

Álbum de famílias: fotobiografia, memória e história no teatro brasileiro

Heloisa Pontes¹

Resumo

O artigo se detém nos livros que o ator Paulo Autran e a atriz Fernanda Montenegro produziram sobre suas trajetórias e carreiras sob a forma de fotobiografias e também no arquivo de Autran. Ele se vale de um dispositivo comparativo sustentado pelo trabalho de objetivação da experiência dos intérpretes materializada nessas fontes. Tem como objetivo avançar a reflexão sobre as marcas de gênero e geração, o fluxo narrativo, os mecanismos da memória – o que se seleciona, o que se exclui, o que se guarda – e sua relação com a construção do nome artístico no teatro. A discussão dos desafios metodológicos envolvidos nesse procedimento visa, ainda, a adensar a análise das condições sociais e institucionais de produção de fontes escritas e visuais, assim como das reminiscências que nutrem grande parte das entrevistas e dos depoimentos impressos (ou recolhidos diretamente) que nós, cientistas sociais, utilizamos para a apreensão das trajetórias dos agentes e da dinâmica dos campos artísticos.

Palavras-chave: Paulo Autran. Fernanda Montenegro. Trajetórias. Fotobiografias. Memória e autoridade cultural.

I. Introdução

Fotografias, entrevistas, memórias, biografias, autobiografias, tais são algumas das fontes que utilizei nas minhas pesquisas sobre intelectuais e intérpretes do teatro (PONTES, 1998, 2010, 2013, 2019; PONTES; MICELI, 2014; PONTES; CESAR, 2017), com o propósito de correlacionar experiência social, linguagem expressiva (intelectual ou artística) e traje-

¹ Professora titular do Departamento de Antropologia da Unicamp e bolsista de produtividade em pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).



Direito autoral e licença de uso: Este artigo está licenciado sob uma Licença Creative Commons. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra, forneça um link para a licença, e indicar se foram feitas alterações.

tória². E, assim, dimensionar tanto o peso dos condicionantes (sociais e institucionais) que modelam a produção intelectual e artística, quanto seu grau de maior ou menor autonomia em relação aos poderes temporais. A tradução desse argumento em chave metodológica implicou construir uma biografia coletiva desses agentes com a intenção de que cada um pudesse ser visto em relação e na relação com os outros, tanto no teatro quanto no campo intelectual. Dispositivo comparativo, sem dúvida, sustentado não pela etnografia baseada na observação participante, mas pelo trabalho de objetivação da experiência dos sujeitos investida na documentação consultada.

Tal objetivação pressupõe uma reflexão sobre as condições sociais e institucionais de produção de fontes escritas e das reminiscências que nutrem grande parte das entrevistas e dos depoimentos impressos (ou recolhidos diretamente) que nós, cientistas sociais, utilizamos em nossos trabalhos. O que implica reconhecer que “[...] as definições correntes sobre quaisquer objetos são parte do objeto que se pretende desvendar” e que, a rigor, “[...] não existe separação ou descontinuidade entre o objeto e os materiais que falam dele, que o expressam ou que de alguma maneira lhe dão uma forma de existência” (MICELI, 1998, p. 154).

Com o trânsito cada vez maior dos antropólogos por temas e objetos situados em outras fronteiras disciplinares – na história, no cinema, nas artes, na literatura e na sociologia da cultura – assistimos à ampliação e ao adensamento da reflexão sobre as fontes escritas (processos jurídicos, entrevistas, depoimentos, textos literários e jornalísticos, biografias etc.) que utilizamos em nossas pesquisas e sobre os lugares sociais e institucionais que as abrigam. O entendimento dos “arquivos como metáfora do cruzamento entre memória, saber e poder” (HEYMANN, 2013, p. 68) se alia ao esforço de desvelar as formas de classificação e de descrição que presidem as práticas de arquivamento, como mostra, de maneira exemplar, o trabalho da antropóloga Ann Laura Stoler (2002) sobre os arquivos coloniais holandeses.

2 Para análises vigorosas nessa direção, provenientes de distintas filiações disciplinares, ver: Auerbach, 2003, 2007; Baxandall, 1988; Bourdieu, 1992; Braudel, 1994; Charle, 2012; Elias, 1991; Schorske, 1993; Miceli, 2018; Williams, 1982; Sarlo, 1998; Casanova, 2011 .

A reflexão sobre as fontes escritas passa também pela apreensão dos positivos da memória – o que se seleciona, o que se exclui, o que se guarda. E, no caso do teatro, pela relação com o processo de objetivação do carisma envolvido na construção do nome artístico, como procurarei mostrar a seguir a partir das trajetórias de Paulo Autran (1922-2007) e Fernanda Montenegro (nascida em 1929). Ambos construíram as carreiras (exitosas) e se firmaram em meio ao tripé que sustentou o acerto dos ponteiros da nossa cena teatral com o relógio do teatro internacional: primazia do diretor como criador da unidade do espetáculo, valorização do texto, soberania do autor. A projeção que alcançaram, em razão do talento incomum, deve-se também ao fato de terem interpretado um extenso repertório no qual encenaram textos importantes da dramaturgia internacional e nacional.

O processo de objetivação do carisma que lhes conferiu uma poderosa autoridade cultural pode ser mensurado por três indicadores: o reconhecimento dos pares, a adesão apaixonada do público, a associação de seus nomes a momentos fundamentais da história e da memória arquivada do teatro brasileiro. Suas carreiras foram minuciosamente escrutinadas, assim como as peças e as personagens que encarnaram. Mas, além disso, eles se tornaram autores dessa história ao publicarem suas fotobiografias (MONTENEGRO, 2018; AUTRAN, 2005). Elas se somam às monografias, biografias e entrevistas editadas sob a forma de livros, com a intermediação de jornalistas ou pesquisadores que vincularam seus nomes aos deles, ao narrar o que fizeram nos palcos ou fora deles.

Reconhecidos como grandes intérpretes, Paulo Autran associou-se ao melhor da cena teatral paulista e Fernanda Montenegro à cena carioca. As carreiras de ambos se cruzam com a história de companhias que deram tônus à história do teatro brasileiro pela qualidade da dramaturgia, do elenco e dos diretores que nelas se engajaram. O Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e a Companhia Tônia-Celi-Autran, no caso de Paulo Autran; o Teatro dos Sete, no de Fernanda³. Quando essas companhias acabaram, eles seguiram em frente, sozinhos e sem elenco fixo, e continuaram a fazer o que sempre se fez na tradição teatral brasileira: o autoempresariamento.

3 Sobre essas companhias, ver: Almeida, 1987a, 1987b; Brandão, T., 2002, 2005; Guzik e Pereira, 1980; Guzik, 1986.

As trajetórias de ambos se interconectam no palco e na vida. Doze dias antes da morte de Paulo Autran, ocorrida em outubro de 2007, ele enviou uma carta à Fernanda Montenegro na qual relata o infarto que sofrera. Dela, destaco alguns trechos:

Minha querida Fernanda

[...].Felizmente terminei minha carreira em glória. No domingo, quando fui para o hospital com infarto, após um ano do “Avarento” [de Molière] em cartaz, devolvemos 1.000 entradas na bilheteria! Meu infarto foi o meu fim como ator. Estou de cadeira de rodas. Com Karin [a mulher do ator e também atriz Karin Rodrigues) vou aos teatros, cinemas e restaurantes sem degraus. Meus médicos dizem que não vou morrer do câncer, que está controlado e praticamente não é mais visto nas chapas. O especialista do coração diz que estou ótimo. E eu me pergunto: vou morrer de quê? [...].

Quatro dias depois, em 04 de outubro de 2007, Fernanda Montenegro lhe respondeu:

Quando li na sua carta: “**terminei minha carreira em glória. Meu infarto foi meu fim como ator**”, tive um estupor, um choque, um desassossego, uma adrenalina, se posso dizer, paralitante. Porque, se você parade, se você encerra sua vida de palco, toda a nossa geração para, todos nós vamos com você. Em princípio, todos nós, da nossa geração, paramos com você. Essa é a importância da sua vida maravilhosa. Você, saindo de cena, fecha-se um ciclo da história do nosso teatro. Certamente o ciclo melhor, o que mais frutos deixou para os que vieram ou vierem depois de nós [...].

[...] **Somos contemporâneos e somos interdependentes**, Paulo querido. Todos nós. Interdependentes (AUTRAN, ?, *apud* MONTENEGRO, 2018, p. 411).

Correspondência emocionada, as cartas falam da vida, da morte, do legado de uma geração que fez do palco o centro da sua existência. Arte da alteridade e da presença, o teatro ao mesmo tempo em que liberta os intérpretes de si mesmos, depende da memória e de sua materialização em registros específicos para sobreviver como história. “Quando um ator para o ato teatral, nada fica, a não ser a memória de quem o viu”, afirma a atriz Fernanda Montenegro (MONTENEGRO, 1998, p. 13).

O texto encenado pode ser consultado séculos depois da primeira montagem; já o espetáculo só sobrevive no testemunho dos que estiveram presentes, nas fotografias das peças, nos programas e nas críticas publicadas.

Mesmo quando filmado integralmente, o espetáculo torna-se outra coisa, pois esse registro não é capaz de transmitir aquilo que acontece ao vivo e que depende essencialmente da capacidade de interpretação dos atores e de sua captação pelo público. Especialmente daqueles, como Paulo Autran e Fernanda Montenegro, que, sofrendo “dessa doença, atuar” e do “despudor cênico”, souberam “verticalizar as personagens” e puseram a técnica, as inflexões da voz, a respiração e o corpo “a serviço de uma exigência cênica” (MONTENEGRO, 2018, p. 282).

Para sanar uma parte dessa lacuna e reconstituir o ponto de vista dos intérpretes sobre aquilo que singulariza a experiência em cena e sustenta a carreira teatral, podemos recorrer às entrevistas e às memórias que alguns deles deixam por escrito ou por intermédio de seus biógrafos. Elas oferecem uma imagem vívida da profissão. Espécie de antídoto à irregularidade e às intempéries da carreira, elas registram com intensidade máxima os momentos relevantes da experiência desses intérpretes nos palcos e nos bastidores.

Outra fonte preciosa para a reconstituição da história do teatro sob a perspectiva dos intérpretes são as fotobiografias daqueles que alcançaram maior notoriedade. Nesse reduzido e prestigioso time, encontram-se Paulo Autran e Fernanda Montenegro. Seus feitos nos palcos e o carisma conquistado permitiram-lhes imprimir seus nomes na história do teatro e nos livros que publicaram⁴.

Em 2005, dois anos antes das cartas trocadas entre Paulo Autran e Fernanda Montenegro, a editora Cosac & Naif publicou em edição caprichada, de capa dura, *Paulo Autran, sem comentários*. Com o auxílio da memória, de comentários curtos e de amplas fotografias, Paulo Autran retrata no livro os 50 anos de carreira. Comenta e retrata os personagens, as peças mais importantes nas quais atuou, as companhias que integrou, as temporadas, a convivência com diretores e atores com os quais contracenou.

4 O mecanismo de consagração no teatro guarda similaridade com os de outros campos de produção simbólica. No campo intelectual, como mostrou Miceli (2001), “os grandes” escrevem as próprias memórias. Já as biografias deles, dos “maiores”, ficam a cargo dos outros. Seus lucros simbólicos são tanto maiores quanto mais o nome do biógrafo se cola ao do biografado (MICELI, 2001).



Figura 1 – Fotografia da capa do livro de Paulo Autran

Fonte: ?

Onze anos depois, em 2018, Fernanda Montenegro lançou sua foto-biografia, com o auxílio de amplo acervo fotográfico. A edição caprichada com selo do Sesc consumiu oito anos de trabalho e envolveu a atriz e uma equipe editorial atenta às escolhas que privilegiou para narrar a história de sua vida. O livro cumpre, assim, um triplo feito: adensa a memória do teatro brasileiro; amplia a homenagem que a atriz recebeu em 2018 na 16ª Festa Literária Internacional de Paraty (Flip); deleita a legião de fãs – tanto dos que puderam vê-la atuando no palco, quanto dos que a assistiram na televisão e no cinema.

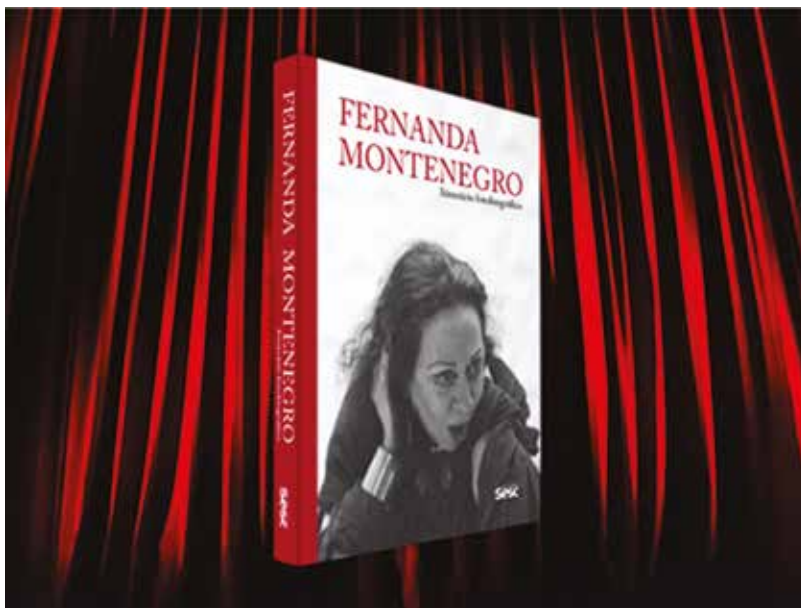


Figura 2 – Fotografia da capa do livro de Fernanda Montenegro, feita para divulgação pela editora do Sesc.

Fonte: ?

Da leitura do livro, feita com a delicadeza e o assombro com que folheamos o transcorrer do tempo nos álbuns de família, saímos engrandecidos (e agradecidos) pelo itinerário afetivo e profissional partilhado pela atriz. São 500 páginas repletas de fotografias dela em cena: no teatro, no cinema, no teleteatro, nas novelas, nas séries. Embora em ordem cronológica, elas embaralham a linearidade do tempo, dependendo do suporte cênico em que são estampadas. Seguimos seu itinerário no teatro, da estreia em 1950, em *Alegres canções na montanha*, até 2014, no espetáculo baseado no livro *Nelson Rodrigues por ele mesmo*, de Sonia Rodrigues, no qual ela atuou como atriz, diretora e dramaturga. Esse arco temporal abarca a vida de Fernanda Montenegro dos 21 aos 85 anos. Ao passarmos do teatro para o cinema, acompanhamos a sua atuação em 31 filmes. Da estreia, aos 36 anos, em *A falecida*, dirigida por Leon Hirszman, interpretando Zulmira, ao *Beijo*, roteiro e direção de Murilo Benício, no qual, aos 89 anos, ela encarna Dona Matilde – ambos os filmes baseados em textos de Nelson Rodrigues.

Ao longo do livro, vamos e voltamos no tempo, num movimento espiralar que dá a ver o talento imenso da atriz em múltiplos suportes e personagens. Mas, antes de vê-la em cena, miramos os registros da infância e juventude, da família Torres, do companheiro de vida e trabalho, o ator, diretor e produtor, Fernando Torres. Fotografias em família, nas quais observamos o crescimento dos filhos do casal – o diretor de cinema Claudio e Fernanda, que se revelou, além de grande atriz, escritora talentosa. Acompanhamos também a chegada dos genros, da nora e dos netos.

As legendas cuidadosas, a transcrição de algumas das melhores críticas que ela recebeu, a reprodução de textos da atriz sobre a carpintaria teatral, as cartas de amigos e admiradores, os bilhetes dos fãs dão tónus à fotobiografia. De sua leitura, sobressai a emoção tingida pela certeza de estarmos diante de um patrimônio da cultura brasileira, construído com disciplina, imaginação e vocação. Quase setenta anos de carreira, transcorridos nessa “loucura” que, nas palavras de Fernanda, “é viver, respirar, falar, errar, acertar e se curar no teatro, pelo teatro, com o teatro”(MONTENEGRO, 2018, p. 427) .

“Viver sem tempos mortos” poderia também ser o título do livro e o resumo do itinerário da atriz. Inspirada em textos de Simone de Beauvoir, Fernanda Montenegro deu vida, em 2009, à filósofa e feminista francesa. Com o auxílio de uma cadeira, trajando calça preta e camisa branca, os cabelos rentes partidos de lado, a postura esguia e ereta, Fernanda, em vez de mimetizar a autora, arquitetou o “espetáculo sobre o alicerce poroso das recordações de Beauvoir”, como sublinhou a crítica Mariangela Alves Lima (? *apud* MONTENEGRO, 2018, p. 185). A interpretação da atriz amplificou o alcance das palavras da filósofa, fazendo com que a sua lucidez reverberasse com potência máxima na verdade artística da atriz. Ambas disseram:

[...] o que me surpreende é a impressão de não ter envelhecido. Embora eu me sinta instalada na velhice. O tempo é irrealizável. Provisoriamente o tempo parou para mim. Provisoriamente. Não ignoro as ameaças que o futuro encerra, como também não ignoro que é o meu passado que define a minha abertura para o futuro. (BEAUVOIR, ? *apud* MONTENEGRO, 2018, p. 183).

Esse trecho, que escutei magnetizada da plateia, encontra-se num lugar inesperado na fotobiografia da atriz. Foi incluído acima de uma fotografia levemente desfocada de um homem de idade avançada, barba branca, de pijama, imóvel sob uma cama, com a cabeça pousada sobre um travesseiro. Na página anterior, vemos o filho da atriz, Claudio Torres, com um bebê no colo, e a legenda “no dia da morte de Fernando” – o marido, ator e diretor.

O impacto do enxerto de Beauvoir acima do homem imóvel na cama se explica na legenda da foto com o bebê e nos joga, sem rede de proteção, na verdade inescapável de que “o passado é a referência (que nos) projeta, o qual (devemos) ultrapassar”. A frase serve de bússola para iluminar o itinerário de Fernanda Montenegro.

Registrada como Arlete Pinheiro Esteves da Silva, nascida e criada no subúrbio carioca, Fernanda é neta de imigrantes portugueses e italianos, filha de pai operário, modelador mecânico e funcionário da Light, e mãe dona de casa. Com o pai, ela aprendeu que o “fazer é um ato sagrado” e praticou essa “visão do ofício de uma forma inquestionável”. Da mãe, “amorosa e violenta, que “amparava e agasalhava” a família, ela recebeu a “âncora do navio imigrante” que a ligava aos antepassados da Sardenha, suportando “[...] o sofrimento físico e as vicissitudes da vida como uma mulher medieval, reta, justiceira e provedora” (MONTENEGRO, 2018, p. 18).

Adolescente, Fernanda não acompanhou o início da renovação da cena carioca, localizado em outro espaço social e geográfico e apartado de seu mundo buliçoso em São Cristóvão. Dos palcos, ela se aproximou primeiro como espectadora dos grupos de comediantes da Cinelândia e das peças populares representadas na Praça Tiradentes. Se os espetáculos que costumava assistir eram “gastos”, os atores, em compensação, eram extraordinários. Era para vê-los interpretar, mais do que para prestar atenção às peças, que ela ia ao teatro. Dentre as atrizes, Dulcina de Moraes sempre lhe pareceu a maior personalidade do teatro nacional⁵.

O ingresso na Rádio MEC, aos 15 anos, para atuar como radioatriz e locutora e, na sequência, redatora, abriu-lhe um espaço de formação. Adaptando clássicos da literatura, Fernanda fez da rádio uma espécie de

5 As informações sobre a trajetória de Fernanda encontram-se em: Rito, 1995; Montenegro, 1987.

universidade. Ali tinha acesso à biblioteca, à discoteca e à cinemateca. Lá trocou de nome e sobrenome, deixou de ser Arlete para virar Fernanda Montenegro.

Em 1948, assistiu à remontagem da primeira peça moderna levada à cena carioca: *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, na qual Cacilda Becker (1921-1969) contracenava com Maria Della Costa. Mas o que a impactou mesmo foi a encenação de Hamlet. No papel do protagonista, o ator Sergio Cardoso arrebatou o público e fogueou Fernanda. Ela viu 18 vezes a peça. Tinha 19 anos e esse encontro definiu a sua vida. Dois anos depois, estreou como atriz, interpretando Zizi, em *Alegres canções na montanha*. Meses depois foi contratada para o elenco do teleteatro da recém-inaugurada TV Tupi. A guinada veio em 1953, na companhia de Henriette Morineau, que a puxou para “dentro do teatro” e a fez ver que “tinha encontrado uma profissão qualificada, disciplinada, consequente”. Nem o casamento com o ator Fernando Torres e a “lua de mel” foram motivos para ambos se ausentarem do palco. A disciplina aprendida com Morineau seria valiosa para a inserção na cena teatral paulista, durante os quatro anos (1954-1958) em que nela se apresentaram.

Do Rio de Janeiro, Fernanda levou a “herança forte do teatro português, musical, esperto, cheio de verve, quase sempre feito histrionicamente” (MONTENEGRO, 1998, p. 33), completada por uma experiência rica e diversificada, na qual se mesclam o circo, o teatro popular e o início da televisão. Em São Paulo, ela se formou como atriz, ao se deixar impregnar pela contribuição “imensa dos diretores vindos de outra esfera cultural”, que trouxeram para o Brasil “a visão vertical do espetáculo” (MONTENEGRO, 1998, p. 22): Dentre todos os diretores estrangeiros com quem trabalhou, o italiano Gianni Ratto foi de longe a influência decisiva. Com ele, aprendeu a desentranhar a interioridade das personagens que representava nos palcos e descobriu que havia uma “história dentro da arte teatral”. Com ele, firmou-se na cena teatral paulista e ganhou projeção nacional.

Ambos chegaram a São Paulo em 1954. Fernanda para dar prosseguimento, junto com o marido, aos espetáculos da companhia de Henriette Morineau. Pouco depois de instalados na capital paulista, eles receberam de Sandro Polonio e Maria Della Costa o convite para trabalharem juntos,

sob a direção de Gianni Ratto, recém-chegado ao país. Estrearam com *O canto da cotovia*, de Anouilh, na concorrida inauguração do Teatro Maria Della Costa, durante as comemorações do IV Centenário da cidade.

No ano seguinte, em 1955, Gianni Ratto e Fernanda Montenegro deram um passo decisivo. Assim como sucedera com o diretor polonês Ziembinski, que logo reconheceu a importância de Nelson Rodrigues e levou à cena *Vestido de noiva* em 1943, Ratto foi sensível ao que de mais importante estava despontando na dramaturgia paulista: *A moratória*, de Jorge Andrade. Na condição de diretor e cenógrafo, ele conferiu verdade cênica ao esforço de objetivação do dramaturgo em relação ao mundo social a que ele pertencia por nascença e recusara por opção. A interpretação de Fernanda Montenegro infundiu verossimilhança máxima à protagonista da peça, Lucília, ao expor sem meios tons a ruína social. A filha de uma família de elite arruinada, ao ser corporificada pela atriz, filha de família operária, entrou para o rol das personagens marcantes do teatro brasileiro e alçou Fernanda a uma posição mais elevada na hierarquia das grandes intérpretes, cujo topo era ocupado, na época e em São Paulo, por Cacilda Becker.

O sucesso da peça motivou o convite para Gianni Ratto integrar o elenco de diretores do Teatro Brasileiro de Comédia, a companhia de maior prestígio no período. Ratto aceitou e levou Fernanda, Sérgio Brito e Fernando Torres. Nos dois anos em que atuaram no TBC, Fernanda participou também do Grande Teatro Tupi, a maior escola de teledramaturgia da televisão brasileira (BRANDÃO, C., 2005). Ao todo, mais de 400 peças foram gravadas ao vivo entre 1956 e 1962.

Nesse meio tempo, Fernanda voltou a residir no Rio para fundar o Teatro dos Sete, junto com Fernando Torres, Gianni Ratto, Ítalo Rossi e Sérgio Brito. Com seus cinco sócios e vários atores convidados – dependendo do elenco requerido pelas montagens – a companhia durou sete anos (1959-1966), encenou nove espetáculos e construiu um projeto consistente. Como mostra Tânia Brandão (2002), a junção de dramaturgos brasileiros e estrangeiros, clássicos e contemporâneos, permitiu ao grupo levar ao palco a comédia clássica, o drama realista, o *boulevard* sofisticado, a tragédia carioca. Apoiado pelo público carioca e aplaudido pela crítica, o

grupo teve cinco montagens premiadas e Fernanda ganhou quatro vezes o prêmio de melhor atriz.

Fernanda não precisou ser dona de companhia para tornar-se a primeira atriz e estrela maior do Teatro dos Sete. Graças aos recursos extraordinários que já possuía, ela aprimorou-se contracenando com Sérgio Britto, Ítalo Rossi e Fernando Torres, sob a direção empenhada de Gianni Ratto. Com o fim da companhia em 1966, ela e Fernando passaram a fazer o que sempre se fez na tradição teatral brasileira, o autoempresariamento. A partir de 1970, seguiram sozinhos, sem elenco fixo. A vida que ela viveu não existiria sem Fernando Torres, na avaliação da atriz. Nas palavras dela, “ele via mais amplo: o Teatro; ela: o Palco” (MONTENEGRO, 1998, p. 43).

Apoiada por ele, Fernanda foi se superando a cada novo projeto. Ampliou o reconhecimento, a experiência, a popularidade e a unanimidade, de crítica e de público. Acumulou prêmios: 26 no teatro, 34 no cinema, atribuídos aqui e no exterior – o mais comentado, a indicação ao Oscar de melhor atriz em 1998, pela atuação como Dora, em *Central do Brasil*, de Walter Salles.

Lucília, Dora, Mirandolina, Fedra, Dona Doida, Petra von Kant, Charlô, Olga Portela, entre tantas outras personagens que ela corporificou no palco, no cinema e na televisão, podem ser revistas, com angulações novas, em *Fernanda Montenegro, itinerário fotográfico*. A decisão da atriz de exibir seu acervo fotográfico passa ao largo do narcisismo que corre solto nesses tempos mortos e nas mídias sociais. Para qualificá-la, recorro ao crítico Décio de Almeida Prado, a grande ausência no livro, imaginando o que ele diria, se estivesse vivo, sobre a fotobiografia de Fernanda.

Primeiro, que a vaidade da artista, a legítima vaidade da artista nada tem a ver com o narcisismo pessoal, com o desejo de se mostrar bela e atraente. (Ela) é de outra natureza. Segundo, que a arte de representar exige tanta imaginação criadora quanto a de escrever. O dramaturgo fornece as palavras. O resto, que na hora da representação é quase tudo, compete ao ator. (PRADO, 1993, p. 141).

Paulo Autran, sem comentários, a fotobiografia do ator, lançada em 2005 pela Cosac & Naif, tem foco mais restrito. Concentra-se, sobretudo, na exposição de seu itinerário no teatro, primeiro como amador, enquanto

cursava a Faculdade de Direito de São Paulo (onde se formou em 1945), e a partir de 1949, como ator profissional, após abandonar o escritório de advocacia. O livro cobre os 50 anos de carreira, expostos por décadas (entre 1940 e 2000) e pelas fotografias de suas personagens no palco, acompanhadas de comentários autorais, nos quais o ator alia o timbre documental e as frases dos críticos sobre sua performance às anedotas da coxia. Embora tenha feito televisão, em papéis memoráveis, Paulo Autran dedica apenas três páginas ao assunto, uma delas para mencionar a participação na novela *Guerra dos Sexos* (1983), na qual contracenou com Fernanda Montenegro. A incursão pelo cinema é registrada em 15 páginas, três delas com fotografias de sua atuação no filme *Terra em transe*, de Glauber Rocha.

Testemunho de sua consagração como ator, o livro evidencia o destaque do teatro na hierarquia dos suportes ligados às artes da representação. A mescla de documento e autobiografia, que as fotografias e os comentários dão a ver, “suspende” a fugacidade da artesanaria teatral e sublinha o assombro do ator com o transcorrer do tempo e com o que, nas palavras dele, “ele faz com a gente”. O registro desse assombro é feito com o contraste, na mesma página, de fotografias dele jovem e em idade avançada. O resumo condensado dos efeitos da passagem do tempo é realçado pela foto em que ele, aos 44 anos, aparece de calção sentado à beira mar, em momento de lazer da temporada que fazia em Recife. O título que precede o comentário sobre a foto – “Que corpaço, meu Deus!” (MARKUM, 2005, p. 260) – ao destacar os atributos físicos de Paulo Autran, pressagia a inelutável perda de vigor e beleza decorrente do envelhecimento. Mas o que sobressai no livro, graças às fotografias selecionadas, é a potência do ator. Como se o tempo, mesmo quando estampado no rosto das personagens que ele deu vida no palco, pudesse ser congelado pelo efeito de vida propiciado pelo álbum.

Ele, que já havia sido abordado em estudos monográficos e concedido inúmeros depoimentos importantes para a reconstrução da memória e da história do teatro brasileiro⁶, começou a carreira de ator junto com a atividade

6 Ver, entre outros, os seguintes depoimentos de Paulo Autran: - Depoimento concedido a Alberto Guzik, reproduzido no livro *Paulo Autran – um homem no palco* (AUTRAN, 1998, p. 2); - Depoimento prestado ao Serviço Nacional de Teatro (SNT), em fevereiro de 1974, coordenado por Aldomar Conrado, na presença dos seguintes entrevistadores: Armindo Blanco (crítico e diretor teatral), Bibi Ferreira (atriz), Décio de Almeida Prado (crítico de teatro) e Flávio Rangel (diretor). Reproduzido em *Depoimentos* (AUTRAN, 1978, p. 113-139); - Entrevista em

amadora de arquivista, mantida ao longo da vida. Concebido e atualizado por mais de 30 anos como um arquivo pessoal, o conjunto do material que ele acumulou ao longo da vida foi comprado pelo Instituto Moreira Sales e está armazenado na sede carioca da instituição. O arquivo é composto por manuscritos, correspondência e 40 álbuns com recortes de jornais e revistas, que vão de 1947 a 1985, além 2.500 fotografias e 120 programas.

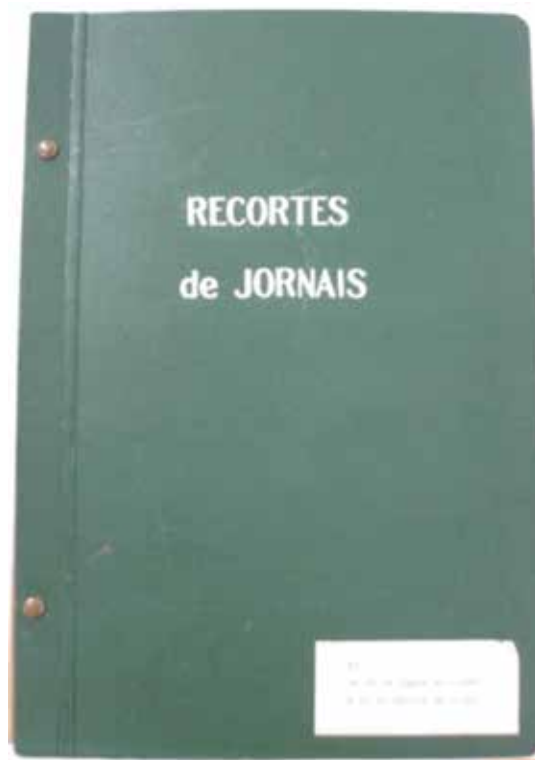


Figura 3 – Álbum n. 1, de autoria de Paulo Autran

Fonte: Instituto Moreira Salles (ano?).

conjunto com Tônia Carrero exibida em maio de 1990 no programa Roda Viva, da TV Cultura, reproduzida em DVD; - Entrevista exibida, em setembro de 2002, no programa Roda Viva (TV Cultura), reproduzida no livro *O melhor do Roda Viva*, organizado por Paulo Markun (2005, p. 237-252); - Entrevista concedida a Silvia Wakim e Maria Lúcia Pereira, reproduzida em *Dionysos*, n. 25 (número especial sobre o Teatro Brasileiro de Comédia), organizado por Alberto Guzik e Maria Lúcia Pereira (1980, p. 170-181).

Quase como um “álbum de família, os álbuns mostram como Paulo Autran construiu uma “escrita” no tempo e uma narrativa sobre a carreira inseparável das cidades em que atuou por mais tempo, São Paulo e Rio de Janeiro. Os álbuns deixam entrever as marcas de gênero, os contornos de geração, as “relações entre práticas de arquivamento, uma ‘estética da existência’, a automodelagem” (HEYMANN, 2013, p. 68) do ator e o processo de construção de seu renome no campo teatral. Instrumentos de autoafirmação de um *métier* estonteante e “fugaz”, eles evidenciam o empenho do “ator-cronista” na exposição de si em meio ao descortinamento do conjunto da atividade.

A leitura desses álbuns propicia um acesso fulgurante a um sistema teatral em formação. Eles acompanham a um só tempo a carreira do ator, a formação do público, a história do teatro moderno. Os álbuns me surpreenderam. Não exatamente pelas informações que trazem – a maioria delas eu já conhecia por pesquisas anteriores. A surpresa veio da descoberta do ator arquivista sob o fundo do ator consagrado.

Paulo Autran registrou, com minúcia, todos os momentos importantes de sua carreira, a qual, de início, não se separa da implantação do teatro moderno no país, do sistema de valores partilhados por todos os envolvidos na sua consolidação, das hierarquias vigentes no meio. Os álbuns mostram o esforço do ator cronista em produzir uma “escrita no tempo” capaz de sustar a fugacidade do ofício. Misto de memorial, autobiografia, relato de formação, eles conformam uma pedagogia. Empenhado na educação do público, o ator arquivista traz para os álbuns os princípios estéticos que ele incorporava nos palcos, mesclados aos juízos sociais que conformaram a cena teatral na qual ele fez nome e firmou o renome.



Figura 4 – Álbum n. 1, de autoria de Paulo Autran

Fonte: Instituto Moreira Salles (ano?).

Nos quarenta álbuns produzidos por Paulo Autran, os anos se condensam ou se estendem dependendo da importância que tiveram em sua carreira. E como esta foi de início inseparável da constituição do teatro moderno, ela se projeta ao lado das críticas, das entrevistas, das notícias, dos registros fotográficos de Paulo Autran – quase sempre acompanhado pela atriz Tônia Carrero (1922-2018) com quem contracenou no Teatro Brasileiro de Comédia e, depois, na companhia que levava o nome de ambos⁷. Os álbuns trazem também notícias e críticas sobre outras companhias, diretores, dramaturgos, atores e atrizes do período.

Os álbuns relativos ao período em que Paulo Autran atuou em São Paulo, primeiro como amador e depois no TBC, mostram a formação da cultura teatral que estava sendo gestada na capital paulista por intermédio dos críticos (Décio de Almeida Prado e Sábado Magaldi, em especial), dos diretores estrangeiros, da dramaturgia encenada. A cidade de São Paulo aparece ligada a um sistema cultural no qual os diretores estrangeiros tiveram um papel crucial na formação dos atores e das atrizes envolvidos com as rotinas de trabalho e com as convenções do teatro moderno. E, indiretamente, por intermédio de Décio de Almeida Prado e dos colaboradores do jornal *O Estado de S. Paulo*, responsável pela instituição do prestigioso prêmio Saci com o qual eram agraciados os melhores espetáculos, diretores, cenógrafos, atores e atrizes do teatro paulista.

São Paulo aparece também nos anúncios estampados nos programas das peças, patrocinados por lojas chiques, marcas de cremes e aparatos de beleza para as mulheres, propagandas da companhia área Vasp. Os programas das peças mesclam comentários detalhados dos espetáculos, trechos dos escritos dos diretores que os montaram, juízos críticos sobre a performance dos intérpretes. Eles traduzem ou incitam o “bom-gosto” do segmento social de

7 Além dos dois, a companhia era integrada também pelo diretor italiano Adolfo Celi, na época casado com Tônia Carrero e que havia tido uma atuação importante no TBC. Entre 1956 e 1962, período que durou a companhia Tônia-Celi-Autran, eles levaram à cena 25 peças: 20 de autores estrangeiros e cinco de dramaturgos brasileiros. Tônia Carrero atuou em 17 dessas peças. Na escolha do repertório pesavam a qualidade e o senso de oportunidade para alternar peças de maior ousadia e impacto cultural com aquelas de maior apelo comercial. Seguia, assim, a política de repertório adotada pelo TBC só que em palcos cariocas. Essa espécie de mimetismo com a companhia paulista explica-se pela autoridade cultural e pelo prestígio que ela acumulara não só em São Paulo, como no Rio de Janeiro, onde instalou uma filial em 1955, um ano antes da inauguração da Companhia Tônia-Celi-Autran.

extração burguesa que frequentava o TBC, com destaque para o período das comemorações do IV Centenário da cidade, em 1954.

Quando Paulo Autran retornou ao Rio de Janeiro em 1955, ainda como integrante do TBC, sua carreira já era indissociável da parceria com Tônia Carrero. Na condição de capital do país, a cidade se faz presente nos álbuns não só por abrigar o teatro onde a companhia Tônia-Celi-Autran se apresentava mas também pela mistura de crítica, colunismo social e mundanismo político. Fotografias do ator ao lado de Tônia Carrero – com destaque visual para a beleza da atriz mencionada nos títulos e nas matérias – dele em cena, de jantares no Jôquei Club, ou recebendo os cumprimentos da primeira dama e do então presidente (Juscelino e Sarah Kubitschek) são estampadas nos álbuns.

Em 1964, quando a ditadura militar foi implantada no país, Paulo Autran não fez qualquer registro dessa situação. Ele tinha sofrido um acidente de carro que o deixou imobilizado por três meses, uma parte deles internado num hospital carioca. As matérias que reproduziu tratam de sua recuperação, dos telegramas que recebeu de colegas da profissão, de escritores como Drummond, de críticos, de personalidades do mundo carioca, desejando melhoras e torcendo por sua recuperação. Nas matérias reproduzidas, vemos o ator pela primeira vez na “intimidade” de um quarto, ainda que hospitalar, de torso nu, semiencoberto por um lençol branco, não por exibicionismo, mas pela impossibilidade de trajar qualquer vestimenta em razão dos traumatismos que sofrera no acidente.

Até então, as fotografias de Paulo Autran coladas nos álbuns eram sempre compostas, ou como homem elegante, que também foi sua marca em público, ou pelos trajes das personagens que interpretou nos palcos. A sobriedade e a descrição faziam par com a noção de intimidade, com a reserva, com o sentimento de privacidade e com a demarcação de fronteiras nítidas entre o público e o privado que ele transpunha somente no universo do teatro. E aqui reencontramos uma “estética” da existência, assentadas em valores e sentimentos que foram também os de Décio de Almeida Prado, o crítico que melhor retratou a sua carreira. Neste domínio, da preservação da intimidade e da privacidade, o ator estava muito mais próximo do crítico do que de vários colegas, atores e atrizes, que, como ele, construíram nome e renome atuando nos palcos.

A política só entraria na vida de Paulo Autran quando o golpe militar mostrou a que veio. A ditadura emitiu sinais de recrudescimento e ele encenou *Liberdade, liberdade*, em 1965. Ele tinha 47 anos e 16 de carreira, não integrava mais nenhuma companhia, fazia carreira solo e vivia os eflúvios do sucesso retumbante de público e de crítica devido à performance em *Depois da queda*, de Arthur Miller no qual contracenou com a atriz Maria Della Costa, sob a direção de Flávio Rangel.

Com *Liberdade, liberdade*, de Millôr Fernandes, encenada um ano depois do golpe militar e dirigida também por Flávio Rangel, Paulo Autran, que até então se mantivera afastado do debate político, posicionou-se pela primeira vez e de forma contundente. Sucesso de público e de crítica, o espetáculo permitiu uma alteração de sua imagem, dissociando-o do viés mundano e colunável da companhia com Tônia e Celi, que respingara sobre ele na virada dos anos de 1950. Com essa peça e com a participação marcante no filme *Terra em transe* (1965), de Glauber Rocha, Paulo Autran deixou de ser visto pelo público mais engajado como um intérprete do teatro convencional. Ao mesmo tempo, ele passou a refletir sobre a carreira em novos termos. Em suas palavras:

Tive três períodos: o inicial – período de inconsciência absoluta, de satisfação toda exibicionista, da minha vaidade pessoal exclusivamente. Com o TBC tive uma fase de interesse pela arte teatral, interesse puramente estético: comecei a estudar teatro, a ler muito teatro, a ler sobre teatro, mas me conservei extremamente alienado durante muito tempo. Foi com *Liberdade, liberdade*, que comecei realmente a tomar consciência da função social e política que o teatro pode ter e nunca mais mudei de ideia a respeito. Mudar de ideia a gente muda sempre, mas essa ideia eu mantive. (AUTRAN, 1978, p. 125)⁸.

Quer por ter acertado os ponteiros na hora certa com o relógio político da época, tomando “[...] consciência da função social e política do teatro”, quer por ter contracenado com todas as grandes estrelas do teatro brasileiro, quer ainda porque, “modéstia à parte, nenhum ator no Brasil montou o repertório que eu montei” (AUTRAN, ?, *apud* GUZIK, 1998, p. 73), o certo é que Paulo Autran ampliou a fama depois que passou a fazer uma carreira “solo”. Isto é, quando passou a decidir o próprio repertório,

⁸ Trechos da entrevista de Paulo Autran reproduzida em *Depoimentos*.

selecionar os diretores de sua predileção, bem como os atores e as atrizes com quem mais gostava de trabalhar, ligando-se esporadicamente a grupos já constituídos por profissionais bem mais jovens do que ele.

Em termos de carreira e acerto de repertório, Paulo Autran é o contraponto de atrizes da estatura de Cacilda Becker e Fernanda Montenegro. Da mesma forma que elas, ele trabalhava com a imaginação e a sensibilidade, e dava vida às personagens com o corpo. Por isso, achava “muita graça” no “ótimo ator” de cinema americano Robert De Niro, que segue “[...] métodos de pesquisa de campo e sempre [procura] entrar no ambiente em que aqueles personagens vivem para entender como é aquilo” (AUTRAN, ?, *apud* GUZIK, 1998, p. 154). Paulo, ao contrário, não precisava disso. “O louco que nós temos dentro de nós é muito mais verossímil para a plateia do que o louco que a gente vai estudar, observar no hospício” (AUTRAN, ?, *apud* GUZIK, 1998, p. 154).

O empenho de Paulo Autran no arquivamento da memória de teatro brasileiro, partilhado com suportes distintos por Fernanda Montenegro, pode servir como um acicate para refletirmos sobre o contraste da experiência deles com a de pessoas localizadas na escala mínima da autoridade social, que investem no “arquivamento de si”. E também com a experiência de pessoas que recusam essa modalidade de arquivamento por estarem situadas na escala máxima da autoridade cultural, como o escritor australiano Patrick White (1912-1990), laureado em 1973 com o prêmio Nobel de literatura.

Janina Turek situa-se na escala mínima de notoriedade. Nascida na Polônia no início dos anos de 1920, ela anotou em cadernos, por mais de 60 anos, todas as atividades relacionadas com o seu dia a dia, mesmo as mais rotineiras e insignificantes – o que comeu, os telefonemas que fez, os programas de televisão a que assistiu, as partidas de bridge que jogou. Com a “soma de milhares de gestos mínimos de escrita”, ela “arquivou sua vida e, por meio desse hábito, lhe conferiu um valor inédito” (ARTIÈRES, 2013, p. 47). A empreitada de Turek – mostra-nos Philippe Artières (2013, p. 47) – consistiu na “[...] coleta de um cotidiano que não se expressa por palavras, como no diário, mas em um registro quase contábil, administrativo do infraordinário da existência”.

Hoje não precisaríamos ir tão longe para encontrar uma prática de arquivamento como a dela. Basta acessar as redes sociais para verificar a quantidade impressionante de pessoas que transformam as minúcias de seu cotidiano em objeto de contabilidade, contemplação e exibição diária, tornando cada vez mais porosas as fronteiras entre o público e o privado. Fotografias de filhos, de comidas, de animais de estimação, de roupas, de viagens, de objetos variados, “alinhavadas” por uma profusão de autorretratos, talvez estejam se transformando nos diários contemporâneos deste século.

No polo oposto de aversão a essas práticas de exibição de si e de arquivamento do eu, encontra-se Patrick White. O único escritor australiano a receber um prêmio Nobel, White foi um destruidor contumaz dos registros envolvidos na produção daquilo que realmente lhe importava: seus livros impressos. Nas palavras do escritor, transcritas por Sue McKemmish (2013, p. 15-43):

Meus manuscritos são destruídos assim que os livros são impressos. Ponho muito pouco em cadernos de anotação, não guardo as cartas dos meus amigos e peço que não guardem as minhas: e qualquer coisa que esteja inacabada quando eu morrer deve ser queimada. As versões finais dos meus livros são o que eu quero que as pessoas vejam e tudo de importante para mim está ali. (WHITE, ?, *apud* MCKEMMISH, 2013, p. 22)⁹.

Felizmente e para a sorte dos leitores e dos estudiosos de sua obra, nem tudo foi destruído! O desejo de White teve outro desenlace e sua vida foi objeto de uma alentada biografia (MARR, 1991), concluída semanas antes de sua morte em 1990, após a leitura que o escritor fizera em voz e na presença de seu biógrafo, David Marr, do manuscrito que ele lhe entregara. Foram nove dias de leituras e essa estranha e decisiva experiência para o biógrafo, é narrada por ele no livro e em entrevistas, algumas delas disponíveis no YouTube.

Como Paulo Autran e Fernanda Montenegro, Patrick White foi um entusiasta do teatro, tendo frequentado com assiduidade a cena londrina durante o período em que estudou na Inglaterra, nos anos de 1920, e

9 Esse trecho reproduzido no artigo de McKemmish (2013) encontra-se também no livro organizado por David Marr (1994, p. 492).

chegou a acalantar o desejo de ser ator¹⁰, antes de enveredar pela literatura e de se tornar conhecido também como dramaturgo.

Independentemente da autoridade cultural e do processo de objetivação do carisma envolvido na construção do nome e do renome, qualquer pessoa pode atualmente tornar-se arquivista da própria vida. Tal constatação nos obriga a recolocar em pauta a questão da memória, uma dimensão inescapável para refletirmos sobre as fotobiografias e os arquivos pessoais. Como mostra Vernant, a memória envolve operações intelectuais múltiplas e como em toda atividade humana, tais:

[...] operações se adquirem e se formam por uma aprendizagem, um adestramento mental que, para orientar a mirada do espírito em direção do que não está ali presente, utiliza técnicas, pontos de referência, quadros que variam em função da ferramenta mental própria de cada cultura. (VERNANT, 2009, p. 141) .

O ponto de partida da reflexão do autor é evidentemente a Grécia arcaica, antes da adoção e difusão da escrita. Mas, para o meu propósito, interessa reter da reflexão do historiador a transformação decisiva produzida pela escrita. Ela possibilitou que a memória, “[...] objetiva e exteriorizada por concentração da totalidade dos textos escritos num mesmo museu-biblioteca” (VERNANT, 2009, p. 144) armazenados em bibliotecas, se interiorizasse e individualizasse. Tal reviravolta, inaugurada por Agostinho em suas *Confissões*, fez da memória, nas palavras de Vernant, “não mais o instrumento de um saber universal, mas uma dimensão do eu” (VERNANT, 2009, p. 145). Com Agostinho, prossegue o helenista, abre-se a:

[...] emergência do indivíduo e de sua investigação sobre o próprio passado, em sua singularidade. *Confissões*, memórias, autobiografias, diários íntimos, certos aspectos do romance moderno testemunham o lugar que ocupa, para cada pessoa, o esforço de reconstrução

10 Na nota biográfica que escreveu para ser lida na cerimônia de premiação do Nobel, em 1973, Patrick White afirma: “*At this period of my life I was in love with the theatre and was in and out of it three or four nights of the week. I tried unsuccessfully to get work behind the scenes. I continued writing the bad plays which fortunately nobody would produce, just as no one did me the unkindness of publishing my early novels*”. Esse registro autobiográfico foi publicado primeiro nas séries *Les Prix Nobel* e, depois, editado em *Nobel Lectures*. Disponível também em: http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1973/white-bio.html.

do passado individual e da colocação em perspectiva de sua identidade na consciência. (VERNANT, 2009, p. 145).

A esse esforço correspondem as práticas de arquivamento da memória do teatro e a reflexão interessada em desvelar a particularidade dos repertórios inventariados pelos agentes, como procurei mostrar com as fotobiografias de Fernanda Montenegro de Paulo Autran. O empenho minucioso com que eles retrataram a própria vida no palco e fora dele, e se fizeram retratar pelos fotógrafos que acompanharam suas exitosas trajetórias, somado aos depoimentos que concederam ao longo da vida, em diversos suportes, atestam o lugar proeminente de ambos no campo teatral. Tal empreitada pode ser vista como uma tentativa, no caso deles bem-sucedida, para burlar e dirimir a incontornável fugacidade a que estão sujeitas as artes da representação, dependentes que são da corporalidade dos intérpretes e daquilo que acontece no palco, reverbera no público, apreende-se na crítica e alimenta o reconhecimento e o esquecimento diferido no tempo dos atores e das atrizes.

Referências

- ALMEIDA, M. I. **Panorama visto do Rio**: Companhia Tônia-Celi-Autra. Rio de Janeiro: Inacen, 1987a.
- ALMEIDA, M. I. **Panorama visto do Rio**: Teatro Cacilda Becker. Rio de Janeiro: Inacen, 1987b.
- ARTIÈRES, P. Arquivar-se: a propósito de certas práticas de auto arquivamento. *In*: TRAVANCAS, I.; ROUCHOU, J.; HEYMANN, L. (org.) **Arquivos pessoais**: reflexões multidisciplinares e experiências de pesquisa. Rio de Janeiro: Faperj; FGV, 2013. p.º pp.45-54.
- AUERBACH, E. **Mimesis**. The Representation of Reality in Western Literature. Princeton: Princeton University Press, 2003.
- AUERBACH, E. La cour et la ville. *In*: ?. **Ensaio de literatura ocidental**. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2007. p.º pp. 211-278
- AUTRAN, P. **Depoimentos**. Rio de Janeiro: Funarte/SNT, 1978. v. IV.
- AUTRAN, P. **Paulo Autran, sem comentários**. São Paulo: Cosac@Naif, 2005.
- AUTRAN, P. Entrevista em conjunto com Tônia Carrero, exibida em maio de 1990, no programa Roda Viva, da TV Cultura. 1 DVD, ?.
- AUTRAN, P. **Paulo Autran, sem comentários**. São Paulo: Cosac@Naif, 2005.

- BAXANDALL, M. **Painting and Experience in Fifteenth Century Italy**. 2. ed. Oxford: Oxford University Press, 1988.
- BOURDIEU, P. **Les règles de l'art**. Genèse et structure du champ littéraire. Paris: Éditions du Seuil, 1992.
- BRANDÃO, C. **O Grande Teatro Tupi no Rio de Janeiro: o teleteatro e suas múltiplas faces**. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2005.
- BRANDÃO, T. **A máquina de repetir e a fábrica de estrelas: Teatro dos Sete**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002.
- BRANDÃO, T. Um teatro se improvisa: a cena carioca de 1943 a 1968. *In*: KAZ, L.; HELIODARA, B.; BRANDÃO, T.; MAGALDI, S.; MARINHO, F. (org.). **Brasil: palco e paixão – um século de teatro**. Rio de Janeiro: Aprazível Edições, 2005. p. 122-140.
- BRAUDEL, F. **Le Modèle Italien**. Paris: Flammarion, 1994.
- CASANOVA, P. **Kafka en colère**. Paris: Seuil, 2011.
- CHARLE, C. **A gênese da sociedade do espetáculo: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ELIAS, N. **Mozart: sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.
- GUZIK, A. **TBC: crônica de um sonho**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- GUZIK, A. **Paulo Autran – um homem no palco**. São Paulo: Boitempo, 1998.
- GUZIK, A.; PEREIRA, M. L. (org.). **Dionysos, n. 25 (número especial sobre o Teatro Brasileiro de Comédia)**. Rio de Janeiro, 1980.
- HEYMANN, L. Arquivos pessoais em perspectiva etnográfica. *In*: TRAVANCAS, I.; ROUCHOU, J.; Heymann, L. (org.). **Arquivos pessoais: reflexões multidisciplinares e experiências de pesquisa**. Rio de Janeiro: Faperj; FGV, 2013. p. pp.67-76.
- MARKUN, P. **O melhor do Roda Viva**. São Paulo: Ed. Conex, 2005.
- MARR, D. **Patrick White – A Life**. Sydney: Random House Australia, 1991.
- MARR, D. **The Letters of Patrick White**. Sydney: Random House, 1994.
- MCKEMMISH, S. Provas de mim... Novas considerações. *In*: TRAVANCAS, I.; ROUCHOU, J.; HEYMANN, L. (org.). **Arquivos pessoais: reflexões multidisciplinares e experiências de pesquisa**. Rio de Janeiro: Faperj; FGV, 2013. p. 15-43.
- MICELI, S. **A elite eclesiástica brasileira**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- MICELI, S. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MICELI, S. **Sonhos da periferia**. São Paulo: Todavia, 2018.

MONTENEGRO, F. **A vida de Fernanda Montenegro**: depoimento. Rio de Janeiro: Editora Cultura, 1987.

MONTENEGRO, F. **Viagem ao outro**: sobre a arte do ator. Rio de Janeiro: Fundacen, 1998.

MONTENEGRO, F. **Itinerário fotográfico**. São Paulo: Edições do Sesc, 2018.

PONTES, H. **Destinos mistos**: os críticos do Grupo Clima em São Paulo, 1940-68. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PONTES, H. **Intérpretes da metrópole**: história social e relações de gênero no teatro e no campo intelectual, 1940-1968. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2010.

PONTES, H. Mariazinha e Verônica: classe e gênero nos palcos da metrópole. **Novos Estudos Cebrap**, São Paulo, n. 97, p. 149-166, 2013.

PONTES, H. A cidade encenada: teatro e culturas urbanas dissidentes. *In*: GORELIK, A.; PEIXOTO, F. (org.). **Cidades sul-americanas como arenas culturais**. São Paulo: Edições Sesc, 2019. p. 299-312.

PONTES, H.; CESAR, R. Cities, stages and audiences: Rio de Janeiro and São Paulo in two acts. **Sociologia e Antropologia**, v. 7, p. 491-519, 2017.

PONTES, H.; MICELI, S. Figuração em cena da história social. *In*: MICELI, S.; PONTES, H. (org.). **Cultura e Sociedade**: Brasil e Argentina. São Paulo: Edusp, 2014. p. 161-186.

PRADO, D. **Peças, pessoas, personagens**: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 141.

RITO, ? (1995). Fernanda Montenegro em o exercício da paixão. 4a ed., Rio de Janeiro, Rocco, 1995.

SARLO, B. **Una modernidad periférica**. Buenos Aires, 1920 y 1930. Buenos Ares: Nueva Visión, 1998.

SCHORSKE, C. **Viena fin-de-siècle**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

STOLER, A. L. **Carnal Knowledge and Imperial Power**: Race and the Intimate in Colonial Rule. Berkeley; Los Angeles; Londres: University of California, 2002.

VERNANT, P. **A travessia das fronteiras**. São Paulo: Edusp, 2009.

WHITE, P. ?. Nobelprize, 1973. Disponível em: http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1973/white. Acesso em: 10 abr. 2022.

WILLIAMS, R. The Bloomsbury fraction. *In*: ?. **Problems in materialism and culture**. London: Verso Editions, 1982. p. 148-169.

Recebido em 24/01/2022
Aceito em 22/03/2022
Versão final em 22/03/2022;

Family album: photobiography, memory and history in Brazilian theater

Abstract:

The article focuses on the books that the actor Paulo Autran and the actress Fernanda Montenegro produced about their trajectories and careers in the form of photobiographies and also in the Autran archive. It makes use of a comparative device supported by the objectification work of the interpreters' experience materialized in these sources. It aims to advance the reflection on the marks of genre and generation, the narrative flow, the mechanisms of memory – what is selected, what is excluded, what is kept – and its relationship with the construction of the artistic name in theater. The discussion of the methodological challenges involved in this procedure also aims to deepen the analysis of the social and institutional conditions for the production of written and visual sources, as well as the reminiscences that nourish most of the interviews and printed (or collected directly) testimonies that we, social scientists, we use to apprehend the trajectories of the agents and the dynamics of the artistic fields.

Keywords: Paulo Autran. Fernanda Montenegro. Trajectories. Photobiographies. Memory and cultural authority.