, dirigia-se a uma humanidade inteira. Através de ideias, pensamentos e crenças organizados e fixados em compêndios, os enciclopedistas pretendiam vencer o tempo e deixar um legado a gerações presentes e futuras. Os projetos enciclopédicos pretendiam e ainda pretendem ser úteis ao seu tempo e aos séculos que estão por vir.

## 5.2 A perspectiva enciclopédica da produção do teatrólogo são-joanense

*Obra pois necessariamente colectiva mesmo quando realizada por um único homem, a enciclopédia não é um amontoado de textos descontínuos de um mesmo autor ou provenientes de colaborações esparzas. Ela não é nunca uma miscelânea mas*

*um conjunto de partes interdependentes, uma apresentação ordenada.*

*Pombo, Guerreiro e Alexandre.*

Antonio Guerra também deixou um legado a gerações futuras. A partir da superfície material de seus álbuns, pessoas contemporâneas e distantes do tempo do amador tiveram e têm acesso às diversas informações selecionadas e escolhidas por ele para vencer o tempo e a morte. Através de diferentes e até mesmo divergentes olhares e textos – “[...] uma das grandes riquezas da *Enciclopédia* consiste em *variar* (no sentido musical do termo) o nível em que um mesmo objeto pode ser percebido [...]” (BARTHES, 1974, p. 38) –, os compósitos teatrais organizados pelo são-joanense preservam e imortalizam um pouco do mundo em que ele viveu.

Entretanto, apesar da ordenação de papéis em álbuns, a heterogeneidade de informações cênicas não foi, desde sempre, colada e bem organizada pelo teatrólogo em tais objetos. Inicialmente, essa produção resumia-se ao arquivamento desorganizado de vários recortes – especialmente de colunas jornalísticas – extraídos do cotidiano do amador.

Os textos que circularam no dia a dia de Guerra, aos moldes da tradição grega, também “ensinaram” aos seus contemporâneos coisas do universo cênico – a importância do teatro, como se comportar durante uma encenação, quais as peças que estavam sendo apresentadas na Capital Federal e na Europa, o nome de pessoas que participavam ativamente dos clubes teatrais.

Além de se dirigirem ao público em geral, muitos comentários e críticas veiculados nos jornais eram destinados especialmente aos atores amadores. Como uma cartilha sobre o mundo cênico, os vários artigos jornalísticos ensinavam e educavam público e atores:

Assim o provam muitas historietas de teatro, em que artistas, representando tiranos terríveis, se vêem obrigados a protegerem-se à saída, para evitar que as multidões, indignadas com os crimes passados em cena, espanquem os pobres intérpretes. Assim compreende-se a utilidade do homem do teatro: - produzir obras de arte, que sejam condutoras da multidão a um caminho nobre (GUERRA, álbum 1, p. 47).

Parece-nos que mais agradaram *O periquito* e *Amor e Ciúme* [...]. Esta última peça é um bom drama, bem lançado, com passos tocantes e bem tramados, cheios de nobres conceitos [...].

Aí mereceram os artistas os melhores aplausos, tendo sido inteligente a distribuição de papéis [...].

O fraco do repertório foi inquestionavelmente *Um sonho de luar* que de bom só tem o nome. É estafante, apesar de curta, porque só feita de trivialidade [...].

Odilardo Costa recomenda-se pela bela figura e pelas qualidades de um temperamento acentuadamente dramático [...].

Carmem Melo, vibratil, compenetrada sempre dos seus papéis, tem reais qualidades de artista [...].

Menos vibratil e natural é Anita Melo, graciosa [...].

Lindinha Melo deu um bom periquito, ingênuo, vivaz, gracioso, voz agradável.

Achamos em Odilardo uma dicção algo inferior à de Osiris Colombo, figura simpática, leve [...].

Notam-se, em alguns dos amadores, defeitos de declamação, que em uns é monótona [...].

A conjugação dos verbos exige também mais cuidado.

Em momentos de maior interesse, excedia-se o Ponto [...].

É verdade: O Centro Teatral Brasileiro, não é inferior a troupes que temos visto em palcos do Rio [...] (GUERRA, álbum 3, p. 59).

Se os textos recortados por Guerra pretendiam informar e ensinar a população e os atores sobre as peculiaridades cênicas, aproximando-se assim da perspectiva didática das enciclopédias gregas, a organização e colagem dos vários fragmentos textuais em cadernos grandes e de capa dura permitem-nos também correlacionar a produção do teatrólogo às enciclopédias romanas.

Ao organizar e fixar em álbuns várias informações sobre o teatro, Antonio Guerra também pretendia transmitir às gerações vindouras os saberes do passado. Entretanto, a ideia que perpassa grande parte dos compêndios enciclopédicos – a de compilar em uma única grande obra todos os saberes das mais diversas áreas do conhecimento – não foi contemplada e priorizada pelo amador em sua produção.

Guerra não queria conter os mais diversos conhecimentos do mundo em seus objetos. Próximos das enciclopédias especializadas, os álbuns do são-joanense pretendiam arquivar somente as informações referentes ao universo teatral. Nesse sentido, a ideia de exaustão que atravessa os compêndios gerais também atravessa o projeto do são-joanense. Só que a exaustão pretendida por Guerra restringia-se ao campo teatral – essa característica remete-nos também aos compósitos filosóficos que se limitavam a compilar todas as informações exclusivamente relacionadas ao domínio da filosofia.

Como um microcosmo do mundo cênico, a enciclopédia do são-joanense acolhia tudo o que se referia ao teatro – seja do passado e/ou do presente. Tal fato

pode ser verificado com o recorte de abertura do primeiro álbum do arquivista: o cartaz da peça *O Rocambole*. Nesse cartaz, encontramos o seguinte trecho: “o mais antigo programa de teatro encontrado na cidade”, “raridade”, “1886” (GUERRA, álbum 1, p. 1).

Mesmo querendo visitar e recolher de tempos diversos todo o saber cênico existente, o primeiro álbum do amador e também o último constata o caráter sempre precário e inacabado de uma enciclopédia. O primeiro recorte confirma a existência de outros programas teatrais que não foram encontrados pelo teatrólogo e o último, datado um ano antes do seu falecimento, 1984, atesta a incompletude de uma enciclopédia. Diante da mobilidade do mundo, os eventos teatrais continuam a acontecer sem o amador e seus álbuns jamais serão concluídos. Entretanto, esse inacabamento é compensado pela necessidade enciclopédica de selecionar e demarcar o que deve ser conservado para o futuro.

Guerra foi a épocas anteriores e de lá trouxe “raridades” para seus contemporâneos. Os resquícios e cacos do passado não compõem apenas a página de abertura do primeiro álbum do amador. Muitas informações raras e importantes do passado artístico são-joanense ocupam diversas páginas do livro escrito pelo teatrólogo: *Pequena história de teatro, circo, música e variedades em São João del-Rei 1717 a 1967* (1967).

Com essa obra, Guerra amplia o campo de abrangência de seus arquivos. Através do recorte temporal do livro – 1717 a 1967 – e da presença do circo, da música e de outras variedades artísticas em meio às informações teatrais, o teatrólogo arquivista não só os acontecimentos e conhecimentos cênicos de seu tempo. Guerra passa a conhecer e possibilita que outros também conheçam o percurso artístico do povo são-joanense desde os primórdios do ainda Arraial Novo do Rio das Mortes.

Em seu livro, o amador elenca as negociações para a construção da Casa da Ópera, o nascimento das primeiras orquestras, o período em que aconteceram as primeiras apresentações de amadores teatrais, os artistas – cantores, músicos, dançarinos, mágicos, atores – e as companhias artísticas que passaram por São João del-Rei. Nessa obra, parte dos 250 anos das mais variadas manifestações artísticas locais encontra-se escrita e relatada por Guerra.

Mas, Antonio Guerra foi mesmo o único escritor desse livro e dos vários recortes que atravessam seus álbuns? O processo de redação do livro, assim como

o dos álbuns, é bastante peculiar e intrigante. O modo como Guerra “escreveu” os textos que compõem essas duas obras leva-nos a questionar e desestabilizar a posição autoral de um compósito, já que os recortes que fazem parte das construções do são-joanense não foram redigidos efetivamente por Guerra. Então, quem é o autor dessas produções?

Considerando que foi o teatrólogo a pessoa quem selecionou – e no caso dos álbuns, também guardou – os recortes que mais tarde compuseram as duas produções aqui analisadas, não seria ele o único escritor e autor das mesmas? Aproximando-nos novamente das enciclopédias gregas e romanas, que foram escritas e organizadas por uma única pessoa, a escrita e montagem dos compêndios do teatrólogo também não foram únicas e exclusivamente individuais – Antonio Guerra?

Por outro lado, sabendo que os fragmentos textuais do livro e dos álbuns foram redigidos por vários escritores anônimos que viviam e praticavam as mais diversas profissões no interior das Minas Gerais, não podemos considerar também que os redatores e produtores das duas obras são, em parte, as muitas pessoas que indiretamente participaram dessas escritas? Os autores dos compêndios do são-joanense não podem ser correlacionados aos artistas, artesãos, geógrafos, economistas, ou seja, ao grupo de pessoas diversas que fez parte do processo de construção e produção da *Encyclopédie*?

A partir das reflexões aqui empreendidas, podemos considerar que as obras do são-joanense foram montadas a partir de papéis descartáveis, produzidos por intelectuais, tipógrafos, jornalistas e fotógrafos do cotidiano de Guerra. Os fragmentos textuais que atravessam os dois compêndios aqui analisados foram “escritos” pelo amador e por muitas outras pessoas que com ele conviveram. Individual e coletiva, anônima e autoral, tradicional e contemporânea, as obras do teatrólogo têm peculiaridades próprias.

Mesmo mantendo pontos de contato com o enciclopedismo antigo, medieval e do século XVIII, as produções de Guerra distanciam-se desses modelos quanto às seguintes questões: o livro e os álbuns do são-joanense não versam sobre uma série de conhecimentos, não são construídos a partir de um saber canônico e não foram redigidos nem editados somente por sábios ou filósofos – propostas que atravessam a maioria dos compêndios enciclopédicos (POMBO, GUERREIRO E ALEXANDRE, 2006).

Entretanto, próximas de muitas enciclopédias antigas e medievais, as produções aqui investigadas foram pensadas, organizadas e montadas especialmente pelas mãos de uma única pessoa – Antonio Guerra. De acordo com os filhos do teatrólogo, somente o pai colocava as mãos nos álbuns durante o processo de montagem dos mesmos: “[...] a que se reduz o homem da imagem enciclopédica, qual é, de certa forma a essência mesma de sua humanidade: são as suas mãos” (BARHES, 1974, p. 32). Quanto ao livro, é também o nome do teatrólogo que se encontra impresso na capa da obra como autor da mesma. Então, podemos considerar que o único editor dessas produções foi Guerra – não um filósofo ou intelectual, mas um amador teatral de pouco estudo.

Deixando um pouco de lado o processo de escrita do livro e investigando, especialmente, as várias funções que o editor – Antonio Guerra – exerceu no processo de montagem dos álbuns, reconhecemos que foi Guerra quem selecionou o material que mais tarde compôs seus arquivos; escolheu o local onde seus papéis foram fixados; pensou a ordem e o encadeamento das entradas; colou todo o material, respeitando certa ordem cronológica; criou um conjunto mínimo de requisitos formais comuns às várias entradas; fez progredir o conhecimento através da organização de suas entradas; cuidou para que as informações veiculadas fossem suficientes; buscou fragmentos textuais fora das localidades onde morou para complementar dados; esclareceu dúvidas com informações escritas de próprio punho; preencheu espaços vazios; deixou espaços vazios; cuidou da manutenção de seus objetos.

Para que seu edifício enciclopédico fosse explorado com mais facilidade, Guerra também criou algumas formas ou espécies de reenvios para direcionar o leitor de seus álbuns. O teatrólogo anotou no alto de quase todos os recortes jornalísticos a data e o nome do periódico de onde o texto ali colado fora extraído. Além disso, para destacar o nome Antonio Guerra, setas foram desenhadas próximas a alguns fragmentos textuais onde o nome do amador encontrava-se impresso. E, às vezes, para atrair o olhar do leitor, o teatrólogo também sublinhou trechos de alguns recortes.

Pensando naqueles que não pretendiam ler minuciosamente todos os papéis dos álbuns, Guerra criou técnicas para chamar-lhes a atenção e, principalmente, para proporcionar-lhes uma leitura rápida e focalizada em detalhes que, para o amador, não podiam ser descartados – a data e o nome dos jornais de

onde os recortes foram extraídos, o nome do teatrólogo e algumas informações teatrais específicas.

Vale ressaltar ainda que no álbum sete, à página 185, o arquivista deixou para o leitor um tipo clássico de reenvio. Guerra anotou no final dessa página – logo abaixo do artigo do poeta são-joanense Altivo Sette, publicado no jornal *O Correio* de “21-4-44” – que a resposta por ele dada ao artigo do poeta local encontrava-se na página seguinte do álbum. Através de uma nota de fim de página, parecendo com os reenvios entre-expressivos ou intra-enciclopédicos, Guerra sinalizou e sugeriu ao leitor virar a página e ler o recorte seguinte.

Como estamos discutindo sobre as estratégias que o teatrólogo utilizou para se relacionar e se comunicar com os leitores de seus álbuns, cabe, neste momento, a pergunta: a quem as obras do amador – e aqui referimo-nos também ao livro – se destinavam ou se destinam? Lembrando os leitores das enciclopédias gregas e romanas, o público-alvo das duas produções do são-joanense era e ainda é restrito e seletivo?

Apesar de a linguagem das produções do teatrólogo ser clara, objetiva e de fácil entendimento – o que permite que qualquer pessoa letrada possa lê-las –, e de seus arquivos serem compostos, como nas inovações das luzes francesas, por imagens, ilustrações, desenhos, cartas e fotografias – capturando o olhar dos usuários e proporcionando-lhes também uma leitura mais fácil e ágil –, os leitores dos álbuns e os do livro não são os mesmos.

A leitura dos álbuns restringia-se aos que tinham um relacionamento estreito com Guerra – e hoje aos que têm trânsito livre nos acervos da Universidade Federal de São João del-Rei. Só aqueles que frequentavam a casa do amador e que obviamente tinham sua permissão é que podiam manusear e ler seus objetos. Quanto ao livro – pelo fato de discorrer sobre a vida artística são-joanense, e não só a teatral, de abranger um período temporal mais longo e, especialmente, de ter sido impresso e publicado –, seu público leitor era e ainda é bem mais amplo.

Mesmo que cada público-alvo tenha suas peculiaridades, tanto os leitores do livro quanto os dos álbuns podem ser aproximados e considerados, de certo modo, homogêneos e seletos. Especialmente as pessoas interessadas na vida artística do interior de Minas Gerais – principalmente da cidade de São João del-Rei, seja de um período curto e só teatral ou de um período mais longo e abarcando

várias artes –, é que principalmente se interessavam e ainda se interessam por essas obras.

Para leitores restritos ou amplos, diferentes ou semelhantes, Guerra tentou recolher o máximo de informações possível sobre a vida artística são-joanense. Entretanto, a compilação e organização de suas obras envolveram inclusões e exclusões. A montagem dos álbuns e do livro exigiu que Antonio Guerra fizesse escolhas e seleções. Ele não leu tudo de todos os suportes nem recortou tudo o que leu – e aqui referimo-nos também às diversas leituras feitas pelo amador somente sobre o teatro.

Ao manusear diariamente alguns dos vários periódicos que circularam pelas cidades onde morou – São João del-Rei, Juiz de Fora, Lavras, Divinópolis, Belo Horizonte –, o arquivista selecionou os recortes que lhe interessavam, separando o que queria e o que não queria que sobrevivesse. Após tal seleção e depois de vários anos de arquivamento, o teatrólogo organizou e colou esses papéis em uma superfície, os álbuns, e mais tarde “redigiu” o livro. E qual foi o critério utilizado pelo amador para agrupar e fixar em álbuns os vários fragmentos textuais por ele há anos colecionados?<sup>40</sup>

Considerando que os álbuns do teatrólogo estabelecem pontos de contato com vários modelos enciclopédicos de diferentes épocas – e que as enciclopédias não são um amontoado de textos descontínuos –, indagamos: como as várias entradas escolhidas por Guerra foram agrupadas? De quais sistemas de organização a ordem que o amador impôs aos seus diversos recortes se distancia e/ou se assemelha?

Guerra não utilizou critérios disciplinares para organizar seus papéis, já que o saber contemplado pelos objetos aqui analisados é predominantemente teatral. As entradas dos compósitos teatrais também não foram agrupadas de acordo com a ordenação de Calímaco, um dos mais notáveis bibliotecários de Alexandria e inventor da ordem alfabética. Entretanto, vários textos longos, descrevendo com riqueza de detalhes as atividades cênicas, foram agrupados, justapostos e fixados pelo amador em páginas inteiras dos álbuns.

Essas descrições e detalhamentos cênicos feitos nas colunas jornalísticas, material que compõe boa parte dos arquivos do teatrólogo, levam-nos

---

<sup>40</sup> Se, anteriormente, as duas produções do amador – livro e álbuns – foram aqui investigadas e correlacionadas, a seguir, focalizaremos somente o processo de ordenação dos álbuns.

às organizações temáticas de algumas enciclopédias gerais. Nessas organizações, as entradas também adquirem a forma do detalhamento de verdadeiros artigos ou ensaios. Nessa perspectiva, pontos de contato podem ser estabelecidos entre as organizações temáticas e a ordenação dada por Guerra aos seus fragmentos textuais.

Acima dessas longas colunas descritivas, e de quase todos os outros recortes, o amador anotou o nome do periódico onde o texto foi veiculado e a data de circulação da folha jornalística. A repetição de tais anotações ao longo de vários álbuns chama a nossa atenção e destaca a importância da marcação temporal para o sistema de organização de Guerra. A data é um dos elementos fundamentais para ordenar os papéis do teatrólogo. É ela que dá sequência aos “espetáculos” teatrais e facilita o processo de busca do leitor. Por isso, não pode ser desconsiderada nem descartada.

A relevância que o aspecto temporal possui para o sistema de organização do amador instiga nossas reflexões e propõe novas considerações. Se associarmos a característica cronológica da produção de Guerra às discussões feitas anteriormente sobre a perspectiva temática do material do teatrólogo, podemos correlacionar também esse formato de ordenação ao processo das organizações mistas de algumas enciclopédias gerais. No sistema misto, além dos critérios temáticos, ou disciplinares, contempla-se também a consulta alfabética. Mas, como funcionaria a consulta alfabética na obra de Antonio Guerra, já que dissemos que as entradas dos álbuns teatrais não foram agrupadas alfabeticamente?

Apesar de estarmos lidando com dois sistemas de ordenação distintos – alfabético e cronológico –, acreditamos que a sequência alfabética das produções mistas pode ser correlacionada e de certo modo substituída pelo critério de organização cronológico do material de Guerra. Para averiguarmos se tal relação é possível, investigaremos, inicialmente, o funcionamento desses dois mecanismos de organização e depois avaliaremos se é possível correlacioná-los e/ou substituí-los, formando uma nova composição mista de ordenação.

Conhecendo a sequência das letras do alfabeto e considerando a sequência de letras de uma determinada palavra, é possível encontrar no dicionário o verbete desejado. Basta encaixar a ordem das letras da palavra procurada à

sequência alfabética utilizada nos dicionários que chegamos com facilidade à definição da palavra que desejamos.

A lógica de uma sequenciação cronológica não é muito diferente da que acabamos de descrever. Conhecendo a sequência dos números, meses e anos, e sabendo o dia em que determinado evento aconteceu, é fácil identificar esse acontecimento em meio às datas e fatos listados cronologicamente por Guerra. Basta encaixar a data que desejamos na sequência da linha do tempo construída por ele que chegamos à informação ou ao fato procurado.

O diálogo entre o sistema alfabético e o cronológico é possível. Entretanto, substituindo um critério de ordenação por outro na organização mista, uma configuração nova e diferente de agrupamento surge. Essa nova configuração tem sua composição estruturada a partir de critérios temáticos e cronológicos – e não temáticos e alfabéticos.

Acreditamos que a partir de uma espécie de sistema misto de organização – temática e cronológica –, Guerra agrupou e ordenou seus diversos fragmentos textuais. E através desse sistema de ordenação tão peculiar é que nos foi possível pensar uma nova estrutura organizacional enciclopédica.

Assim como a ordem das letras do alfabeto é útil para os usuários dos dicionários, a ordem temporal dos papéis teatrais também o é para os leitores dos álbuns. A partir da sequência temporal criada pelo amador, transitamos dentro e fora do mundo de Guerra, percorrendo as mais diversas direções.

Quando nos interessa, seguimos exatamente o caminho cronológico que o teatrólogo traçou; quando não, criamos nossa própria linha do tempo. Do ponto onde estamos, transportamo-nos para o futuro, voltamos a épocas já visitadas, eliminamos períodos, caminhamos diretamente para um determinado dia, mês e ano ou saltamos no tempo e espaço e percorremos outras épocas e lugares:

[...] o modelo enciclopédico possibilita uma multiplicidade aberta, móvel e inesgotável de saberes, mesmo que esteja regido pelas leis taxonômicas e metódicas da organização. E é nesse ponto, em que da ordem se subtrai o limite, visto que tudo pode ser continuamente “reordenado de todas as maneiras possíveis” [...] (MACIEL, 2004b. p. 6).

Partindo de um modelo enciclopédico múltiplo e aberto, infinitas leituras podem ser realizadas nos mais rigorosos sistemas de ordenação. Nesse sentido,

mesmo que Guerra tenha tentado induzir nosso trajeto de leitura, fazendo diversas marcas e anotações nas páginas de seus objetos, somos nós leitores que definimos o percurso a ser empreendido.

Embora o número de “entradas” da enciclopédia do arquivista seja finito, as combinações são infinitas e as possibilidades de leitura também. Montada a partir de textos descontínuos e de entradas independentes, o leitor pode nela fazer milhares de combinações e percorrer trajetos os mais variados possíveis. Como toda enciclopédia, a de Guerra é aberta a infinitas conexões e relações. Caminhos diversos, heterogêneos e múltiplos podem ser criados e recriados a partir da linha traçada e deixada pelo amator, pois “tudo pode ser continuamente ‘reordenado de todas as maneiras possíveis’”.

### 5.3 Álbuns de recortes – álbuns fotográficos

*O álbum é arquivo, um dos mais inquietantes da vida privada, e funciona com técnicas que lhe são próprias, idealizadas de modo espontâneo por seus usuários com o passar do tempo. Logo, o álbum é fotografia, pois esta o fundamenta; trata-se de uma imagem mecânica, moderna, entendida popularmente como reprodução, quando é apenas marca de um objeto real que lhe deu luz [...]. Por fim, o álbum conta histórias, mas não somente sobre fotos, pois a ele são acrescentados outros objetos: cartões, lembretes, recortes de jornal, relíquias e partes do corpo: umbigos de recém-nascidos, gotas de sangue, mechas de cabelo, unhas de mãos e marcas de pés. Em sentido literal, o álbum é um pedaço de nossos corpos.*

Armando Silva

Ao fazer seus objetos coexistirem em um todo finito e organizado, Antonio Guerra construiu uma espécie de enciclopédia do mundo teatral. No tópico anterior, características enciclopédicas de diferentes tempos e lugares emergiram das análises que empreendemos no material do são-joanense. A partir das próximas páginas, pretendemos discutir até que ponto os objetos do teatrólogo podem ser lidos sob a ótica de um gênero textual também finito e organizado – os álbuns fotográficos familiares. Para realizar tal investigação, utilizaremos, especialmente, as pesquisas de Armando Silva, em *Álbum de família: a imagem de nós mesmos* (2008).

Os compêndios construídos por Guerra são produções híbridas que se metamorfoseiam e se escondem atrás de diversos modelos e gêneros textuais –

arquivo, biblioteca, museu, biografia, autobiografia, memória, enciclopédia e, a partir de agora, álbum fotográfico familiar. Através desses muitos formatos textuais, que interceptam e cruzam os objetos aqui investigados, gêneros novos e voláteis se delineiam. Essas várias “definições” e estruturas textuais vão se formando a partir de nossas análises e, ao mesmo tempo, se desmanchando em outros e outros formatos textuais. Nada é único, fixo, definitivo e perene.

Investigando, então, os pontos de contato e também os distanciamentos que podem ser estabelecidos entre o material do teatrólogo e os objetos que guardam, especialmente, imagens de uma família, verificamos, num primeiro momento, que as páginas pautadas<sup>41</sup> dos álbuns do são-joanense não foram utilizadas para a escrita de textos, mas para a colagem de diferentes fragmentos textuais, incluindo muitas fotografias.<sup>42</sup>

Num segundo momento, o modo como todo o material recolhido foi fixado chama a nossa atenção e propõe uma leitura que lembra as leituras que são realizadas em muitos álbuns fotográficos – a mistura constante de textos verbais com textos não-verbais, sugerindo ao leitor um manuseio sincronizado com o interesse do olhar, que a maioria das vezes foca pequenos detalhes e não se atém a uma leitura detalhada e minuciosa.

E quais são os textos que permeiam e se imbricam nos álbuns de Guerra, propondo aos seus manipuladores uma leitura dinâmica, comparatista e transdisciplinar, capaz de dialogar com diversos signos e de cruzar saberes de diferentes áreas do conhecimento?

O teatrólogo recolheu em seus compósitos desde fotografias, recortes de jornais e cartazes de apresentações cênicas a telegramas, *tickets* do sindicato dos atores teatrais, selos de diversão e lembrancinhas – que informam sobre o nascimento de um bebê ou que agradecem a participação de membros da sociedade em um dos bailes do Clube Teatral Artur Azevedo.

O material escolhido é bastante heteróclito. E toda essa heterogeneidade remete-nos, novamente, aos álbuns fotográficos familiares, investigados por Armando Silva, e à epígrafe que abre esta discussão, pois, além da diversidade de

---

<sup>41</sup> As páginas de dois dos treze álbuns confeccionados pelo amador são sem pauta.

<sup>42</sup> De todos os compêndios de Guerra, o álbum de número 12 é o que mais traz textos fotográficos em sua composição. Fotos de atores teatrais, cinematográficos e televisivos encontram-se coladas lado a lado em várias páginas desses compósitos.

papéis, os arquivos de Guerra guardam um pouco das gotas de sangue e de suor da vida teatral do são-joanense.

Agrupados a partir de critérios pessoais – anotação de data e nome do periódico de onde os textos jornalísticos foram extraídos; legenda, em algumas fotografias, com o nome da pessoa fotografada e, às vezes, com a data do dia em que a foto foi tirada ou recebida;<sup>43</sup> colagem, nas páginas dos álbuns, de vários gêneros textuais sem, aparentemente, seguir nenhum critério específico de organização (páginas só com textos de jornais ou só com cartazes cênicos ou com um cartaz teatral e um recorte jornalístico ou páginas praticamente vazias, só com uma lembrancinha de baile do Clube ou com uma fotografia); cartazes teatrais colados e dobrados das mais diversas formas –, os arquivos do são-joanense guardam inúmeros “restos”, não de sua família particular (esposas, filhos, pais ou irmãos), mas de suas muitas famílias teatrais: “Os álbuns não são todos iguais na organização nem completados por idênticas motivações, [...]” (SILVA, 2008, p. 41).

Além de representar uma ou várias famílias, Armando Silva destaca que um álbum familiar não existe sem o arquivamento de fotografias e a intenção de se contar uma história a partir de imagens. O pesquisador ainda menciona que quando estas três condições se cumprem – família representada; foto revelada em algum tipo de arquivo; pretensão de se contar uma história – já se está narrando. A ação de contar depende da existência desses três elementos.

A família teatral de Guerra encontra-se representada nos álbuns. Além disso, o amador organizou e fez anotações acima de vários recortes, marcando a perspectiva arquivística de seu material. Não só fotografias, mas muitas imagens e outros vários papéis compõem esses arquivos. E a maneira toda especial como a heterogeneidade do material foi montada e ordenada instiga o leitor a criar uma narrativa que é sempre renovada cada vez que os recortes são olhados e inter-relacionados.

Assim como os cadernos de retrato narram uma história fragmentada que deve ser reconstituída pelo leitor a partir de fotografias de uma família, de vários pedacinhos de papel e de algumas marcações feitas pelo seu organizador – como data, local e nome de algumas pessoas fotografadas –, também o leitor dos álbuns deve articular as fotos das famílias teatrais do são-joanense aos fragmentos de

---

<sup>43</sup> Há fotografias com dedicatória. Nesses casos, o amador não faz as anotações de praxe – data e nome ou nomes das pessoas fotografadas.

papéis, anotações e marcações feitas por Guerra, e, assim, construir uma trama narrativa.

A leitura empreendida nos compósitos do arquivista se dá através de saltos:

[...] uma ordem, em que uma foto se encadeia à outra, e, portanto, *sua visão produz a figura do “salto”* – palavra que me parece definir bem esse fenômeno –, tendo em vista que devemos “saltar” de uma foto para outra, para recompor um propósito global. Sua enunciação muda, como no teatro, com cada encenação, com a introdução de uma nova foto que transforma a ordem das já existentes (SILVA, 2008, p. 32).

A ordem imposta aos recortes de Guerra exige que o leitor encadeie ora uma foto à outra, ora um texto verbal a outro ora uma foto a um texto verbal. O usuário desses materiais precisa saltar de um recorte a outro para que uma composição mais geral se configure. Como nas apresentações cênicas, em que a cada nova cena uma relação diferente é estabelecida com as anteriores, a leitura dos álbuns é constantemente reconfigurada a cada momento que um novo texto surge e se articula com os anteriores.

Mesmo com todas as suas especificidades – principalmente as peculiaridades de não estarmos lidando com um número predominante de fotografias e de as imagens não serem da família de sangue de Guerra –, os artefatos do teatrólogo podem ser lidos como álbuns fotográficos familiares? Os recortes verbais podem ser enxergados como textos fotográficos e a narrativa familiar pode ser substituída pela teatral?

Inicialmente, podemos comparar e aproximar a leitura que certamente Guerra empreendeu em seus textos verbais à leitura que a maioria das pessoas faz em um conjunto de imagens fotográficas – os recortes verbais dos álbuns podem ser aproximados e lidos como textos imagéticos. Assim como olhamos uma fotografia e rapidamente uma série de histórias e informações vão se desencadeando a partir do que nela está imortalizado, bastava o teatrólogo olhar para um determinado papel – com uma anotação por ele feita ou combinado com um cartaz cênico, fotografia e/ou outros recortes – para que diversas imagens e histórias surgissem em sua memória.

O ato de olhar é tão importante para o texto fotográfico como o é para os recortes dos álbuns aqui analisados. Muitos textos verbais nem precisavam ser lidos na íntegra, pois, ao olhar a data, o nome do jornal, a forma ou local onde o papel foi

colado, as setas ou trechos sublinhados, imediatamente, o que ali estava grafado e gravado retornava à memória do amador: “Aquilo que culturalmente chamamos de álbum familiar costuma ser ainda outra coisa, e não apenas um arquivo de fotos. Nele incluem-se outros objetos, também visuais, mas nem sempre de natureza fotográfica” (SILVA, 2008, p. 64).

Quanto ao fato de Guerra ter arquivado recortes teatrais e não familiares, acreditamos que os amigos de ensaios diários, reuniões nos clubes, turnês e tantas outras vivências partilhadas no teatro, eram considerados membros de sua família. As pessoas que dividiram as tristezas e as alegrias diárias das noites de espetáculo foram aquelas que o teatrólogo escolheu para compor sua família – de luta e de trabalho pelo teatro.

Mudando a direção de nossas reflexões e investigando, especialmente, a perspectiva narrativa dos objetos heteróclitos do amador, interessa-nos, a partir de agora, correlacionar a narrativa configurada por Guerra ao mito do álbum fotográfico, já que a narração é um dos elementos mais importantes desse mito.

E o que vem a ser tal mito? De acordo com Armando Silva (2008), o mito do álbum fotográfico configura-se a partir da ideia de morte e de renascimento. A ideia de morte, o cadáver, perpassa todo ato fotográfico – a consciência de que um acontecimento não mais se repetirá, ou seja, a morte, é que leva uma pessoa a eternizar um momento através de uma foto. Já a ideia de renascimento, que se relaciona diretamente com o caráter narrativo desses objetos, manifesta-se nos momentos em que um dos membros de uma família – geralmente a mãe, avó, filha mais velha, irmã ou tia – narra e renova as histórias de seus familiares através das imagens de um álbum. Nesse sentido, “[...] o álbum não só é visto, mas especialmente ouvido (com vozes femininas) [...]” (SILVA, 2008, p. 19). Assim, o conceito desses objetos não se restringe à noção de arquivo. Eles não apenas guardam e classificam fotos. Próximos da literatura, os álbuns contam histórias de muitas vidas através dos relatos, sempre renovados, dos familiares.

Também os objetos por nós analisados são atravessados pela ideia de morte e de vida. Guerra tinha consciência de que as histórias do teatro amador por ele vividas nunca mais se repetiriam e assim, obviamente, morreriam. Então, deu um jeito de elas não se perderem. Arquivou fotografias e muitos outros papéis para reter diversos momentos, especialmente os dias de sucesso e de alegria do trabalho cênico: “Digamos que o álbum existe, a princípio, para contar a vida e seus

momentos felizes, não a morte; mas o medo da morte é o que o configura como arquivo” (SILVA, 2008, p. 50).

Ao eternizar momentos, o são-joanense arquivou o que os antropólogos chamam de ritos de passagem, ou seja, as diversas fases de uma vida – nascimento, infância, adolescência, maturidade. Porém, o desejo do teatrólogo de registrar as várias fases que marcaram sua passagem pela vida – intenção de quase todos os organizadores de um álbum familiar – não estava atrelado às suas mudanças etárias, físicas ou sociais. Somente os diferentes períodos vinculados ao trabalho teatral interessavam ao arquivista. Por isso, os álbuns iniciam-se e finalizam-se com Guerra e o teatro.

A presença constante do teatro nos álbuns e o amor que o são-joanense sentia por tudo que se referia ao trabalho cênico remetem-nos às considerações de Armando Silva sobre ritos: “[...] diferentes cerimônias que vão se tornando constantes com o passar do tempo na vida social” (2008, p. 147). Pautando-se em Marcel Mauss, o pesquisador ainda destaca que os ritos são como atos tradicionais que versam sobre coisas chamadas sagradas. Nessa perspectiva, as peças teatrais faziam parte da rotina social dos mineiros do início do século XX e, certamente, eram consideradas atividades sagradas para Guerra, já que ele preservou muito de suas particularidades locais e regionais, arquivando-as de um modo todo especial para que chegassem ao futuro.

Com o suporte, a materialidade, a exteriorização de suas narrativas em álbuns, o arquivista podia se lembrar do que não queria esquecer e compartilhar com outros essas lembranças. Ao folhear seus objetos e, a partir deles, contar aos amigos e parentes as histórias ali coladas, o teatrólogo possibilitava que as narrativas teatrais ressurgissem das cinzas, renascessem e sobrevivessem em cada conto e reconto.

E como o foco narrativo desses compósitos se constituía no momento em que as histórias eram narradas? Diferente do narrador coletivo, geralmente feminino, do álbum familiar, as histórias dos álbuns foram várias vezes contadas em primeira pessoa por um único narrador masculino – Antonio Guerra. Além disso, as anotações e marcações pessoais feitas ao longo de suas páginas indicam a

perspectiva em primeira pessoa desses objetos.<sup>44</sup> Os rastros de Guerra marcam sua presença como narrador em cada canto de seus compósitos.

Tal consideração leva-nos novamente aos álbuns fotográficos familiares, já que as imagens fotográficas podem ser também enunciadas em primeira pessoa. De acordo com Armando Silva (2008, p. 129), as fotos em primeira pessoa são marcadas por dois tipos de enunciador: o que posa e paga para que o fotógrafo o retrate da forma por ele escolhida – ele dá a ordem para que alguém bata a foto, tornando possível ali sua materialização – e o que, mesmo ausente, torna possível seu reconhecimento – através da carga emotiva que o ato fotografado traz ou através de sua presença como ente representado, mesmo sem ter sido o autor do ato fotografado.

Além da primeira pessoa, há também fotos que são narradas em segunda e em terceira pessoa. Quando se prioriza o tu e, ao mesmo tempo, se avalia a paisagem em que ele está inserido, temos uma narrativa fotográfica em segunda pessoa. Quando a paisagem prima sobre os sujeitos ou eles se mostram como paisagem natural ou exótica, tendo suas características pessoais apagadas, temos uma fotografia enunciada em terceira pessoa.

As características pessoais e a primeira pessoa são fortes e frequentes nos artefatos de Guerra. Entretanto, o foco narrativo, principalmente dos papéis verbais do arquivista, problematiza nossas reflexões, já que não estamos trabalhando apenas com textos fotográficos. Nesse caso, cabe retomar as aproximações e correlações que fizemos anteriormente entre a leitura dos recortes verbais dos álbuns e a leitura dos textos fotográficos – a montagem especial das páginas dos álbuns pode ser vista como um texto imagético. Com tais discussões, torna-se possível investigar o foco narrativo dos vários recortes do teatrólogo como se todos esses papéis fossem textos fotográficos.

Sejam só verbais, só imagéticos, ou verbais e imagéticos, Guerra ordenou ou sugeriu a várias pessoas que suas “fotos” fossem tiradas da forma e com a pose que ele queria que o teatro e ele fossem vistos no futuro. E como essa ordem se deu aos redatores dos jornais que escreveram a maioria das colunas jornalísticas coladas nos álbuns?

---

<sup>44</sup> Apesar de os textos verbais estarem em terceira pessoa, quando Guerra destaca seu nome em alguns recortes é como se ele dissesse: “Antonio Guerra sou eu” ou “eu estou aqui”.

Selecionando, ensaiando e encenando as peças que seriam assistidas pelo público e, especialmente, pelos jornalistas, Guerra, de certo modo, direcionou os redatores jornalísticos a publicar aquilo que ele queria que fosse veiculado nos jornais locais. Através de suas escolhas, o teatrólogo “produziu” muito do conteúdo que mais tarde virou matéria das colunas dos periódicos.

Como ator, ensaiador e presidente do Clube Teatral Artur Azevedo por vários mandatos, o arquivista “controlou” a imagem de si e do teatro que lhe interessava ser veiculada. Além disso, ele era a autoridade de seus álbuns. Só Guerra permitia que alguns papéis entrassem ou não em seus cadernos. Ele teve o poder de selecionar o que ficaria e o que não ficaria para o futuro. Nesse sentido, como aquele que posa e decide o modo como será fotografado, o amador escolheu e decidiu o que seria assistido e lido pelas pessoas de seu tempo e de um tempo que ainda estava por vir.

E quanto ao segundo tipo de enunciador em primeira pessoa – aquele que, mesmo ausente, torna possível o seu reconhecimento ou que tem sua presença representada, ainda que não tenha sido o autor do ato fotografado –, é possível identificá-lo nos materiais aqui investigados?

Fazendo ou não parte do que estava sendo lido ou olhado nos álbuns – e mesmo sem ter sido “autor” de vários fragmentos textuais e imagéticos, já que é impossível produzir tudo o que era registrado e veiculado nos periódicos locais –, Guerra se fez presente de várias maneiras nas páginas de seus objetos.

Através das escolhas, anotações e, especialmente, do modo todo particular como seus recortes foram dobrados e colados, o teatrólogo deixou rastros de si e narrou histórias ora “produzidas” por ele, ora só o contendo como ser representado, ora sem uma coisa nem outra. Entretanto, todas as histórias foram emocionalmente marcadas e narradas pelo arquivista. Nesse caso, tanto o narrador que posa para a foto, quanto o que se faz presente, mesmo ausente, quanto o que se deixa representar sem ser autor da fotografia se cruzam e se misturam na trama narrativa de Guerra.

O fato de o narrador ser tão presente e tão intimamente ligado às histórias registradas nos álbuns leva-nos a pensar que Antonio Guerra não só narrou o que estava guardado em seus arquivos. Mais do que narrar, ele muitas vezes relatou a parentes e amigos os acontecimentos teatrais, já que o que diferencia o narrador do

relator é a capacidade do relato ir além do que está arquivado em uma materialidade (SILVA, 2008, p. 129).

O arquivista conhecia os pormenores das histórias cênicas e isso lhe possibilitou contar o que estava e também o que não estava registrado nas fotos e nos textos verbais de seus álbuns. Com tantas idas e vindas, rasuras e lacunas, percebemos que o relato foi privilegiado à história. As recordações foram privilegiadas ao trabalho organizado dos arquivos.

A força da perspectiva literária dos artefatos teatrais – contar, recontar, imaginar, ir além do que está registrado – fica ainda mais evidente quando verificamos os espaços, os saltos e algumas “desordens” cronológicas nos recortes desses arquivos. A configuração atual dos álbuns reflete o modo lacunar e aleatório da memória de Guerra no ato de uma rememoração. Certamente, foi através da criação e invenção que o teatrólogo preencheu algumas das tantas ausências de seu processo rememorativo.

Narrando ou relatando, o renascimento das histórias dos artefatos teatrais se deram apenas através das várias vezes que Guerra folheou e/ou leu as páginas de seus álbuns para si ou para outros?

As poses feitas e deixadas ainda são hoje representadas e interpretadas – seja através da razão, da objetividade, da emoção ou da paixão. Sem, muitas vezes, atentar para o detalhe central do momento “fotografado” ou deixando para segundo plano os pontos focalizados e destacados por Antonio Guerra, diversas máscaras e histórias continuam sendo encenadas cada vez que as páginas dos álbuns são olhadas e viradas.

Em tempos futuros, leitores diversos manusearam, e ainda manuseiam, os objetos aqui analisados. Ao manipular, interferir e ler esses arquivos, o futuro também dá vida às inúmeras histórias guardadas nos álbuns. No sentido benjaminiano, o tempo que ainda está por vir ilumina, com luzes do presente, o que estava apagado e esquecido, possibilitando que um novo e outro passado teatral ressurgja.

E quando esse novo ressurgja, ele chega permeado pelo tempo imaginário da eternidade. Seja Guerra, sejam leitores futuros, no momento em que uma lembrança toca o presente e se exterioriza através da fala de alguém, uma narrativa cíclica se instaura:

Quando a família abre o álbum para contá-lo, reinstala ali mesmo seu imaginário de eternidade, evocando o tempo passado em um presente contínuo; como se estivesse ocorrendo agora, sem intervalo entre o antes e o presente (SILVA, 2008, p. 39).

Entretanto, mesmo que seja possível trazer ao nosso tempo o que já não existe mais, “como se estivesse ocorrendo agora”, a morte sempre volta a reinar todas as vezes que fechamos as páginas de um arquivo e o fluxo imaginário e oral é interrompido: “Quando fecha, retorna à máxima irrevogável e à única verdade possível: todo o tempo passado está perdido para sempre” (SILVA, 2008, p. 39).

Nesse sentido, apesar de tentar, e de certo modo conseguir, segurar um fio de vida das histórias teatrais, Guerra sabia que a morte lhe rondava e é ela que vence boa parte da vida que reside e que resiste nas imagens e palavras de um arquivo.

#### 5.4 As coleções e as listas

*O ato de colecionar, como projeto filosófico, como tentativa de dar sentido à multiplicidade e ao caos do mundo, e talvez até descobrir seu significado oculto, também sobreviveu até nossa época, e encontramos ecos da elaborada alquimia de Rodolfo em todas as tentativas de capturar a maravilha e a magnitude de tudo para incluí-las no reino dos bens pessoais.*

*Philipp Blom*

Enciclopédia ou álbum fotográfico teatral, a organização e montagem dos objetos aqui investigados só foram possíveis porque Antonio Guerra, durante anos, retirou de seu dia a dia, acumulou e colecionou criteriosamente uma série de “objetos” relacionados à arte cênica: “[...] o objeto puro, privado de função ou abstraído de seu uso, toma um estatuto estritamente subjetivo: torna-se objeto de coleção” (BAUDRILLARD, 1989, p. 94).

Através de um sistema de organização muito pessoal e subjetivo, os mais diversos, inusitados e até mesmo excêntricos objetos podem ser fragmentados, agrupados, colecionados e possuídos. Colecionar não é só acumular. A falta e o inacabado diferem a coleção da acumulação. Colecionar é selecionar, recortar, guardar, combinar, ordenar, classificar, tomar posse. Tomar posse significa fragmentar o mundo, pois “[...] não se pode separar sem terminar designando e

classificando, e daí nasce a propriedade” (BARTHES, 1974, p. 30), nasce o olhar do colecionador que dá novamente plenitude às coisas.

Guerra também selecionou e reorganizou tudo o que era possível de ser conhecido sobre o mundo teatral. Como a maioria dos colecionadores, o são-joanense escolheu, fragmentou, agrupou, tomou posse e certamente não abriu mão de nenhum de seus objetos: “[...] e me refiro aqui ao colecionador autêntico, como deve ser – a posse seja a mais íntima relação que se pode ter com as coisas [...]” (BENJAMIN, 1987, p. 235). E quais foram os objetos dos quais o amador se apropriou?

O teatrólogo não colecionou coisas preciosas, exóticas e diferentes. Papéis da mídia impressa, que via de regra são jogados fora após a leitura, foram os objetos por ele escolhidos para compor sua coleção: “[...] muitas pessoas se afeiçoam a folhetos e prospectos, outras a fac-símiles de manuscritos ou cópias datilografadas de livros impossíveis de achar; [...]” (BENJAMIN, 1987, p. 234).

Lembrando os estudiosos e amadores renascentistas, que preferiam adquirir conhecimento no mercado de peixes do que nas bibliotecas (BLOM, 2003, p. 32), o arquivista foi às ruas para recolher o material de sua coleção. Através de textos que circularam em meio ao povo e que foram escritos, principalmente, por homens simples de seu dia a dia, o amador criou sua organização pessoal.

E por que o são-joanense colecionou um material que a grande maioria das pessoas descarta após a leitura? Primeiramente, porque ele vislumbrou a possibilidade de contar algumas histórias teatrais através do que era jogado fora – Guerra foi ao socorro de alguns textos, recolheu-os e deu-lhes a liberdade de fazer parte de sua coleção. Depois de comprado e salvo pelo colecionador, “[...] a verdadeira liberdade de todo livro é estar nalguma parte de suas estantes” (BENJAMIN, 1987, p. 232).

Além disso, cada pedacinho de papel traz um pouco do amador e de histórias que só ele, o dono da coleção, conhecia e podia contar – um acontecimento relacionado ao dia em que tomou posse do recorte ou uma recordação sobre a forma como o texto foi adquirido ou até mesmo a lembrança da pessoa que lhe deu um determinado papel. Por isso, tudo é importante. Nada pode ser doado, emprestado, perdido ou esquecido.

Os fragmentos textuais dos álbuns guardam os mais diversos e inusitados momentos da vida do teatrólogo – dias felizes, difíceis, inesquecíveis, corriqueiros.

Tais pedaços de papel representam, fazem parte e de certo modo são um pouco do amador. Por isso, certamente, Guerra tinha por eles grande afeto: “El coleccionista eleva los objetos al rango de sublimes independientemente de su valor original; importa el precio del afecto” (SÁNCHEZ, 1999, p. 15).

Para encontrar textos que lhe eram tão significativos, o são-joanense precisou ler constantemente vários e diferentes papéis. Todo esse “amontoado” de leituras serviu-lhe mais tarde para a escrita do livro *Pequena história de teatro, circo, música e variedades em São João del-Rei 1717 a 1967* (1967). As leituras primeiras foram feitas para a seleção dos recortes, mas muitas outras foram empreendidas para a escrita do livro. Tal atitude remete-nos às reflexões de Ivette Sánchez sobre coleção e literatura. Para a pesquisadora, o ato de colecionar também está intimamente ligado ao ato de ler e escrever (SÁNCHEZ, 1999, p. 13) – a escrita se constrói através da coleção de leituras.

Para a escrita do livro, os diversos recortes impressos foram colados em álbuns. Todo esse material não foi arquivado pelo são-joanense para provocar inveja ou cobiça entre seus conterrâneos – tal intenção não se justifica, já que qualquer pessoa tinha acesso e podia colecionar fragmentos textuais como os de seus compósitos. Nesse caso, diferentemente de muitos colecionadores renascentistas, cujas coleções denotavam status, luxo e riqueza, o arquivista não gastou fortunas para adquirir seu material nem o colocou em câmaras de tesouros, gabinetes de curiosidades, *studiolos*, estantes ou gavetas para ostentar poder:

Rodolfo foi coroado imperador em 1575. Enquanto os negócios de Estado seguiam seu curso, [...] ele se envolvia, cada vez mais, em atividades alheias à política. Dedicava-se, em especial, a aumentar a já considerável coleção da família Habsburgo, bastante aumentada pelo pai.

Dentro do castelo, algo extraordinário adquiria forma: uma coleção de tal esplendor, qualidade e tamanho que se tornaria motivo de inveja das cabeças coroadas de todo o continente (BLOM, 2003, p. 49).

Entretanto, fazendo jus ao propósito de vários colecionadores, teria Antonio Guerra percebido que em tempos posteriores seus textos tornar-se-iam raros e até mesmo preciosos? No futuro, o que era desimportante e descartável para os contemporâneos do teatrólogo transformou-se em documentos raros e valiosos – primeiro, por que esse tipo de material não é fácil de ser encontrado tempos

depois de sua publicação; segundo, porque trata-se de papéis que retratam e representam para a contemporaneidade um pouco de histórias que já não existem mais, mas que podem ser “reencontradas” através das leituras do presente, leituras essas que iluminam e transformam o passado.

Dentre os vários gêneros textuais que circularam do início à metade do século XX, o arquivista colecionou os que falavam de si e do teatro, representando-os. Representar um período através de objetos colecionados é algo comum no mundo das coleções. O ato de colecionar leva o colecionador a acreditar na construção de um ambiente capaz de representar uma época (CLIFFORD, 2000). Descontextualizando e reorganizando o material que guardou em álbuns, datando os recortes de jornais e colocando o nome do periódico de onde cada texto fora extraído, o teatrólogo teve a ilusão de que seu mundo fora recriado:

[...] as coleções, principalmente nos museus, criam a ilusão de uma representação adequada do mundo ao extraírem os objetos de seus contextos específicos (sejam eles cultural, histórico, ou intersubjetivo), fazendo-os “representar” totalidades abstratas (CLIFFORD, 2000, p. 60-61).<sup>45</sup>

Uma coleção não se faz apenas da extração de um determinado material de seu contexto: “A analógica da coleção salva os objetos e ao mesmo tempo os retira do contexto: revelando-o como construindo uma falsa continuidade” (SELIGMANN, 2007, p. 149). Ao dar sentido a seus papéis, classificando-os e apoderando-se deles, a coleção de Guerra adquiriu marcas pessoais e se constituiu. Nesse caso, vale lembrar que colecionar é ordenar objetos a partir de critérios bastante pessoais, e que com tais organizações os colecionadores lutam contra a dispersão das coisas do mundo (BENJAMIM, 2006).

Diante de tantos acontecimentos ocorridos entre 1905 e 1960 – as duas grandes guerras mundiais, a urbanização do País, a circulação de jornais e revistas, o surgimento do automóvel e do cinema –, ou seja, a mobilidade do mundo moderno, com certeza, fez com que Antonio Guerra fixasse seus retalhos de papel para que eles não se dispersassem e assim não se perdessem.

Nesse sentido, o teatrólogo aproxima-se de colecionadores como o cientista Aldrovandi (1522-1605):

---

<sup>45</sup> Tradução feita pela professora Dra. Adelaine Laguardia Resende.

Aldrovanti ocupava a linha de frente de uma explosão de atividade científica e colecionadora iniciada na Itália no século XVI. Julgava-se um novo Aristóteles e tinha a intenção de concluir o que Aristóteles e Plínio começaram: uma enciclopédia da natureza (BLOM, 2003, p. 31).

Mais do que concluir a enciclopédia de Aristóteles e Plínio, Aldrovandi se preocupou em organizar repositórios de conhecimento para futuras gerações, pois tinha consciência da mortalidade dos esplendores de seu mundo. E esse é o principal ponto de contato entre o cientista e Guerra. Também o são-joanense tinha consciência da mortalidade das coisas de seu mundo e certamente por isso colecionou e organizou diversos pedaços de papel de seu tempo para os que estavam por vir.

Usando uma prática taxonômica baseada na cronologia dos acontecimentos, ou seja, na sequência em que os fatos teatrais ocorreram, o amador fez um inventário de sua vida: “[...] uma função taxonômica: a de inventariar todas as lembranças possíveis (e impossíveis) de todas as coisas vistas, lidas, experimentadas e imaginadas ao longo de uma vida” (MACIEL, 2004a, p.13).

Para organizar essas tantas histórias teatrais, o são-joanense pautou-se especialmente na memória, pois poucos são os documentos que têm a data neles impressa. Utilizando-se das lembranças e da subjetividade, o arquivista anotou a data de seus recortes, organizou-os e inventariou lembranças “vistas, lidas, experimentadas e imaginadas”.

Ao folhear os arquivos teatrais, a sequência de datas anotada acima de vários recortes chama a nossa atenção e imediatamente leva-nos para uma das mais antigas técnicas de classificação – a organização de coisas, nomes, palavras, imagens e até mesmo datas em forma de lista. Encontramos nos compósitos teatrais uma das primeiras práticas taxonômicas das civilizações alfabetizadas: a descrição de objetos em forma de listas (MACIEL, 2004a).

Nos mais remotos sistemas de escrita, Jack Goody (2000, p. 80) afirma que foram encontrados especialmente três tipos de lista. A mais comum, e muito usada pelos reis, era a lista retrospectiva – que auxiliava os homens a recordar eventos, leis, situações, pessoas. O segundo tipo era muito usado e útil para se fazer compras – uma espécie de guia para ações futuras. E o terceiro modelo

funcionava como um inventário lexical – um tipo de dicionário ou enciclopédia embrionária.

De todos os modelos de lista descritos acima, qual teria sido o propósito do colecionador ao deixar as várias sequências de informações no material por ele arquivado? Pretendia Guerra somente se lembrar de diversos acontecimentos cênicos – sem muito esforço e sem deixar que nada se perdesse? Ou ele queria mesmo era guardar conceitos e informações sobre o teatro?

As duas propostas parecem atender às intenções e desejos do arquivista são-joanense. Nesse caso, ele teria, então, misturado em seus álbuns o primeiro e o terceiro modelo de lista dos sistemas remotos de escrita?

Investigando os textos dos álbuns mais de perto, constatamos que especialmente os recortes de jornais e os cartazes das apresentações teatrais podem ser considerados e lidos como verdadeiras listas. Mais do que imprimir um caráter serial à coleção de Guerra, pois esses gêneros são mais recorrentes do que outras modalidades textuais – especialmente algumas colunas de jornais que estão dispostas lado a lado, ocupando páginas inteiras de alguns álbuns, assemelhando-se a uma série de objetos justapostos –, tais textos listam diversas informações, conceitos e lembranças relativos às atividades cênicas:

A graciosa senhorita que desempenhou o papel de Flora Tosca, foi fria e inexpressiva, mesmo nos mais violentos lances [...].  
 Alberto Gomes deu-nos um bom “Barão de Scarpia,” mas muito mal caracterizado como Barão.  
 Antônio Guerra fez um “Mário Cavaradocci” de dicção descuidada e gesticulação pobre.  
 Notavam-se em “Spoletta”, “Schiavone” e “Roberto” – os mesmos senões e mais uma manifesta falta de entonação (GUERRA, álbum 1, p. 68).

Assim como o recorte citado acima,<sup>46</sup> outros textos verbais e não-verbais listam os nomes dos espetáculos, as pessoas que dele fizeram parte, os personagens que cada ator representou, como os artistas atuaram, como deveriam atuar; quando e onde as peças foram encenadas. E essa miscelânea de informações, tão familiares e ao mesmo tempo tão díspares, lembra-nos que nada no mundo é tão único que não possa entrar numa lista (PEREC, 2001, p. 119).

---

<sup>46</sup> O recorte colado no álbum de Guerra refere-se à apresentação da peça *Tosca* e foi extraído do jornal *A Tribuna* de 05 de setembro de 1915.

Enfim, o cotidiano de Guerra e de outros amadores teatrais foi descrito e inventariado minuciosamente, especialmente, nas colunas dos jornais.

No caso dos cartazes cênicos, o fato de não encontrarmos os comentários críticos sobre a atuação de cada artista nas peças faz com que esses textos sejam ainda mais parecidos com o formato do gênero lista. Na publicidade da revista “S. JOÃO D’EL-REY”, por exemplo, encontramos bem no centro do cartaz uma lista bastante grande, descrevendo o nome dos personagens e dos artistas que trabalhariam na peça. De um lado, há os nomes dos personagens, do outro – numa coluna bem ao lado da primeira, de modo que nos seja possível identificar qual foi o ator que desempenhou cada papel –, estão os nomes dos artistas.

No canto direito desse mesmo cartaz, ainda encontramos uma lista menor, com a descrição dos instrumentos musicais e dos músicos que também fariam parte dessa mesma apresentação cênica. Analisando o cartaz mais detidamente, identificamos ainda a listagem de várias outras informações que não estão dispostas em colunas – o número de prólogos, atos, quadros e apoteose da revista, o nome de atores cômicos, os tipos de bailados que seriam dançados, o local onde os bilhetes eram vendidos, a próxima apresentação cênica etc. (FIG.7).

Seja na lista maior, na menor ou nas várias informações espalhadas pela folha publicitária, os idealizadores e redatores desses textos escolheram o que entraria, o que seria excluído, onde e como os dados seriam expostos no cartaz. Além de exercerem tal poder, as palavras que iniciam as listas e a sequência de informações que foi impressa em local privilegiado da publicidade passam informações que os redatores do texto julgavam ser as mais importantes. Ainda que de modo implícito, a ordem das palavras – as que ocupam o topo ou o final de uma lista – e o local onde uma sequência de nomes foi impressa – em meio a outras listas e informações – denotam seu grau de importância e valor. A questão hierárquica não pode ser desconsiderada da estrutura composicional das listas.

Nesse caso, acreditamos que a lista de nomes que se encontra no centro do texto publicitário, descrevendo os artistas e personagens do espetáculo, seja a mais relevante, pois sua localização e tamanho chamam nossa atenção e capturam nosso olhar. Quanto à ordem das palavras, a atriz Aura Nogueira e a personagem Aurora – palavras que estão no topo das duas colunas centrais do cartaz – parecem ser os grandes destaques do espetáculo. Já os últimos nomes dessa lista e a sequência de instrumentos musicais impressa no canto direito da publicidade eram,

certamente, dados que os idealizadores do texto consideravam menos importantes, por isso ocuparam tais locais.

# Theatro Municipal

Empresa — ANDRÉ BELLO

---

## QUARTA-FEIRA, 28 DE FEVEREIRO DE 1934.

---

continuação do grande successo do **CLUB THEATRAC ARTHUR AZEVEDO**, representando pela segunda vez, a aparatosa revista local, em 1 prologo, 3 actos, 4 quadros e 1 apothose, com bellissimo poema original do Dr. José Viegas, com 31 encantadores numeros de musica, original do jovem maestro S. Joannense Gustavo de Carvalho, intitulada:

# S. JOÃO D'EL-REY

**Falada, Musicada, Sincronizada e Cantada**

o absoluto da trinka; Samuel Santia Francisco Velloso e Alberto Nogueira.

ntadores bailados das NE- SINOS, LEQUES, COLES, FLORES, BORBOLETAS, ROUGES e BATONS.

cesso absoluto da marcha "Os Picolés"

**FILE DAS CASAS**  
**COMERCIAES**, com ricas "nettes" gentilmente offerendas ás amadoras pela casas Netto & Cia., Pernambuco, Carlos Guedes, Pharmacia Central, Casa Assis, Saida & Comp., Casa Sade, Fortaleza, Lojas Cem e Casa Machado.

mbante baila no PRAZER MORENAS, o nosso querido Rancho Carnavalesco.

avel interpretação e imitação dos typos locais pelos esajados amadores **Ricardo Auro, Luiz Nogueira, Alvaro Neves, Nelson Azevedo, José Gomide e Antonio Carvalho**

avel interpretação e imitação dos typos locais: **Pulcrina, A. Reis, J. Ataíde, Chico, J. Vicente, J. Azevedo, Fombo, José da Carne, Dr. Augusto, Aveiro, Pharmaceutico, e a ADA** que teve magistral criação do amador **Marcondes Neves.**



**ANTONIO GUERRA**

**REPARTO:**

Aurora . . . . .	Aura Nogueira
S. JOÃO DEL-REI	A Tribuna . . . . .
Higiene . . . . .	Suely Bello
Namorada . . . . .	Vivi Padilha
Verdureira . . . . .	Sonia Guerra
Operaria . . . . .	Ruth Neves
Bonfim . . . . .	Masinha Gomes
Dansarina . . . . .	Edgar Teixeira
Tradição . . . . .	Nelson Azevedo
Gameleira . . . . .	Murilo Viegas
Estrada . . . . .	Ernesto Oliveira
Operaria . . . . .	Marcondes Neves
Dona da Pensão	
Operaria . . . . .	
Lavoura . . . . .	
Pimenta . . . . .	
Popular . . . . .	
Zé da Carne	
Carregador . . . . .	
Distribuidor . . . . .	
Dr. Augusto . . . . .	
Sr. D. M. . . . .	
A Muda . . . . .	

**Bilhetes no Café Rio de Janeiro**

**Preços e horas do costume.**

Grande orchestra sobre a regencia do autor da partitura e composta dos conhecidos musicistas:

**Piano:** Snta. Aracy dos Santos.  
**Violinos:** Antonio Albuquerque e Milton Couto.  
**Flautas:** Emilio Viegas e Fausto Goyano Filho.  
**Clarinete:** Alvaro S. da Costa.  
**Pistons:** José Alves Cordeiro e Geraldo Rocha.  
**Trombones:** João Cantelmo e José Victor do E. Santo.  
**Saxophones:** João Norberto e Antonio Polastri.  
**Contrabasso:** José Hilario.  
**Bateria:** José Valentim.

A admiravel composição Fox-Canção S. João d'El-Rey, que tanto successo alcançou e da autoria do querido musico do 11° R. L. Sr. Alvaro Suzenando da Costa.

---

**lar, Pharmaceutico, e a MUDA** que teve magistral criação do amador **Marcondes Neves.**

Grandiosa apothose -- Salve ARTHUR AZEVEDO --

Lidos scenarios de **Ernesto de Oliveira:** Montanha, Leques, Rua Municipal, Praça Ezequiano de Resende, Fachada do nosso elegante Theatro Municipal, os quaes tem merecido justos louvores de todos que assistiram a nossa primeira representação.

Riquissimo guarda-roupa confeccionado especialmente para a peça.

Tendo se exgotado toda a lotação da nossa primeira representação e já tendo grande numero de pedidos para ingressos, avisamos que não registraremos encomendas e sim faremos venda imediata.

Dr. Augusto . . . . .	Ernesto Oliveira
Sr. D. M. . . . .	Marcondes Neves
A Muda . . . . .	
Prospero . . . . .	
Marieta . . . . .	Altamiro Neves
Mocotoeiro . . . . .	
Totonio . . . . .	
Patrulha . . . . .	
Brugudun . . . . .	José Gomide
Sr. Avear . . . . .	Rodolpho Teixeira
Namorado . . . . .	Albertinho Nogueira
Rapaz Moderno	
Carregador . . . . .	Luiz Nogueira
Areis . . . . .	Ibrahim
Pharmaceutico	
Viuvo . . . . .	Antonio Carvalho
O Correio . . . . .	Danilo Guerra
João Barateiro	
Viuvo . . . . .	Ricardo Mauro
Cacete . . . . .	José de Nazaré
Homem empombado	
Ataíde . . . . .	
Viuvo . . . . .	

Sr. Alvaro Suzenando da Costa.

**Todos ao Theatro!**

**Todos ao Theatro!**

Breve:

# A Jurity

Opereta regional em 3 actos

Typ. da Casa Assis

FIGURA 7 – Cartaz da revista “S. JOÃO D’EL-REY”

A parte inferior do cartaz encontra-se dobrada, pois a publicidade é maior do que a página do álbum.

Fonte: GUERRA, álbum 6, p. 41.

Além das colunas de jornais e dos cartazes cênicos, o álbum de número 12 se destaca quanto à organização serial e ao gênero textual que nele encontra-se fixado. Diferentemente de outros compósitos, o arquivista colou nesse objeto predominantemente imagens fotográficas (FIG.8).



FIGURA 8 – Fotografias coladas em duas páginas do álbum 12.

Fonte: GUERRA, álbum 12, p. 125 e 125.

Várias fotografias de artistas do teatro, do cinema, da televisão e da música – uma ao lado da outra, em páginas grandes – encontram-se justapostas em

quase todas as folhas do álbum 12.<sup>47</sup> Nesse compósito, Guerra não “escreveu” listas de palavras. Ele organizou uma espécie de lista fotográfica.

Já que as listas e as imagens não propõem uma leitura com um início claro e um final determinado – a fragmentação e descontinuidade “estruturam” esses textos –, nosso olhar passeia sem direção pelos álbuns e constata que uma série de imagens fotográficas de pessoas relacionadas ao mundo artístico foi listada – às vezes, junto à foto, há a escrita do nome do fotografado.

Com o olhar ainda desgovernado, verificamos também que muitas são as possibilidades de ler e de encontrar listas nos compósitos do teatrólogo. Ao manusear esses objetos, podemos identificar listagens que o são-joanense talvez nem tenha tido a intenção de escrever: o nome de alguns jornais da região que circulavam no período, as folhas jornalísticas que o amador mais lia, as pessoas que direta ou indiretamente conviveram com ele, os principais afazeres de seus contemporâneos, o nome de homens importantes que eram homenageados pelo Clube Teatral Artur Azevedo, os nomes dos clubes de amadores da região, os profissionais que auxiliaram a montagem dos espetáculos, os políticos que apoiaram o teatro amador, as datas dos eventos cênicos...

Como o formato da lista é aberto a múltiplas informações, leituras e direções de leitura – de baixo para cima, do meio para o início, do meio para o final, de cima para baixo, de um lado para outro –, muitas também são as listas que em várias direções encontram-se escondidas nos objetos de Antonio Guerra. Cabe aos leitores dos álbuns enxergarem tais textos e empreenderem em todo esse material leituras inusitadas, possíveis, inimagináveis, criativas, imbricadas e voltadas às mais diversas direções, pois, diferentemente da linearidade da fala, as listas dialogam com a fragmentação e a descontinuidade.

## 5.5 A desordem de qualquer ordem

*[...] o que se quer trazer à luz é o campo epistemológico, a epistémê onde os conhecimentos, encarados fora de qualquer critério referente a seu valor racional ou a suas formas objetivas, enraízam sua positividade e manifestam assim uma história que não é a de sua perfeição crescente, mas, antes, a de suas condições de possibilidade; [...]*

*Michel Foucault*

---

<sup>47</sup> O álbum mede 38,5 cm x 28 cm.

Antonio Guerra criou uma forma bastante pessoal para ordenar suas lembranças e preservá-las para o futuro. O teatrólogo tinha a sua disposição uma infinidade de maneiras para classificar e organizar suas vivências. Dentre essas tantas opções, ele escolheu arquivar e depois colar diferentes textos da mídia impressa em cadernos resistentes, com as devidas marcações contextuais.

Para satisfazer seu desejo de salvar tudo o que viveu, viu ou ouviu, Guerra apropriou-se de inúmeras escritas descartadas pela sua sociedade e inventariou, classificou, listou e colecionou um pouco de seu mundo. O ato de colecionar detritos da sociedade lembra-nos um artista bem diferente do teatrólogo são-joanense: o artista plástico sergipano Arthur Bispo do Rosário (1911-1989).

Internado durante aproximadamente 50 anos no hospital psiquiátrico Juliano Moreira, no Rio de Janeiro, Bispo do Rosário também recolheu entulhos e restos de seus contemporâneos para construir uma espécie de memorial de sua passagem pelo mundo:

Essas peças, que vão de objetos avulsos, como navios de madeiras ou uma roda de bicicleta, até *assemblages*, fardões, fichários, faixas, panos, coleções de miniaturas, tabuleiros com peças de xadrez e um majestoso manto bordado, dentre vários outros artefatos, compunham o que o próprio artista designou de “registros de minha passagem sobre a terra”, ou seja, um conjunto de todas as coisas do mundo que, segundo ele, seria apresentado a Deus no dia do Julgamento Final (MACIEL, 2004a, p. 16-17).

Apesar de ser considerado um homem louco, de não se relacionar às atividades cênicas e, especialmente, de sua obra não ter sido produzida a partir de retalhos textuais colados em álbuns, Bispo do Rosário acreditava ser um escolhido de Deus para “salvar” pedaços de seu mundo após o final de tudo. Então, para realizar tal empreitada, retirou os mais diversos, inusitados e simples materiais de seu cotidiano imediato para fazer sua obra:

[...] sapatos, canecas, pentes, garrafas, latas, ferramentas, talheres, embalagens de produtos descartáveis, papelão, cobertores usados, madeira arrancada das caixas de feira e dos cabos de vassouras, linha desfiada dos uniformes dos internos, botões, estatuetas de santos, brinquedos, enfim, tudo o que a sociedade jogou fora, tudo o que perdeu, esqueceu ou desprezou (MACIEL, 2008, p. 17).

Capturando e colecionando objetos da Terra para mostrar, comprovar e salvar para Deus parte do mundo em que viveu – e quem sabe até mesmo recriar e “repovoar” em outro tempo e espaço um pouco da vida que levou (lembrando a mitologia bíblica da Arca de Noé) –, o sergipano recolheu diferentes coisas de seu uso cotidiano para confeccionar navios, bandeiras, estandartes, manto, roda, vitrines.

Através da imaginação e do trabalho manual, Bispo do Rosário reinventou materiais velhos, gastos, sem utilidade e até mesmo estragados. Ele transformou e recriou o que aparentemente não servia para mais nada – bordou palavras e imagens em um cobertor velho, agrupou chapéus em um suporte de madeira, reuniu latas de óleo, materiais de limpeza, garrafas vazias, utensílios domésticos, retalhos de pano em painéis ou vitrines. O homem psicótico deu uma nova função aos dejetos de sua sociedade e produziu diversos objetos artísticos.

Mesmo sendo um homem louco e vivendo em um hospital psiquiátrico por vários anos, Arthur Bispo foi considerado um artista plástico. Suas produções são lidas como obras de arte. Márcio Seligmann Silva (2007) afirma que as peças de Bispo chamam a atenção de vários amadores e especialistas das artes. Além disso, grande parte da produção do artista já fez parte de exposições até mesmo fora do País – algumas de suas obras já representaram o Brasil na Bienal de Veneza em 1995. O sergipano é reconhecido como

[...] uma espécie de reencarnação de aclamados ícones da modernidade, como Duchamp, Arman, César, Andy Warhol, e como irmão de Oiticica, Peter Greenaway, entre outros. Pode-se dizer que a crítica e os curadores se encarregaram em grande estilo de “canonizar” a obra de Arthur Bispo do Rosário como um eminente representante das vanguardas e, por que não, das pós-vanguardas (SELIGMANN-SILVA, 2007, p. 144).

Mesmo estando à margem do conhecimento artístico, racional e letrado –, o artista psicótico, pobre e negro, listou, classificou, catalogou e inventariou coisas, palavras e imagens em quase mil peças expostas, atualmente, no museu Bispo do Rosário, no Rio de Janeiro. Diferentemente de um artista que pesquisou e estudou sobre artes ou que cursou tal faculdade, Bispo não conhecia e não podia reproduzir ou reinventar conceitos e técnicas de grandes obras nacionais e internacionais. A loucura impedia que o sergipano conhecesse, entendesse e até mesmo imitasse a “grande arte” (SELIGMANN-SILVA, 2007, p. 148).

Talvez a loucura tenha sido o traço diferencial e marcante da produção de Bispo do Rosário. Desvinculado das amarras do conhecimento e da lógica cartesiana, o artista se viu livre para brincar com os mais variados objetos. Todos os materiais, tamanhos, formas, cores, texturas e as mais inusitadas e inesperadas combinações compõem sua arte. Sem fronteiras, o pensamento do sergipano considerou e aceitou toda a diversidade de lixo da era do consumo, do desperdício, do descartável.

Mesmo que, conscientemente, Bispo não tenha tido a intenção de questionar e subverter os sistemas vigentes de ordenação, a variedade de objetos, de materiais, de combinações e de obras do sergipano evidencia, ao mesmo tempo, o desejo e a impossibilidade de o artista classificar todas as coisas do mundo. Quantos objetos e materiais que não foram usados de modo artístico por Bispo do Rosário ficaram jogados, desordenados e esquecidos em seu “lixo” particular? Quantas tantas outras coisas não lhe interessaram ou ele não conseguiu ou pôde coletar? Existe um único procedimento taxonômico eficiente que dê conta dos tantos excessos da era do consumo?

Apesar de as obras de Bispo não resultarem de uma proposta crítica intelectual legitimada, suas peças são atravessadas por determinada lógica – ainda que “delirante”. Ao compor um todo organizado, o pensamento do psicótico desestabiliza propostas simétricas, regulares e metódicas. As proposições das peças de Arthur Bispo do Rosário fogem dos padrões pré-estabelecidos pela nossa sociedade, desconcertam e inquietam os espectadores com suas muitas possibilidades:

[...] É aí que uma cultura, afastando-se insensivelmente das ordens empíricas que lhe são prescritas por seus códigos primários, instaurando uma primeira distância em relação a elas, fá-las perder sua transparência inicial, cessa de se deixar passivamente atravessar por elas, desprende-se de seus poderes imediatos e invisíveis, libera-se o bastante para constatar que essas ordens não são talvez as únicas possíveis nem as melhores [...] (FOUCAULT, 2002, p. 12).

Ao extrapolar, chocar, incomodar e não corresponder a padrões esperados, a produção do sergipano põe à mostra o que não se queria ou não se podia ou não se pretendia ver – as infinitas possibilidades de combinação e de ordenação; a grande desordem que atravessa as coisas e o mundo.

O desejo de etiquetar tudo; as mais simples, estranhas e complexas lógicas de organização; a impossibilidades de conter todas as coisas do mundo; tudo isso, e muito mais, está presente nas obras de Arthur Bispo. Investigando o *Manto da Apresentação*, “[...] espécie de mortalha sagrada que bordaria durante toda a vida para vestir no dia da *apresentação*, no Juízo Final, na data de sua *passagem*” (HIDALGO, 1996, p. 26), verificamos, inicialmente, que Bispo do Rosário costurou no verso e também na borda que contorna toda essa obra, especialmente, nomes de pessoas que ele conheceu e que julgava serem merecedoras de ir com ele rumo ao céu.

Diferentemente das palavras costuradas no verso dessa peça, as famílias que se encontram listadas na beirada do manto foram escritas com linhas coloridas. Bispo primeiro retirava as linhas do uniforme dos internos e depois as pigmentava. Os nomes – tanto das bordas quanto do verso (espaços sempre cobertos por outros materiais, o verso, pelo tecido da frente da obra, as bordas, por franjas) –, os outros textos verbais, as imagens, os símbolos, as cordas que ocupam diversos espaços do manto atestam o caráter pessoal e transgressor da obra do artista plástico.

E por que tal composição transgride, incomoda e inquieta aqueles que a observam? Inicialmente, porque Arthur Bispo combina nessa peça as mais diversas cores, formas e materiais. Além disso, todos os espaços, até mesmo o verso e as beiradas do manto, foram utilizados para a inserção de textos e imagens – os mais inusitados locais da obra estão repletos de cores, adornos e desenhos. Suas inscrições, cordas e franjas transbordam, caem, sobram e vão além dos locais pretensamente adequados para se colocar tais enfeites – bordas, comprimento, verso, espessura, laterais.

Com esses transbordamentos, cores, irregularidades, assimetrias e variedades, Bispo aproxima o que não convém e põe à mostra infinitas possibilidades de ordens “sem lei nem geometria, do heteróclito”:

[...] no seu rastro nascia a suspeita de que há desordem pior que aquela do incongruente e da aproximação do que não convém; seria a desordem que faz cintilar os fragmentos de um grande número de ordens possíveis na dimensão, sem lei nem geometria, do heteróclito; [...] (FOUCAULT, 2002, p. 11).

Com seu gesto catalogador, aberto a objetos múltiplos e heterogêneos de sua existência cotidiana, o artista mostra “[...] como os princípios legitimados de

organização, sejam alfabéticos, numéricos, estatísticos, cartográficos, tendem a se tornar fins em si mesmo” (MACIEL, 2008, p. 21).

Se, através de uma imaginação delirante ou de uma razão sistêmica, autores e artistas contemporâneos – como o artista plástico Arthur Bispo do Rosário, o escritor Jorge Luis Borges, o cineasta Peter Greenaway – ironizam a lógica dos sistemas taxonômicos legitimados pelo pensamento moderno, Antonio Guerra, mesmo que inconscientemente, também desestabilizou algumas taxonomias “oficiais” ao criar sua própria lógica de ordenação.

Ainda que tenha utilizado um sistema de datas para inventariar seu material, Antonio Guerra também rompeu com muitos princípios e lógicas taxonômicos. A diversidade de papéis, o modo como todo o material foi combinado, dobrado e colado, a aparente falta de lógica na montagem dos álbuns – já que tudo referente ao teatro podia ser posto em diálogo – também “[...] rompe com a obviedade das disposições pretensamente regulares ou reguladoras” (MACIEL, 2006, p.18) e atesta a desordem do mundo.

Com páginas cheias de recortes, com apenas um único papel colado no centro da folha, com as muitas dobras dos cartazes cênicos (transbordando para fora das páginas dos álbuns e dos próprios textos) ou com a mistura constante de diversos gêneros textuais, a lógica de Antonio Guerra abarcou e pôs em diálogo tudo o que era referente ao mundo do teatro, sem obedecer a um único modelo de texto, a um único padrão de combinação textual, a uma única disposição simétrica ou a um único molde de colagem.

Ficam então as perguntas: por que o são-joanense colou seus recortes e quase não reformulou seu sistema aberto e heterogêneo de ordenação, tentando apagar as diferenças de seus papéis – atitude recorrente em diversos procedimentos taxonômicos? O modo utilizado por Guerra para ordenar as histórias de sua vida foi eficiente? Quais seriam as formas mais lógicas e “adequadas” para o teatrólogo contar e organizar sua vida? O que Antonio Guerra não recortou? O que ficou, sobrou, passou despercebido? Ele conseguiu contar tudo o que queria? Relatou também o que não queria?

O sistema criado por Antonio Guerra ou por Arthur Bispo do Rosário confirma que há muitas formas de se organizar o mundo. Qualquer princípio de ordenação é pessoal, subjetivo e arbitrário. As ordenações aqui analisadas são apenas uma em meio a uma infinidade de possibilidades taxonômicas. Escolher e

utilizar uma lógica implica excluir muitas outras e todas elas são ineficientes e insuficientes, pois não se ordena o “inordenável”. O múltiplo, as divergências, o caos, as heterotopias – esse é o mundo que nos habita.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Depois de conviver seis longos e intensos anos com a obra do amador teatral são-joanense Antonio Manoel de Souza Guerra, uma mistura de sentimentos nos invade e toma conta das palavras que encerram esta tese. Sensação de missão cumprida, alegria, alívio, mas também de despedida, nostalgia, tristeza, saudade. É nesse cruzamento de emoções tão díspares que despedimo-nos de tantos personagens de diferentes tempos e espaços que conosco conviveram durante vários dias, noites, madrugadas, feriados, férias. Sem pedir licença, marcar dia, hora e local, nossas vidas estiveram invadidas e interligadas durante todo esse período.

De todos os personagens que atravessaram nosso caminho, o nome Antonio Guerra foi o mais frequente. Obviamente, Guerra foi o personagem principal desta “narrativa”. Além de ter sido ele a pessoa quem selecionou e arquivou os vários papéis que, mais tarde, compuseram nosso principal objeto de pesquisa – os 13 álbuns teatrais –, o amador são-joanense fez parte de várias histórias contadas em seus compósitos. Nesse sentido, iniciamos a escrita desta tese fazendo uma apresentação do material a ser pesquisado e, especialmente, de seu autor. Quem foi o homem cujo nome aparece no título desta investigação? E qual foi sua obra?

Como esta pesquisa faz parte do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Área de Concentração: Literatura Comparada, nossa escrita pautou-se em reflexões teóricas contemporâneas que pudessem nos auxiliar a refletir sobre a importância de obras produzidas por homens simples e desconhecidos – como Antonio Guerra – para os estudos literários atuais. Com, especialmente, o pensamento de Walter Benjamin, Michel Foucault, Friedrich Nietzsche, Jacques Derrida e outros, evidenciamos que tanto as produções canônicas e os grandes nomes da literatura quanto as obras produzidas por homens anônimos são valiosas para a contemporaneidade. E quais foram as contribuições que essa obra produzida por um homem de pouco estudo do interior de Minas Gerais trouxe para os Estudos Literários?

Inicialmente, o *corpus* investigado nos fez enxergar que qualquer conjunto de textos fragmentados, descontínuos e dos mais diversos gêneros pode ser lido como um texto narrativo. Tempos atrás, um objeto cheio de cacos, fragmentos e pedaços de papel não era enxergado e lido como uma produção literária. As

histórias não se faziam com “retalhos” de diferentes gêneros textuais produzidos por diversos autores.

Atualmente, para construirmos uma história, não precisamos trabalhar com um texto linear. Saltando, imbricando e interligando diferentes gêneros textuais, podemos produzir literatura. Nesse sentido, a multiplicidade e heterogeneidade de recortes que compõem os 13 objetos do teatrólogo são-joanense podem ser exemplo dessas narrativas cruzadas.

O material dos arquivos de Guerra obriga o leitor a aproximar uma diversidade enorme de textos: recortes jornalísticos a cartas, bilhetes, cartazes cênicos, lembrancinhas de bailes... Uma enorme teia, com infinitos pontos de contato, vai se formando e se abrindo frente aos olhos do leitor e é ele quem vai cruzando, conectando e construindo histórias a partir de todo esse material. Ora esses textos se tocam ora se distanciam e ora até impulsionam o leitor para fora dessa rede que inicialmente se formou, colocando-o em contato com outros signos – verbais e icônicos –, dentro do espaço físico traçado e determinado por Antonio Guerra e até mesmo fora dele.

Uma leitura linear, retilínea, descartaria essas infinitas possibilidades de diálogo entre textos. Só uma leitura reticular, no formato de estrela, pode aproximar e distanciar os inúmeros fragmentos textuais que se encontram dentro e fora da teia construída por Guerra. Mesmo que o teatrólogo tenha tentado delimitar um trajeto a seguir, o mundo cruzado e sem uma determinada direção atravessa toda a produção do são-joanense. Possibilitando-nos dialogar com o universo das telecomunicações e da era da informática, Antonio Guerra produziu uma obra cujas relações se dão em rede – espaçadas, aos saltos, reticulares e cheias de flutuações.

É interessante pensar que um homem do interior de Minas Gerais, na década de 1960, construiu compósitos cuja leitura se faz em rede. Numa época em que pouco se sabia e se falava sobre hipertexto, textos descontínuos, leitura reticular – especialmente nas cidades do interior do Brasil –, Guerra, ainda que inconscientemente, exteriorizou tais relações em seus artefatos.

Mesmo que sejamos nós, leitores, que enxergamos algumas reflexões do século XXI em uma obra do século XX, ficam as indagações: a produção de Guerra é uma proposta embrionária de um hipertexto? As mais novas redes sociais – *orkut*, *facebook*, *twitter* –, espaços virtuais onde os usuários postam os mais diversos textos e relatam aos “curiosos” o passo a passo de seu dia a dia, podem ser

aproximadas do desejo do teatrólogo de também construir espaços onde ele pudesse “postar”, aos amigos ou a qualquer pessoa interessada no mundo cênico, seu cotidiano teatral? Aos moldes do *ctrl-v* e *ctrl-c*, Guerra literalmente recortou, colou e construiu sua “rede” de diferentes gêneros textuais – os álbuns.

Falando em álbum, outra questão que atravessou esta pesquisa e que já no título da mesma nos propusemos a discutir refere-se ao fato de termos considerado e chamado os cadernos grandes e de capa dura do teatrólogo de álbuns. Guerra produziu álbuns fotográficos familiares no formato tradicional como os conhecemos hoje – o arquivamento, especialmente, de fotos, representando uma família?

Investigando os compósitos do são-joanense, acreditamos que um novo e diferente conceito de álbum tenha emergido dos arquivos aqui analisados. Os artefatos cênicos, assim como os álbuns fotográficos familiares, são um convite ao olhar. Além disso, os dois objetos têm a perspectiva das narrativas orais. Ou seja, mexendo, virando, lendo ou simplesmente olhando tanto os textos dos arquivos teatrais – uma grande diversidade de gêneros textuais – quanto os dos arquivos familiares – especialmente fotografias –, contamos histórias que são sempre renovadas todas as vezes que as páginas desses objetos são abertas, olhadas, lidas.

Entretanto, apesar desses pontos de contato, verificamos que, de um modo bastante pessoal e especial, Guerra arquivou, misturou, combinou, dobrou, colou e anotou informações acima de quase todos os heteróclitos recortes de seus compósitos. Colando vários signos verbais e não-verbais, incluindo imagens fotográficas, o teatrólogo construiu uma espécie de álbum feito a partir de diversos retalhos de texto. Diferentemente da proposta que, via de regra, motiva a construção dos álbuns fotográficos familiares – a família –, através de seus diversos pedaços de papel, Antonio Guerra não guardou resquícios de sua família particular (pai, mãe, irmãos, esposa, filhos), mas de sua família de trabalho e de lutas – as famílias teatrais.

Graças à superfície material desses álbuns, histórias foram e ainda são narradas no futuro. Ao abrir os arquivos pessoais do ator e amador teatral, percebemos que um material bastante peculiar foi por ele selecionado, arquivado e colado em uma topologia – os álbuns. O teatrólogo não guardou livros, papéis escritos de próprio punho ou escritos por familiares queridos, textos antigos, raros ou

redigidos por importantes autores. Diferentemente do que as pessoas tendem geralmente a arquivar, o são-joanense recolheu, especialmente, recortes de jornais e publicidades de seu cotidiano, textos que, geralmente, são jogados fora após serem lidos. O seu critério de escolha e de arquivamento não foi a raridade desses papéis, mas o assunto que eles traziam – qualquer texto sobre o teatro merecia ser guardado.

E como o teatrólogo organizou seus arquivos? O modo individual e peculiar como esses materiais foram selecionados e, principalmente, organizados, certamente, abre, dilata e amplia os métodos públicos e privados arquivísticos. Guerra não colocou seus recortes em gavetas na ordem alfabética nem os guardou numerados em prateleiras ou armários. Ele anotou a data e o nome do periódico de onde os textos jornalísticos foram extraídos; inseriu legendas em algumas fotografias, anotando o nome de pessoas fotografadas e, às vezes, a data em que a foto foi tirada ou recebida; dobrou e colou, das mais inusitadas formas, especialmente, os cartazes cênicos; fixou nas páginas dos álbuns vários gêneros textuais sem, aparentemente, seguir nenhum critério específico de organização (páginas só com textos de jornais ou só com cartazes cênicos ou com um cartaz teatral e um recorte jornalístico ou páginas praticamente vazias, só com uma lembrancinha de baile do Clube ou com uma fotografia ou...). O teatrólogo arquivou em álbuns um material bastante diversificado de um modo muito seu.

De múltiplas e heterogêneas maneiras podemos organizar arquivos, já que a perspectiva pessoal e intencional está presente em todas as formas de ordenação. Selecionando e criando critérios para ordenar objetos e/ou textos que se encontram à nossa volta, além de excluirmos algumas coisas em prol de outras, damos um toque individual e pessoal a todo processo de ordenação. Ao fazermos nossas organizações, confirmamos que não se abarca o todo – pois excluímos o que não é similar aos nossos interesses – e confirmamos que não se ordena de uma única forma a diversidade de coisas que nos circundam. O todo e o heterogêneo convivem “harmonicamente” no universo.

Nesse sentido, além de entendermos que os arquivos do são-joanense são mais uma construção em meio a uma infinidade de produções sobre o presente e o passado das pessoas – e que, por isso mesmo, eles trazem contribuições pessoais, novas e importantes para as discussões que aqui foram empreendidas –, percebemos que os múltiplos critérios de organização de Guerra e de tantos outros

homens de séculos anteriores e posteriores a ele expressam o desejo, a diversidade e a impossibilidade de se ordenar o inordenável – o universo, o tempo, a vida, o ser.

Apesar de ser impossível organizar todas as coisas do mundo, o teatrólogo construiu arquivos que guardam algumas de suas histórias. Tais relatos, dispostos em espaços físicos, serviram-lhe como auxílio para a memória e, automaticamente, para a imaginação, já que memória e imaginação caminham lado a lado.

Para estimular a memória, ativando o que vivenciou e o que testemunhou no passado próximo ou distante, Guerra lançou mão de diversas estratégias. O teatrólogo construiu 13 arquivos que, de certo modo, evidenciam o funcionamento de sua memória no momento em que recortes foram colados em álbuns e histórias retornaram ao presente: as combinações inusitadas e inesperadas de diversos fragmentos de texto; a surpresa ao depararmos com a presença de um fato inesperado colado debaixo da folha de um cartaz cênico; as rasuras referentes a papéis arrancados; às vezes, a presença apenas da data e do nome de um periódico, evidenciando a impossibilidade de ler e conhecer a história que ali havia sido registrada; a fragmentação e descontextualização de textos; a quebra da cronologia de algumas sequências de recortes; as rasuras.

Ora ocultando, ora desvelando, ora apagando, ora remetendo a outras lembranças ou a informações que, aparentemente, estavam esquecidas, a montagem dos álbuns é fruto do trabalho da memória de Guerra. Essas heterogeneidades, cruzamentos, lacunas, espaços, registros, apagamentos, rupturas e fragmentações que atravessam os compósitos do amador podem nos fazer entender melhor o modo como as lembranças vêm caprichosamente da memória quando tocam o presente e, assim, exemplificar reflexões teóricas sobre tal questão. A partir da perspectiva micro e individual das lembranças do teatrólogo, chegamos a um perfil macro e coletivo do funcionamento de memórias.

Nas páginas anteriores, falamos em memória, arquivos, álbuns. Entretanto, muitos outros gêneros textuais se formaram e, rapidamente, se desmancharam a partir das análises que empreendemos nos objetos de Antonio Guerra: arquivo, biblioteca, museu, autobiografia, carta, diário, enciclopédia, álbum, coleção, lista. Assim como esses diversos formatos textuais se cristalizaram e se diluíram na estrutura composicional do teatrólogo, vários filósofos, teóricos, poetas,

escritores, artistas plásticos também vieram de diferentes tempos e lugares, atravessando a obra do amador.

Numa perspectiva comparatista e transdisciplinar, a produção do teatrólogo instigou-nos a trazer ao presente teorias e reflexões contemporâneas, mas também diversos saberes de períodos e espaços muito distantes – os primeiros diretores da Biblioteca de Alexandria, o teatro de Giulio Camillo, os colaboradores da *Encyclopédie*, os transeuntes, operários e prostitutas de Charles Baudelaire. Com o olhar do século XXI, encontramos saberes múltiplos e heterogêneos – simples, complexos, eruditos, populares, do presente, do passado e quem sabe do futuro – em uma produção do século XX.

Mesmo sabendo que há ainda muito a ser dito e a ser investigado a partir da obra de Antonio Guerra, fechamos a capa deste “último álbum”, também construído pelo teatrólogo são-joanense. De agora em diante, ficamos à espera de outros futuros leitores. Garrafa lançada ao mar, acreditamos que em um tempo futuro ao nosso e ao do amador, esta tese/álbum e os álbuns/tese continuarão a dizer.

Através de leitores que talvez ainda nem conheçamos, esse terceiro texto terá uma sobrevida. Desejamos que, num futuro próximo ou distante, as histórias do século XX e, a partir de agora, as do século XXI continuem a ser imaginadas, recriadas e encenadas – no teatro da minha, da sua, da nossa memória.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Boitempo & a falta que ama*. 2. ed. Rio de Janeiro: Sabiá, 1973. p. 41.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Claro enigma*. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. *Estudos históricos – arquivos pessoais*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 9-34, 1998.
- BAPTISTA, Abel Barros. O cânone como formação: a teoria da literatura brasileira de Antonio Candido. In: BAPTISTA, Abel Barros. *O livro agreste*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2005. p. 41-80.
- BARTHES, Roland. *Novos ensaios críticos*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- BARTHES, Roland *et al.* *Análise estrutural da narrativa*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1976.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. Trad. Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca. Um discurso sobre o colecionador. In: BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Obras escolhidas. v. 2. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 226-235.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas. v. 3. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas. v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. A tarefa-renúncia do tradutor. In: HEIDERMANN, Werner (Org.). *Clássicos da teoria da tradução*. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Tradução, 2001. p. 188-215.
- BENJAMIN, Walter. O colecionador. In: BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial, 2006. p. 237-246.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BHABHA, Homi K. Disseminação: o tempo, a narrativa e as margens da nação moderna. In: BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007. p. 198-238.

BLOM, Philipp. *Ter e manter: uma história íntima de colecionadores e coleções*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

BORDINI, Maria da Glória. Acervos Sulinos: a fonte documental e o conhecimento literário. In: SOUZA, Eneida M. de; MIRANDA, Wander M. (Orgs.). *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 129-139.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Porto Alegre, Globo, 1970.

BORGES, Jorge Luis. Meus livros. In: BORGES, Jorge Luis. *Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

BOSI, Ecléa. *O tempo vivo da memória: ensaios de Psicologia Social*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil: 1900*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.

CALDEIRA, João Ricardo de Castro. *IEB: origem e significados (uma análise do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo)*. São Paulo: Oficina do Livro Rubens Borba de Moraes; Imprensa Oficial do Estado, 2002.

CALVINO, Italo. *O caminho de San Giovanni*. São Paulo: Ed. Schwarcz, 2000.

CAMBRAIA, César Nardelli. *Introdução à crítica textual*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CASANOVA, Pascale. *A república mundial das letras*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CHARTIER, Roger. O homem de letras. In: VOVELLE, Michel. *O homem do iluminismo*. Lisboa: Presença, 1997.

CLIFFORD, James. On Collecting art and culture. In: DURING, Simon (Ed.). *The cultural studies reader*. London: Routledge, 2000. p. 57-76.

COOK, Terry. Arquivos pessoais e arquivos institucionais: para um entendimento arquivístico comum da formação da memória em um mundo pós-moderno. *Estudos históricos – arquivos pessoais*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 21, p. 129-149, 1998.

CUNHA, Eneida Leal. A “Casa Jorge Amado”. In: SOUZA, Eneida M. de; MIRANDA, Wander M. (Orgs.). *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 117-128.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Acervos: gênese de uma nova crítica. In: MIRANDA, Wander Melo (Org.). *A trama do arquivo*. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.

D'ALEMBERT, Jean Le Rond. *Discurso preliminar de la enciclopédia*. Disponível em: <[http://www.antorcha.net/biblioteca\\_virtual/filosofia/enciclopedia/caratula.html](http://www.antorcha.net/biblioteca_virtual/filosofia/enciclopedia/caratula.html)>. Acesso em: 13 out. 2008.

DELEUZE, Gilles; GUATTARRI, Félix. Rizoma. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARRI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2004. v.1. p. 11-37.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2002a.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 2002b.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. São Paulo: Unesp, 2002c.

DIDIER, Beatrice. *Le journal intime*. Paris: Presses Universitaires de France, 1976.

DORIA, A. Gustavo. *Moderno teatro brasileiro: crônica e suas raízes*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975.

DUCROT, Ariane. A classificação dos arquivos pessoais e familiares. *Estudos históricos – arquivos pessoais*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 151-168, 1998.

ECO, Umberto. *La búsqueda de la lengua perfecta*. Trad. Maria Pons. Barcelona: Crítica, 1999.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

FONSECA, Maria Odila. *Arquivologia e ciência da informação*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005. p. 9-72.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1992a. p. 15-37.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Vega, Passagens, 1992b.

FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade: Curso no Collège de France (1975-1976)*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FRIEIRO, Eduardo. *Novo diário*. Belo Horizonte: Pindorama (Imprensa Oficial), 1927.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GOMES, Ângela de Castro. Escrita de si, escrita da história: a título de prólogo. In: GOMES, Ângela de Castro (Org.). *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: Editora FGC, 2004.

GONTIJO, Rebeca. "Paulo amigo": amizade, mecenato e o ofício do historiador nas cartas de Capistrano de Abreu. In: GOMES, Ângela de Castro (Org.). *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: Editora FGC, 2004.

GOODY, Jack. What's in a list? In: GOODY, Jack. *The domestication of the savage mind*. Cambridge: Cambridge university Press, 2000. p. 74-111.

GUERRA, Antonio. *Pequena história de teatro, circo, música e variedades em São João del-Rei 1717 a 1967*. Juiz de Fora: Esdeva, 1967.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Distribuições de papéis: Murilo Mendes escreve a Carlos Drummond de Andrade e a Lúcio Cardoso*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa/Ministério da Cultura, 1996.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Contrapontos: notas sobre correspondência*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa/Ministério da Cultura, 2004.

HIDALGO, Luciana. *Arthur Bispo do Rosário: o senhor do labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica*. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed. PUC-Rio, 2006.

LE GOFF, Jacques. Uma ciência em marcha, uma ciência na infância. In: LE GOFF, Jacques. *A história nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1983. p. 15-24.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 4. ed. Campinas. Ed. da UNICAMP, 1996. p. 535-553.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

LÉVY, Pierre. *O que é o virtual?* São Paulo: Ed. 34, 1996.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. São Paulo: Boitempo, 2005.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

MACIEL, Maria Esther. *A memória das coisas: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004a.

MACIEL, Maria Esther (org.). *O cinema enciclopédico de Peter Greenaway*. São Paulo: Unimarco, 2004b.

MACIEL, Maria Esther. Peter Greenaway's Encyclopaedism. *Theory, Culture & Society Journal*, Thousand Oaks/New Delhi, v.23, n.4, p. 51-71, 2006.

MACIEL, Maria Esther. Poéticas do inclassificável. *Aletria*, Belo Horizonte, v.15, p. 155-162, 2008.

MANGUEL, Alberto. *A biblioteca à noite*. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

MARQUES, Reinaldo. Acervos literários e imaginação histórica: o trânsito entre os saberes. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v.4, n.2, p. 29-37, 2000.

MARQUES, Reinaldo. O arquivamento do escritor. In: SOUZA, Eneida; MIRANDA, Wander (Orgs.). *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003a. p. 141-156.

MARQUES, Reinaldo. Memória e Cultura. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 06 dez. 2003b. Caderno Pensar, p. 5.

MARQUES, Reinaldo. Locações tardias do moderno: a correspondência entre Abgar Renault e Carlos Drummond. In: BITTENCOURT, Gilda N.; MASINA, Léa; SCHMIDT, Rita T. (Orgs.). *Geografias literárias e culturais: espaços/temporalidades*. Porto Alegre: Ed. UFRGS/Abralic, 2004. p. 35-48.

MARQUES, Reinaldo. O arquivo literário como figura epistemológica. *Matraga*, Rio de Janeiro, v.21, p. 13-23, 2007.

MARQUES, Reinaldo. Grafias de coisas, grafias de vidas. In: SOUZA, Eneida M. de, MARQUES, Reinaldo (Orgs.). *Modernidades alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008a.

MARQUES, Reinaldo. Memória literária arquivada. *Aletria*, Belo Horizonte, v.18, p. 105-119, 2008b.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. *Estudos históricos - arquivos pessoais*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 21, p. 89-103, 1998.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. O museu e o problema do conhecimento. In: SEMINÁRIO SOBRE MUSEUS-CASA, 4, 2002. *Anais...* Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2002. p. 17-48.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos*: Graciliano Ramos e Silviano Santiago. São Paulo: EDUSP; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1992.

MIRANDA, Wander Melo (Org). *A trama do arquivo*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1995.

NASCIMENTO, Rosana Dias do. A historicidade na documentação museológica. In: SEMINÁRIO SOBRE MUSEUS-CASA, 4, 2002. *Anais...* Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2002. p. 49-58.

NETO, A. L. Machado. *Estrutura social da república das letras*: sociologia da vida intelectual brasileira 1870-1930. São Paulo: EDUSP, 1973.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Humano, demasiado humano*: um livro para espíritos livres. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

O DOMINGO. Disponível em:<<http://www.dibib.ufsj.edu.br/cgi-bin/wxis.exe?IscScript=phi81.xis&cipar=publicajornal.cip&lang=por> > Acesso em: 24 out. 2010.

OLINTO, Heidrun Krieger; SCHØLLHAMMER, Karl Erik (Org.). *Literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2003.

PEREC, Georges. *Pensar/classificar*. 2. ed. Barcelona: Gedisa, 2001.

PIGLIA, Ricardo. Memoria y tradición. In: CONGRESSO ABRALIC, 2, 1991. *Anais...* Belo Horizonte: ABRALIC, 1991. v.1, p. 60-66.

POMBO, Olga; GUERREIRO, António; ALEXANDRE, António Franco (Eds.) *Enciclopédia e hipertexto*. Lisboa: Duarte Reis, 2006.

POMORSKA, k. *Formalismo e futurismo*. São Paulo, Perspectiva, 1972. p. 19-58.

PRADO, Antonio Arnoni. *Trincheira, palco e letras*. São Paulo: CosacNaify, 2004.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PRAZ, Mario. *Literatura e artes visuais*. São Paulo: Cultrix, 1982.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina, 1987.

RIBEIRO, Ana Paula G.; LERNER, Kátia. Memória e identidade em relatos biográficos. In: HERSCHMANN, Micael; PEREIRA, Carlos Alberto M. (Org.). *Mídia, memória & celebridades: estratégias narrativas em contextos de alta visibilidade*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2003. p. 189-204.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2007.

ROSSUM-GUYON, Françoise Van *et al.* *Categorias da narrativa*. Lisboa: Vega, s. d.

SALLES, Cecília. Crítica genética e semiótica: uma interface possível. In: ZULAR, Roberto (Org.). *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

SÁNCHEZ, Ivette. *Coleccionismo y literatura*. Madrid: Cátedra, 1999.

SANTIAGO, Silviano. Desconstrução e descentramento. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n.32, p.76-97, jan./mar. 1973.

SANTIAGO, Silviano (Sup.). *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

SANTOS, Boaventura de Souza. *Um discurso sobre as ciências*. São Paulo: Cortez, 2008.

SANTOS, Luis Alberto B.; OLIVEIRA, Silvana P. de. Sujeitos ficcionais. In: SANTOS, Luis Alberto B.; OLIVEIRA, Silvana P. de. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Catástrofe, história e memória em Walter Benjamin e Chris Marker: a escritura da memória. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. São Paulo: Ed. UNICAMP, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Arthur Bispo do Rosário: a arte de “enlouquecer” os signos. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.3, p.144-155, 2007.

SILVA, Armando. *Álbum de família: a imagem de nós mesmos*. São Paulo: Ed. SENAC/SESC-SP, 2008.

SILVA, Maurício. *A Hélade e o subúrbio: confrontos literários na belle époque carioca*. São Paulo: EDUSP, 2006.

SOUZA, Eneida M. de. *Pedro Nava, o risco da memória*. Juiz de Fora: FUNALFA, 2004.

SOUZA, Eneida M. de. Os livros de cabeceira da crítica. In: SOUZA, Eneida M. de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007. p. 15-24.

SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo das letras*. Literatura, técnica e modernização no Brasil. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

SÜSSEKIND, Flora. *A voz e a série*. Rio: Sette Letras; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1993.

VASCONCELLOS, Eliane. Preservação da memória literária. In. SILVA, Zélia Lopes da (Org.). *Arquivos, patrimônio e memória: trajetórias e perspectivas*. São Paulo: Ed. Unesp; Fapesp, 1999. p. 41-48.

VELHO, Gilberto; KUSCHNIR, Karina (Org.). *Mediação, cultura e política*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

VILAS BOAS, Sérgio. *Biografismo: Reflexões sobre as escritas da vida*. São Paulo: Ed. UNESP, 2008.

WERNECK, Maria Helena. *O homem encadernado: Machado de Assis na escrita das biografias*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1996.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. São Paulo, Nova Cultura, 1989.

YATES, Frances A. *A arte da memória*. São Paulo: Ed. UNICAMP, 2008.

ZILBERMAN, Regina *et al.* *As pedras e o arco: fontes primárias, teoria e história da literatura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

## **FONTES DOCUMENTAIS**

1. Acervo do Grupo de Pesquisas em Artes Cênicas da UFSJ.

GUERRA, Antonio; NOGUEIRA, Alberto. *Terra das maravilhas*. Cópia datilografada. Acervo do Clube Teatral Artur Azevedo.

GUERRA, Antônio. Entrevista concedida à Girlene Verly Ferreira de Carvalho Rezende. 1 fita cassete de 60 minutos, 2005.

GUERRA, Danilo. Entrevista concedida à Girlene Verly Ferreira de Carvalho Rezende. 1 fita cassete de 60 minutos, 2006.

GUERRA, Duílio. Entrevista concedida à Girlene Verly Ferreira de Carvalho Rezende. 1 fita cassete de 60 minutos, 2005.

GUERRA, Fernando. Entrevista concedida à Girlene Verly Ferreira de Carvalho Rezende. 1 fita cassete de 60 minutos, 2005.

GUERRA, Lúcia. Entrevista concedida à Girlene Verly Ferreira de Carvalho Rezende. 1 fita cassete de 60 minutos, 2006.

JOFFILY, Sônia Guerra. Entrevista concedida à Girlene Verly Ferreira de Carvalho Rezende. 1 fita cassete de 60 minutos, 2005.

OLIVEIRA, Dolores O. Ferraz de. Entrevista concedida à Maria Tereza Gomes de Almeida Lima. 1 fita cassete de 60 minutos, 2005.

2. Acervo Pessoal de Antonio Guerra da UFSJ

GUERRA, Antonio. Álbum. S.João del-Rei, s.d.,13v.

## ANEXOS

### ANEXO A

#### CRONOLOGIA DE ANTONIO MANOEL DE SOUZA GUERRA – (1892 -1985)

- 1892 – Nascimento de Antonio Guerra.
- 1905 – Fundação do Grupo Dramático 15 de novembro – São João del-Rei.
- 1906/1913 – Presidente do Clube de amadores de São João del-Rei.
- 1910 – Primeiro recorte dos álbuns referente às experiências vividas por Guerra.
- 1912 – Membro do Clube Dramático Familiar de Barbacena.
- 1913 – Gerente da fábrica de máquinas de costura Singer.
- 1917 – Membro da Associação Dramática Belmiro Braga de Juiz de Fora.
- 1919 – Membro do Clube Dramático Familiar de Lavras.
- 1922 – Membro do Centro Teatral Brasileiro de Belo Horizonte.
- 1923/1927 – Presidente do Clube de amadores de São João del-Rei.
- 1924 – Membro do Clube Dramático Familiar de Divinópolis.
- 1934 – Representante da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais.
- 1938/1948 – Presidente do Clube de amadores de São João del-Rei.
- 1942 – Sócio da Casa dos Artistas.
- 1951 – Inauguração do Cinema e Teatro Artur Azevedo.
- 1959 – Doação de dois bordados feitos por João Cândido e um desenho de São João del-Rei feito por Ernesto Hasenclever (1849) ao Museu Tomé Portes del-Rei.
- 1960 – Início da montagem dos álbuns.
- 1966 – Empréstimo dos originais das músicas de *A Capital Federal* de Artur Azevedo.
- 1967 – Presidente do Clube de amadores de São João del-Rei.
- 1967 – Publicação do livro *Pequena história de teatro, circo, música e variedades em São João del-Rei – 1717 a 1967*.
- 1984 – Último recorte do último álbum de Guerra.
- 1985 – Morte de Antonio Guerra.<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> Não encontramos no livro escrito por Guerra as datas que indicam o período em que ele foi: delegado do Sindicato dos Atores e Cenotécnicos de São Paulo, representante da União Brasileira de Compositores e procurador da Sociedade Mantenedora do Teatro Nacional do Rio de Janeiro.

## ANEXO B

Álbum 1	Capa – numerada pelo amador. Primeira página: cartaz <i>O Rocambole</i> . Segunda página: Grupo Dramático 15 de Novembro, foto de Guerra, cartão-postal do Teatro Municipal de São João del-Rei. Páginas: sem pauta. Número de páginas: 118. Recortes: 1886 a 1921. Última foto: 1924
Álbum 2	Capa – numerada pelo amador. Verso da capa: reminiscência de João Caetano. Primeira página: cartaz: Cinema Comércio. Verso da contracapa: foto. Páginas: com pauta. Número de páginas: 102. Recortes: 1921 a 1922.
Álbum 3	Sem capa e sem número. Álbum numerado por nós. Primeira página: foto de Guerra, Centro Teatral Brasileiro, cartão-postal do Teatro Municipal de Belo Horizonte. Verso da contracapa: carta. Páginas: com pauta. Número de páginas: 102. Recortes: 1922 a 1929.
Álbum 4	Capa – numerada pelo amador. Primeira página: foto de Artur Azevedo com pequena biografia. Verso da contracapa: pedaço de um cartaz. Páginas: com pauta. Número de páginas: 38. Recortes: 1929 a 1930.
Álbum 5	Capa – numerada por nós. Primeira página: cartaz com foto do rosto de Antonio Guerra, como no álbum 1. <i>Peça a Viúva Alegre</i> . Teatro Municipal 25 de novembro de 1932. Dizeres do cartaz: “Festa de gala em homenagem ao apreciado amador ANTÔNIO GUERRA, uma das maiores glórias do Teatro são-joanense, e dedicada ao povo desta nossa querida São João del-Rei”. Páginas: sem pauta, folhas mais duras e verdes. Número de páginas: 40. Recortes: 1932 a 1933.
Álbum 6	Capa – numerada pelo amador. Primeira página: dois selos de diversões 200 reis, cartão-postal do Teatro Municipal de São João del-Rei, foto de Guerra com os dizeres: “Homenagem do clube Artur Azevedo a um dos seus mais dignos fundadores e esforçado impulsionador do seu progresso. Salve, 11-08-934”. Páginas: com pauta. Número de páginas: 127. Recortes: 1933 a 1938.
Álbum 7	Capa – numerada pelo amador. Primeira página: foto de Artur Azevedo. Verso da contracapa: recorte com a gravura do prédio da Ópera de Paris. Páginas: com pauta. Número de páginas: 196. Recortes: 1938 a 1944.
Álbum 8	Capa – numerada pelo amador. Verso da capa: escrito no meio da página: Eduardo Vieira (acima do nome parece que uma foto foi arrancada), abaixo do nome cartão-postal do Teatro Della Scala. Primeira página: foto de Afonso Stuart, ocupando quase toda a página. Verso da contracapa: carta. Páginas: com pauta. Número de páginas: 42. Recortes: 1945 a 1949.
Álbum 9	Capa – numerada pelo amador. Primeira página: vazia. Segunda página: vários recibos em nome de Guerra – sócio efetivo – Casa dos Artistas – Sindicato dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos. Páginas: com pauta. Número de páginas: 159. Recortes: 1949 a 1976

Álbum 10	Capa – numerada por nós. Primeira página: vazia. Segunda página: recorte de jornal. Páginas: com pauta. Número de páginas: 39. Há páginas em branco. Recortes: a maioria dos recortes está sem data. Um dos primeiros datados é de 1959 e um dos últimos é de 1967.
Álbum 11	Capa – numerada por nós. Primeira página: vazia. Segunda página: recortes de jornal. Páginas: com pauta. Número de páginas: 14. Há paginas em branco. Recortes: 1975 a1978.
Álbum 12	Capa – numerada por nós. É a única capa que possui emblema do Clube Teatral Artur Azevedo. Com os dizeres: “Sede Própria – Edição Comemorativa do Cinquentenário – 1905-1955”. Primeira página: vazia. Segunda página: segundo Teatro de São João del-Rei 1887 – concepção em xilogravura de Iracema Joffily. Páginas: com pauta. Número de páginas: 184. Há páginas em branco. Último recorte: 1984. Os recortes são basicamente fotográficos.
Álbum 13	Capa – numerada por nós. Primeira página: Clube Dramático Artur Azevedo, foto de Artur Azevedo, cartão-postal do Teatro Municipal de São João del-Rei. Páginas: sem pauta. Número de páginas: 129. Há páginas em branco. Recortes: 1915 a 1929.