

editorial
editorial

entrevista
interview

artigos submetidos
submitted papers

tapete
carpet

artigo nomads
nomads paper

projeto
project

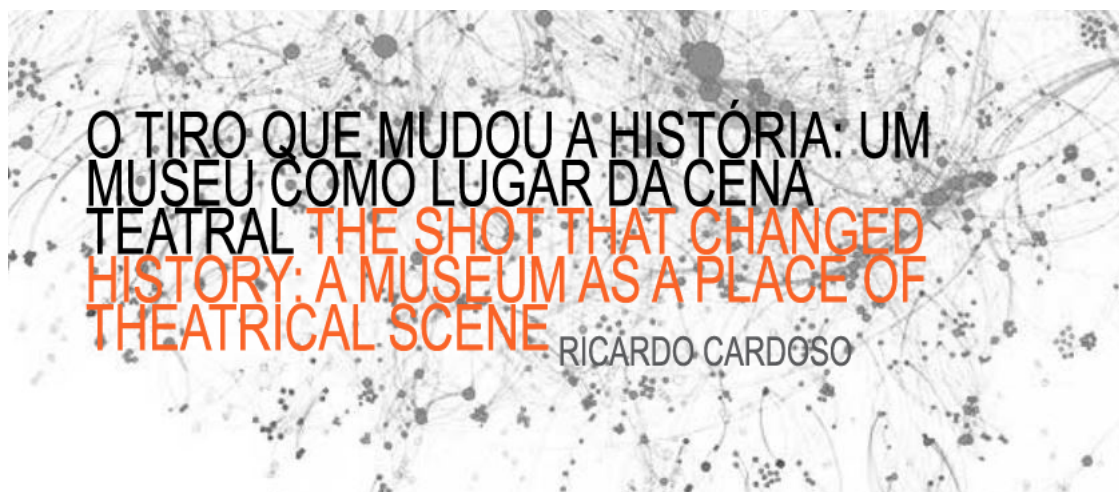
expediente
credits

próxima v!rus
next v!rus

V!16

issn 2175-974x | ano 2018 year

semestre 01 semester



Como citar este texto: CARDOSO, R. J .B. O tiro que mudou a história: um museu como lugar da cena teatral. *VIRUS*, São Carlos, n. 16, 2018. [online] Disponível em: <<http://www.nomads.usp.br/virus/virus16/?sec=5&item=86&lang=pt>>. Acesso em: dd mmm. aaaa.

Ricardo José Brügger Cardoso é Arquiteto e Urbanista, Doutor em Artes Cênicas, e professor e pesquisador do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas (CECULT) na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Desenvolve e orienta pesquisas nas áreas de Teatro, Cultura, Cidade e Políticas sociais urbanas.

Palavras-chave: V!16, memory, theater, identity museum

Este artigo deriva da Tese de Doutorado do autor, "A cidade como palco: o centro urbano como *locus* da experiência teatral contemporânea", defendida em 2005 (CARDOSO, 2005, p. 263-274).

Com esta ação majestosa, Getúlio Vargas estaria querendo dizer que a política inclui a tragédia como referência indispensável? Estaria querendo mostrar que quem quer se sacrificar pelo seu povo tem que ser capaz de um ato trágico para não ser um falso profeta? Este palácio é verdadeiro, os atores e os espectadores são de carne e osso, essa fábula aconteceu, mas tudo isso agora é o teatro. Em 1954, na noite verdadeira de 24 de agosto, os personagens viviam minuto a minuto esta tragédia; logo, também era teatro. O teatro apenas revela a dimensão trágica da política. Fora do palácio, o Brasil ainda é a mesma peça. Aderbal Freire Filho, inverno de 1991 (FREIRE-FILHO, 1991).

Em seu segundo mandato à frente da prefeitura do Rio de Janeiro, Marcello Alencar (1989, p. 92) convidou o escritor Carlos Eduardo Novaes para ser seu secretário na área da cultura. O cargo fora acumulado inicialmente pelo vice-prefeito e jornalista Roberto D'Ávila e, em seguida, exercido pelo escritor e ex-presidente da RIOARTE, Gerardo de Mello Mourão. Diante de um quadro dramático de falência da prefeitura, uma herança da administração anterior, o prefeito reuniu em uma mesma secretaria três áreas distintas. No início do ano de 1990, portanto, Novaes assume uma supersecretaria – a Secretária de Cultura, Turismo e Esportes do município.

Mas, por outro lado, é preciso notar que a transformação da Secretaria de Educação e Cultura em Secretaria de Cultura, Turismo e Esportes, já apontava sinais de mudanças nas diretrizes do governo, acompanhada de uma nova visão política para a cultura. Dono de uma personalidade assumidamente carioca, Novaes queria imprimir na secretaria um caráter mais popular em sua única passagem pela administração pública. Havia uma preocupação, na época, com as ações de governo que estavam sendo implementadas não só na área cultural, mas também em outros campos de atuação da municipalidade. Como restavam apenas dois anos para o fim do mandato, Marcello Alencar procurou intensificar uma política de preservação do ambiente natural e do ambiente construído, no sentido de construir uma nova imagem para a cidade e, ao mesmo tempo, reforçar a identidade cultural do carioca.

Neste ano de eleições municipais, o que estava em jogo, de fato, era o papel estratégico da secretaria de cultura. Cobiçada como um órgão público que abrigava atividades de valor simbólico, a secretaria já vinha sendo utilizada num ritmo crescente para dar maior visibilidade às realizações da gestão pública municipal. E um dos principais objetivos do órgão era o de tentar desenvolver atividades que pudessem abranger camadas diversificadas da população local, além do visitante brasileiro e, sobretudo, estrangeiro. Foi sob esse ângulo, que Novaes não viu motivos para recusar uma proposta inovadora vinda do Museu da República, convidando a prefeitura para participar das comemorações de aniversário de morte de Getúlio Vargas, nas dependências do antigo Palácio do Catete.

A ideia inicial partiu da diretora do Museu da República, Helena Severo, que desejava valorizar e desenvolver mais atividades culturais no antigo Palácio do Catete¹, no sentido mesmo de propiciar mais vitalidade ao lugar, de torná-lo mais dinâmico em sua relação com a cidade. Ou como afirma Choay, "é preciso tirá-lo de sua própria inércia para torná-lo mais consumível, por considerá-lo insuficiente para a apropriação pessoal". Para tanto, seria necessário criar um fato urbano e teatral que permitisse o arejamento daquele ambiente, ainda muito marcado pelo suicídio de Getúlio Vargas.² Helena entrou em contato, primeiramente, com o secretário de cultura Carlos Eduardo Novaes, para saber se a prefeitura teria interesse em participar do projeto. Em seguida, Aderbal Freire-Filho foi convidado para dirigir o evento, ainda em fase de elaboração.

Isso foi em 1991. Getúlio se suicidou em 1954; não se tratava nem de uma data tão especial... Mas Helena Severo estava muito impressionada com o fato de o Palácio do Catete estar ainda muito ligado a Getúlio. (...) Helena queria então exorcizar aquele

fantasma. A ideia inicial era fazer alguma coisa no quarto do Getúlio e talvez ainda num outro lugar do palácio. Ela e o Novaes tinham pensado na adaptação de alguma cena do romance do Rubem Fonseca, 'Agosto'. Foi aí que começou minha contribuição, nessa fase de definição do que fazer (LOPES, 1999, p. 170) .

Neste caso específico, o museu tende a ser um lugar-espetáculo, na medida em que representa a si mesmo por meio da ação teatral. Mas tudo indica que havia ali o interesse de mostrá-lo sob um ângulo mais favorável, suprimindo o peso de um fato histórico ocorrido em seu interior, por meio de um jogo lúdico com o tempo, numa tentativa de revelar outra dimensão do monumento como 'lugar de rememoração', defendido por Banu (BANU, 1987, p. 236). Uma dimensão que permitisse uma interpretação mais poética de sua arquitetura, de seus elementos decorativos, de sua ambiência. Como afirma o cenógrafo Nicky Rieti (RIETI, 1979) "o lugar é incapaz de mentir, porque carregado do peso das coisas e das marcas da história, ele escapa do domínio do ilusório e satisfaz esta exigência irreprimível". Por outro lado, essa proposta do museu como lugar teatral sugere também o conceito de mise-en-scène, colocada por Choay (2001, p. 215) que, neste caso específico, aparece acrescido ainda da ideia de uma encenação inserida em outra encenação.

Revela-se, nesse sentido, o quanto é forte o poder da linguagem teatral, demonstrado por Roubine (1998), ou seja, de como a encenação teatral pode exercer seu fascínio estético e político sempre que solicitada. Todavia, a questão que parece emergir com mais força desse fato teatral e, ao mesmo tempo, político, é a de que por detrás de um inusitado e inovador espetáculo, como o foi de fato na época, havia também o interesse não apenas de popularizar e divulgar o museu, mas de marcar também a administração de um órgão público federal. Nesse caso, cabe questionar até que ponto um evento simbólico, como este, pode ter contribuído igualmente para a ascensão política de Helena Severo, em sua trajetória pelas diferentes instâncias do poder público.³

Na época, eu tinha acabado de escrever 'Lampião, rei diabo do Brasil'.⁴ Eu estava muito contente com o texto, que eu achava muito bom, bem realizado. Do ponto de vista dramaturgico, continha tudo que eu acho necessário para o teatro contemporâneo, saindo dos espaços fechados da dramaturgia brasileira habitual. E eu sentia muita vontade de continuar esse trabalho. Lembro que na segunda ou na terceira reunião, eu já tinha dito que queria escrever e eles tinham concordado... Carlos Eduardo Novaes ia ser o coautor do texto, e estava entusiasmado com a ideia. Foi assim que tudo começou (LOPES, 1999, p. 173).

Retomando a concepção e preparação do evento, Novaes e Freire-Filho traçaram um primeiro roteiro, que foi desenvolvido pelos dois até se transformar no texto que serviu de base para o espetáculo. Os atores do CDCE⁵ foram convocados a fazer o espetáculo, juntamente com atores convidados. Esses atores convidados eram artistas já conhecidos do grande público, sobretudo, por seus trabalhos realizados na televisão. De acordo com Bernardes (2004), os atores do centro eram muito jovens e não tinham idade suficiente para fazer os personagens principais da história.

Ao optar por um trabalho de intercâmbio do teatro com a televisão, que para Dort (1988, p. 59) representaria um risco muito maior para o teatro, Freire-Filho parece ter consciência do que realmente queria com essa aproximação. O elenco do espetáculo era complementado ainda pela presença de uma soprano e três músicos. O evento estava previsto inicialmente para ser apresentado em nove apresentações, e em apenas uma semana. Com o sucesso já esperado, o espetáculo se transformou em fenômeno de público com uma temporada inicial de três meses, que se entendeu para seis, depois um ano, até completar cerca de dois anos em cartaz.

Eu me lembro de ter ido ao museu e o espetáculo nasceu da arquitetura e da história. Eu ia para lá e ficava observando, e aí escrevia uma cena pensando naquele espaço naquele lugar, nos detalhes daquele ambiente (FREIRE-FILHO, 2005).

'O tiro que mudou a história' é o tipo de encenação que deixa na lembrança a sensação de se estar dentro de um set de filmagem, assistindo a um filme que vai sendo rodado naquele momento. Curiosamente essa experiência teatral não estava separada da cena cotidiana que acontecia na rua, no ambiente que envolve o museu. Ficava a impressão de se estar diante de um evento que a qualquer momento poderia ser interrompido e esse risco, intencional ou não, fazia parte do evento. Além disso, o público podia tirar proveito de estar não apenas assistindo às cenas, mas de se sentir igualmente envolvido por elas, de estar dentro de uma espécie de 'filme-teatro', representado em um 'museu-memória' que era um cenário real e ao mesmo tempo fictício.



Fig. 1. Os atores Paulo José (Oswaldo Aranha) e Cláudio Marzo (Getúlio Vargas) contracenam em primeiro plano no salão ministerial, com público assistindo de dentro da cena da República. Fonte: Arquivo pessoal A. C. Bernardes (Mídia: fita de vídeo), 1991.



Fig. 2. O ator Emiliano Queiroz recebe o público no Foyer, antes de iniciar a cena de reunião no Salão Ministerial. Fonte: Arquivo pessoal A. C. Bernardes (Mídia: fita de vídeo)

Ali eu fazia coisas interessantes e me divertia muito em fazê-las. Por exemplo, na última cena o Novaes tinha sugerido que a gente mantivesse o público do lado de fora e ouvisse um tiro, aí se abria a porta e o público encontrava o Getúlio morto. Então eu disse, 'não Novaes, a cena do suicídio é a mais importante e não podemos deixar de escrever essa cena'. Ele dizia, 'mas você não tem nenhum documento, nenhuma informação sobre isso'. E eu retrucava, 'o que é melhor, porque aí é que eu posso inventar mesmo'. Nas outras eu inventava pouco porque tinha muito registro histórico, mas essa não tinha nenhum, portanto, eu poderia fazer o que quisesse, e aí eu escrevi essa cena (FREIRE-FILHO, 2005).

Freire-Filho explora a ordem emocional e sensitiva do espectador em relação à especificidade do espaço, de seu significado histórico, de sua memória. O diretor não dispensa a disposição frontal da cena italiana, como às da grande escadaria, por exemplo. No entanto, pode-se observar que o diretor utiliza na maior parte do espetáculo uma configuração mais próxima da elisabetana, liberando a ilusão da ordem puramente visual, incluindo o público no espaço da ação e convidando-o a participar da cena como espectador. Neste caso, palco e sala partilham o mesmo espaço arquitetônico. A arquitetura⁶ e a decoração⁷ do museu inspiram sentimentos e percepções que permitem o espectador se sentir no mesmo mundo do espetáculo e da trama histórica, sobretudo. Ao invés de ocultar os elementos que dão peso e carregam o ambiente interno do museu, ou mesmo pontuar apenas alguns elementos com o recurso da iluminação, Freire-Filho explorou abertamente aquele universo barroco para envolver ainda mais o espectador no jogo cênico.



Fig. 3. Na entrada do MR o público é recebido pela "anfitriã" Ana Barroso, que o convida a penetrar no momento histórico da encenação. Fonte: Arquivo Pessoal A. C. Bernardes (fita de vídeo), 1991.



Fig. 4. Cena que representa a reunião realizada no salão ministerial com todos os ministros presentes na madrugada de 24 de agosto de 1954, antes do suicídio de Vargas. Arquivo Pessoal A. C. Bernardes (Mídia: fita de vídeo), 1991.

A subida do público pelos vários níveis do museu estabelece uma cumplicidade entre espaço e tempo dentro da trama, onde se constata essa união do tempo com um percurso traçado no espaço, do caminhar pelo interior do museu e, ao mesmo tempo, pelas páginas da história. De uma história temperada pela ilusão, pela memória e pela realidade. Como bem analisa Lopes (1999, p. 170 - 181):

Uma vez dentro do museu, o espectador vai assistindo a uma sucessão de cenas e compreendendo o espetáculo como o desenrolar de uma trama. Mesmo dando sinais ao público de que tudo aquilo é passado, já ocorreu é história, o evento estabelece o jogo teatral para o espectador participar da história. (...) O público, ao subir, vai se aproximando do local do crime: o quarto de Getúlio. A sucessão de cenas e de sítios parece estar o guiando até o conhecido e esperado desenlace.

Vale lembrar que espetáculo foi montado em menos de três semanas e, como se tratava de cerca de trinta atores, os textos eram bastante curtos para facilitar o pouquíssimo tempo de ensaios. Entrando um pouco nos bastidores do espetáculo, no sentido de entender um pouco sobre as condições dessa produção, o elenco era ensaiado em vários horários durante a semana e, enquanto isso, se produzia paralelamente os figurinos e adereços, além de outros elementos de preparação do espetáculo.



Fig. 5. Cena inicial representada nos jardins do MR, com as atrizes Ana Luisa Cardoso, Ana Gueiger e Paula Feitosa (as parcas). Numa alusão às feiticeiras de Shakespeare Arquivo Pessoal A. C. Bernardes (Mídia: fita de vídeo), 1991.



Fig. 6. Encontro de Getúlio com a Morte, no Salão dos Espelhos com o ator Cláudio Marzo (Getúlio), a atriz Gisele Frões (a morte) e atrizes do CDCE (as musas). Fonte: Arquivo A. C. Bernardes (Mídia: fita de vídeo), 1991.

Era a semiologia da arquitetura se encontrando com a semiologia do teatro. Sob esse ponto de vista, o museu assume perfeitamente o seu papel de palco cênico.

Transportando as análises do teatro burguês para essa experiência no interior do museu, Boyer (1998, p. 123) aponta para a influência do ambiente na encenação e afirma:

o centro do foco passa a ser direcionado para todo o conjunto e não apenas para o palco cênico, assim, o auditório, as sacadas, os salões de entrada, e as escadas elegantes, representavam papéis específicos no espetáculo burguês de comércio e empreendimento.

Foi o próprio espaço do museu, de sua possibilidade como espaço cênico que inspirou muito das cenas. A arquitetura do museu, seu ambiente, suas marcas foram fundamentais para a elaboração do jogo dramático. Algumas cenas nasceram a partir de um quadro moldurado em alguma parede deste museu-teatro, as escadarias que remetem ao palco italiano, a mesa de refeições ou de reuniões, as luminárias que remetem a iluminação urbana das ruas da cidade. O cenário estava praticamente pronto e com todos os detalhes. Portanto, as cenas nasciam da exploração daquele ambiente barroco, marcado por uma tragédia política.



Fig. 7. Cena com o ator Paulo José (Oswaldo Aranha) representando deitado na escadaria do MR, demonstra a total exploração do espaço pelo diretor. Fonte: Arquivo Pesseo Bernardes (Mídia: fita de vídeo), 1991.



Fig. 8. Cena Final com o ator Cláudio Marzo (Getúlio), a atriz Kiki Lavigne (a menina) e a soprano Ivonet Rigot-Müller acompanhada pelos músicos, compõe o clima final para suicídio. Fonte: Arquivo Pessoal A. C. Bernardes (Mídia: fita de vídeo), 1991.

No Palácio do Catete, Freire-Filho procurou explorar a espacialidade interna dos aposentos e também externa dos jardins. Um caminhar que começava nos jardins e passeava por diversas salas e salões do Palácio, até chegar ao quarto do suicídio de Getúlio. Em uma cena onde o público assistia de cima para baixo e via Osvaldo Aranha estendido sobre os degraus da escada, é possível observar as alternativas de uso do espaço do museu como palco aberto.

No espetáculo sobre Getúlio, tinha mais recurso. Tem um jogo que, para mim, foi sempre o tema das minhas conversas sobre o Palácio do Catete: sobre o que pode ser real e o que ser fantasia, do que é real e do que é ficção. O real e o falso são pouco diferentes do real e do falso do teatro. O que é forte é: o que é real é falso, no Palácio do Catete. Por exemplo, a cama do Getúlio é real, o quarto onde ele se matou é real e a morte dele é falsa. Então, no Getúlio, isso eu explorei muito mais. A mesa de reuniões era a mesa de reuniões. Já era pura teatralidade (KOSOVSKI, 2001, p. 315).

Em O tiro que mudou a história, o espetáculo convida o público para caminhar pelo interior do Museu da República, apresentando a história dos últimos momentos do presidente, através de cenas que percorrem os salões, a escadaria e os corredores do antigo Palácio do Catete. O que parece ser mais importante destacar sobre esse espetáculo é a proposta de conduzir o público em uma viagem pelo tempo, narrando uma história que mescla momentos de ficção e de realidade, em um espaço marcado por uma atmosfera onírica que está relacionada à sua imponente obra arquitetônica e carregado interior histórico.



Fig. 9. Cena do tiro com ator Cláudio Marzo teatralizando o suicídio de Getúlio Vargas, numa liberdade poética de Freire-Filho como desfecho do espetáculo. Fonte: Arquivo Pe: Bernardes (Mídia: fita de vídeo), 1991.



Fig. 10. O público ao final do espetáculo com a descida de todo elenco da peça, demonstra uma das configurações deste rico ambiente explorado pelo diretor Freire-Filho Font Pessoal A. C. Bernardes (Mídia: fita de vídeo), 1991.

A decoração interior do Palácio do Catete apresentava-se como 'cenário' condizente para a tragédia de um mito nacional, onde o tempo irreal remete também a uma ambiência da festa, do hedonismo, do puro prazer, vividos nas festividades, nos banquetes, nas reuniões sociais enfim, na vida frívola que a alta sociedade desenvolvia, numa época de representação da riqueza individual. Este Palácio é um exemplo típico da inversão de valores. No século XIX, os prédios privados, ou palácios, iriam ser convertidos em símbolos do Estado. E isto só foi possível porque, desde a sua construção, o palácio não fazia parte da cultura do Império. Tal construção representava uma cultura que prenunciava a derrota da decadente aristocracia, suplantada pela burguesia abastada que ascendia ao poder com o nascimento da República.



Fig. 11. O teto decorado do Salão Ministerial, nas dependências do Museu da República beneficia a teatralidade desejada pelo diretor. Fonte: Arquivo Pessoal A. C. Bernardes (de vídeo), 1991.



Fig. 12. O teto e o lustre do Salão dos Espelhos ambientam o espetáculo e envolvem o público no clima real e fictício da história. Fonte: Arquivo Pessoal A. C. Bernardes (Mídia: vídeo), 1991.

O Palácio do Catete, e tudo aquilo que ele representou, foi apropriado pela República como o verdadeiro símbolo do seu poder, ou seja, do poder de uma nova elite. Este espaço palaciano se constituiu no passado, sobretudo pela arte da música, da pintura, da escultura que se instalou na arquitetura, determinando assim a ambiência do lugar. Nesta montagem teatral do CDCE, o diretor Freire-Filho explorou todos esses detalhes contidos nas diferentes espacialidades do antigo Palácio-Museu, transformando-o temporariamente em espaço cênico, num Museu-Teatro, aliando o lugar da cena teatral ao lugar da memória coletiva.

Referências

- BANU, G. **De l'esthétique de la disparition a la poétique de la mémoire**. In *Le Théâtre dans la Ville*. Paris: Éditions du CNRS, 1987.
- BERNARDES, A. C. **Depoimento**. Gravação em Janeiro de 2004.
- BOYER, M. C. **The city of collective memory: its historical imagery and architectural entertainment**. Cambridge: MITPress, 1998.
- CARDOSO, R. J. B. **A cidade como palco: o centro urbano como locus da experiência teatral contemporânea**, Rio de Janeiro, entre 1980/1992. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: PPGAC/UNIRIO, 2005.
- CHOAY, F. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: Fundação Editora UNESP, 2001.
- DORT, B. **Le théâtre, art de masse?** In *Le lieu théâtral dans la société moderne*. Paris: Éditions du CNRS, 1988.
- FREIRE-FILHO, A. **Depoimento**. Gravação em Março de 2005.
- FREIRE-FILHO, A. **Trecho de texto do programa da peça: O tiro que mudou a história**, 1991.
- KOSOVSKI, L. **Comunicação e espaço cênico: do cubo teatral à cidade escavada**. Tese de Doutorado em Comunicação e Cultura na ECO/UFRJ. Rio de Janeiro, 2001.
- LOPES, A. L. **O Épico e a Construção da Ação**. In *Percevejo*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 7, 1999.
- RIETI, N. **Scenography**. In *TNS actualités* n.35, 1979.
- ROUBINE, J. **A Linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- SILVA, H. 1954: um tiro no coração. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

1 Batizado anteriormente de Palácio Nova Friburgo, o antigo Palácio do Catete foi moradia de Antônio Clemente Pinto, primeiro Barão de Nova Friburgo, construído entre 1858-67, um projeto do arquiteto alemão Gustav Waehneltd. Em 1897, após reforma coordenada pelo engenheiro Aarão Reis, instala-se no Palácio a sede do Governo Federal. Com a transferência da capital para Brasília, em 1960, o Palácio foi transformado em Museu da República (IPHAN, Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/ans.net/tema_consulta.asp?Linha=tc_hist.gif&Cod=1767). Nesse período, dezesseis presidentes dirigiram dali o país, sendo que alguns chegaram a residir no Palácio com suas famílias, como Getúlio Vargas por cerca de dezenove anos ao todo.

2 Em 1954, o governo Vargas, crescentemente apoiado pelo movimento trabalhista e com uma clara inclinação nacionalista, enfrentava forte oposição das forças políticas conservadoras e dos setores militares que se identificavam com o anticomunismo norte-americano. O principal foco de resistência à política varguista encontrava-se no jornal 'Tribuna da Imprensa', de Carlos Lacerda, que fazia sistemática campanha contra o governo com o alcunhado: "mar de lama" da corrupção. No dia 05 de agosto de 1954, Lacerda sofreu um atentado em que foi ferido e no qual morreu o major da Aeronáutica Rubens Vaz, que o acompanhava. A campanha contra o governo se intensificou, fazendo com que as articulações militares se tornassem cada vez mais abertas, conforme o manifesto do dia 23 de agosto assinado por 27 generais, exigindo a renúncia do Presidente. No dia seguinte, sem conseguir obter apoio militar para permanecer no cargo, Vargas suicidou-se, deixando uma 'Carta Testamento', na qual denunciava as forças que haviam tramado a sua deposição. Com a morte de Getúlio Vargas e a comoção popular que se seguiu a ela, a situação política sofreu uma reviravolta, frustrando o golpe militar que estava em andamento. O Vice-presidente Café Filho pôde, então, assumir o poder. (SILVA. 1978).

3 Depois de ocupar o cargo de diretora do museu, Helena Severo foi secretária de cultura na primeira gestão municipal de César Maia (1993-1996); em seguida, ela foi secretária de cultura no governo estado de Antony Garotinho; e depois presidente da Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro, do governo Rosinha Garotinho.

4 Com o apoio do BNDES, o espetáculo 'Lampião, rei diabo do Brasil' estreou em 19 de junho de 1991, no Espaço BNDES para convidados, com apenas três apresentações. Em 23 de julho de 1991, a peça estreou para o público no Teatro Gláucio Gill, permanecendo apenas quatro meses em cartaz. (Fonte: CEDOC-FUNARTE).

5 O Centro de Construção e Demolição do Espetáculo (CDCE) foi um grupo teatral criado por Aderbal, em 1989.

6 No Palácio do Catete, as quatro fachadas são diferentes, baseadas na expressão das funções internas e no relacionamento com o contexto urbano. Esta mudança aparece fundamentada na liberdade compositiva que advém do surgimento do chamado Eclétismo, que assimilava e alterava os elementos estilísticos e compositivos dos diferentes períodos históricos. Neste caso, tem a evidente influência das liberdades do Barroco e do Maneirismo. (Disponível em www.fau.ufrj.br/prourb/catete/index. Acessado em fevereiro de 2005).

7 A estrutura do sistema decorativo tem como objetivo a valorização máxima dos ambientes internos com apelo às referências francesas e aos elementos barrocos, tais como: espelhos, pinturas, esculturas e ornamentos.