

A Preservação de Acervos de Figurinos: metodologias e desafios

The Preservation Costumes Assets: methodologies and challenges

Gerusa de Alkmim Radicchi*

Resumo: Este relato tem como objetivo apresentar algumas reflexões referentes aos desafios encontrados na preservação do acervo de figurinos do Grupo Galpão de teatro. Criada a mais de 30 anos, a companhia teatral tornou-se referência para a história e as pesquisas em Artes Cênicas na cidade de Belo Horizonte. Consequentemente, o Grupo Galpão constituiu um eixo de projetos culturais dedicado à preservação da memória da companhia, aberto também às ações de preservação da memória do teatro contemporâneo. A partir de tal iniciativa, foi possível elencar alguns dos impasses que envolvem a gestão de acervos de figurinos, e que, em âmbito nacional, carecem de maiores discussões e de definições metodológicas.

Palavras-chave: Preservação da Memória do Teatro. Conservação de Acervos Teatrais. História do Teatro em Belo Horizonte.

Abstract: This report aims to present some reflections concerning the challenges faced in the preservation of the collection of costumes from the Galpão Theatre Group. Founded more than 30 years ago, the theater company has become a reference for the history and research in Performing Arts in the city of Belo Horizonte. Consequently, the Group constituted an axis of cultural projects dedicated to the preservation of the company's memory, also open to the preservation efforts of the contemporary theater memory. From this initiative, it was possible to list some of the impasses that involve the management of costumes collections that, in national scope, require further discussion and methodological definitions.

Keywords: Preservation of the Theater Memory. Conservation of Theater Collections. History of Theater in Belo Horizonte.

1. As mudanças no conceito de patrimônio e a preservação dos acervos teatrais

As pesquisas e as atividades desenvolvidas para a preservação de acervos teatrais são ações recentes, impulsionadas pelas mudanças ocorridas no conceito de cultura e de patrimônio. Nas últimas quatro décadas, as cartas patrimoniais trouxeram diretrizes inéditas, resultantes da necessidade de reconhecimento da diversidade na cultura, e da defesa das expressões culturais até então pouco reconhecidas (UNESCO, 2002, p.1). Com estas mudanças vieram os precedentes para que toda expressão cultural pudesse ser entendida como parte integrante do patrimônio das sociedades, como também, para que o patrimônio viesse a ser compreendido em termos etnográficos, sendo analisado como um 'fato social total' (GONCALVES, 2005, p.17).

* Mestre em Antropologia pela Universidade Federal de Minas Gerais. Graduada em História e em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis pela Universidade Federal de Minas Gerais. Conservadora-Restauradora do Laboratório de Estudos Antárticos em Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais. gerusaradicchi@hotmail.com

Através da criação da Associação Internacional de Teatro e Educação da UNESCO em 1992, muitos países começaram a somar seus esforços no sentido da promoção do legado cultural e patrimonial das Artes Cênicas. Em 2005, na Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais (UNESCO, 2005), foi dado mais um passo importante neste sentido. Houve o reconhecimento do papel central dos artistas e produtores na defesa da diversidade das expressões culturais. A convenção estipulou que a preservação da cultura material e da memória de grupos artísticos funcionasse como canal para emancipação e desenvolvimento sustentável das sociedades.

Em âmbito nacional, tais recomendações passaram a direcionar progressivamente as diretrizes patrimoniais. A Constituição Federal de 1988 já se empenhara em conferir maior flexibilidade ao conceito de patrimônio, especificamente nos artigos nº 215 e nº 216, que versam sobre a definição do tema. As mudanças seguiram no plano das políticas culturais, com destaque para as iniciativas do Instituto Brasileiro de Museus - IBRAM, que incentiva a implementação de ações museológicas voltadas ao plano social regional e comunitário (IBRAM, 2012). Em um de seus programas principais, o Ponto de Memória, o IBRAM prevê o apoio às iniciativas de reconhecimento e valorização da memória social a partir de metodologia participativa, trabalhando-a de forma viva, múltipla e dinâmica.

Paralelamente a estas mudanças trazidas pelas políticas culturais, a eliminação dos mecanismos de censura e a redemocratização na década de 1980 permitiram a proliferação de grupos teatrais de iniciativa privada fora dos espaços tradicionais. Estes grupos estruturaram grande parte da produção cultural das cidades e de outras localidades, tornando-se parte integrante da história artística das mesmas. As mudanças conceituais e metodológicas partiram, sobretudo, da demanda das companhias artísticas, dentro das quais preservar registros e acervos significaria investir em recursos estratégicos para o reconhecimento e a caracterização da trajetória das Artes Cênicas (CARREIRA, 2006).

2. A preservação do patrimônio teatral pelo Grupo Galpão

A criação do Grupo Galpão aconteceu em 1982, em Belo Horizonte, após o encontro de seus fundadores na ocasião do Festival de Inverno da Universidade Federal de Minas Gerais: Wanda Fernandes, Antonio Edsom, Eduardo Moreira e Teuda Bara. O grupo busca retornar às raízes do teatro de rua, mesclando-as às

propostas experimentais em voga e apostando na incorporação de elementos regionais aos clássicos. A originalidade da montagem criada pelo diretor Gabriel Vilella, em 1992, para *Romeu e Julieta*, projetou definitivamente a companhia para além da cena regional, chegando, em 2000, a ser o primeiro grupo brasileiro a se apresentar no *The Shakespeare Globe*, em Londres.

Desde cedo, a companhia preocupou-se em registrar suas atividades, construindo uma trajetória que possibilitasse sua permanência no “tempo e no espaço” (BORGES, 2007, p. 82). No início, os registros eram realizados pela atriz Wanda Fernandes, que anotava em cadernos os dados de cada ensaio e apresentação. Com o amadurecimento da companhia, deu-se a criação em 1998 do centro cultural Galpão Cine Horto e, posteriormente, em 2005, do Centro de Pesquisa da Memória do Teatro - CPMT. Esse seria responsável pela guarda dos registros e do acervo material de montagens que não mais entrariam em cartaz, como também das montagens de outros grupos artísticos envolvidos com as oficinas e as produções do Galpão Cine Horto.

O CPMT tornou-se um centro importante de referência à pesquisa, preservação e difusão do acervo teatral em Belo Horizonte. Ao lado do Centro Técnico da Fundação Clóvis Salgado, é uma das principais instituições envolvidas com a preservação dos acervos teatrais no Estado de Minas Gerais. Em sete anos de existência, o CPMT reuniu, recuperou e organizou um acervo de mais de 3.000 objetos, composto por bibliografia sobre a teoria e história do teatro, objetos cenográficos e figurinos, material gráfico de divulgação, acervo iconográfico composto de croquis de cenário e figurino, acervo audiovisual, diários de montagem, registros de entrevistas, registros de palestras e de todos os outros projetos do Galpão Cine Horto.

Em 2009, o CPMT lançou o Núcleo de Pesquisa em Figurino, que passou a concentrar os esforços para as pesquisas e preservação. Em 2012, o Núcleo recebeu o prêmio Pontos de Memória do IBRAM, lançando o projeto Grupo Galpão: Memória feita à mão, responsável por articular o Ateliê Aberto (Figura 1). O ateliê realizou o inventário e o acondicionamento dos figurinos, como também realizou exposições concomitantes. Recebeu visitantes, que puderam acessar os objetos e os trabalhos de preservação concentrados nas ações de acondicionamento e de inventário. A proposta foi sediada, entre os anos de 2012 a 2014, no Centro Cultural da Universidade Federal de Minas, instituição parceira do projeto na ocasião.



Figura 1 - Ateliê Aberto em 2014. Foto: Gerusa de A. Radicchi, 2014.

3. A preservação de acervos teatrais: reflexões sobre as definições metodológicas

O Ateliê Aberto inventariou, acondicionou e expôs figurinos de nove espetáculos do Grupo Galpão: *Romeu e Julieta* (1992), *A Rua da Amargura* (1994), *Um Molière Imaginário* (1997), *Um Homem é um Homem* (1995), *Partido* (1999), *Um Trem Chamado Desejo* (2000), *O Inspetor Geral* (2003). A partir deles, surgiram algumas reflexões sobre as fragilidades metodológicas a respeito desta categoria de acervo artístico no país. As reflexões foram aprofundadas em torno de quatro questionamentos fundamentais: Qual é a política da companhia para aquisição deste acervo de figurinos? Quais as potencialidades de mediação com o público desses acervos de figurinos? Quais os limites materiais entre os figurinos e as intervenções sofridas ao longo das apresentações (os traços de uso, as intervenções e etc.)? Quais as diretrizes a serem utilizadas para o inventário e o diagnóstico de materiais que os constituem?

O estudo dos figurinos apresenta algumas semelhanças em relação ao estudo de outros acervos. Para qualquer coleção é sempre relevante saber sobre a trajetória dos objetos, sobre as idades, sobre as alterações do uso com o passar do tempo, ou sobre o fim da utilidade das peças componentes (ANDRADE, 2008). Porém, existem características marcantes que distinguem os acervos cênicos e de figurinos da maior parte dos demais. Os objetos produzidos para as montagens cênicas geralmente são transferidos do uso de artefatos do cotidiano para o de recurso teatral, num processo

de mudança de sua função social, que o transforma de mercadoria para objeto artístico (APPADURAI, 1986) (Figura 2). Eles se caracterizam pela existência de materiais com valores históricos e estéticos pouco tradicionais e, mais contemporaneamente, também pela ampla presença de materiais industrializados e produzidos em larga escala - como plásticos e outros compostos químicos artificiais (Figura 3). Os figurinos e objetos cênicos se diferenciam ainda por serem pensados e organizados simbolicamente dentro de contextos efêmeros, como os das instalações de arte. Somente existem em sua plenitude de sentido se estão no espaço e momento para o qual foram projetados. Esta performance do figurino envolve elementos de desenvolvimento da personagem em cena que transcendem às informações sobre idade, gênero ou classe social. Ela participa do espetáculo através das cores, formas, texturas e outras referências estéticas (MUNIZ, 2004).



Figura 2 - Adereço de cabeça de cor de personagem de *A Rua da Margura*. Foto: Fernando Nepomuceno, 2013.



Figura 3 - Paletó do personagem Mercutio de *Romeu e Julieta*, confeccionado com pintura de cal, pigmento e aplique de objetos de plástico. Foto: Gerusa de A. Radicchi, 2014.

O cerne da questão para o inventário de figurinos está na reflexão a respeito dos critérios de análise adotados para a vinculação dos significados implícitos da cena teatral (SEHN, 2010, p.56-57). Devem existir campos de preenchimento e metodologias descritivas capazes de referenciar e facilitar o acesso às formas de registros fotográficos, gráficos e audiovisuais. Somente desta maneira o inventário será capaz de apresentar as “relações com o espaço e com aspectos intangíveis, como luz, som, movimento, tato e olfato” (SEHN, 2010, p.56). A situação de déficit da performatividade precisa também ser repensada junto às propostas expositivas. Ao traje, no contexto dos museus, é oferecida a proteção, a conservação e o valor dentro da instituição, proporcionando a cada um deles uma história cuidadosamente

pesquisada e construída. Porém, como objeto de museu, o figurino está definitivamente afastado do lugar e da função primeira que ocupava. Deve ser então dada ênfase a outro tipo de agência: a que é própria do figurino nas exposições. Uma das alternativas possíveis surge da premissa de que os figurinos refletem lembranças e histórias próprias das pessoas, independentemente de estarem dialogando com as montagens teatrais nas exposições (BARBIERI, 2012). Outras duas vias investigadas no Ateliê Aberto foram a de focar caminhos de comunicação entre público e figurino enquanto bem cultural¹, ou a de focar a familiarização entre o visitante e o os trabalhos de bastidores de confecção dos figurinos. Como não foram estabelecidas maiores barreiras físicas para que o visitante apreciasse, e até tocasse os figurinos, foi possível uma investigação sensorial dos detalhes de fatura dos objetos, como uma investigação mais aprofundada dos processos construtivos (Figura 4). Também foi possível que o visitante se aproximasse dos procedimentos de inventário, o que favoreceu o entendimento dos mecanismos de apropriação dos objetos enquanto bem cultural.

Os figurinos do Grupo Galpão caracterizaram-se por serem resultantes de processos criativos livres, dinâmicos e contínuos, difíceis de serem decifrados e descritos. Muitas peças não puderam nem sequer encontrar referências dentre as nomenclaturas utilizadas no design de moda (Figura 5). Eles também não são criações que se encerram com o final do trabalho do figurinista e a estreia do espetáculo (MUNIZ, 2004). Continuaram sendo criados e transformados à medida que são usados e incorporados pelos atores. Neste aspecto, foi necessário que a equipe do ateliê repensasse a interpretação dada às avarias e às intervenções sofridas (como desgastes, remendos e costuras, reparações de revitalização etc.). As marcas de uso acentuam o volume do corpo e simbolizam o movimento dos atores em cena (Figura 6). As reparações, apliques e tingimentos, reconfiguram a volumetria da peça, potencializam características, habilidades e movimento dos personagens. Ao longo dos trabalhos de inventário no Ateliê Aberto, todos estes elementos passaram a ser tratados como qualidades adquiridas - vestígios do figurino em movimento -, e não como elementos de degradação.

¹ Alfred Gell foi o responsável por introduzir na Antropologia, em especial na sua obra *Art and Agency* (1998), o conceito de agência dos objetos, sugerindo que eles são percebidos a partir da intencionalidade humana neles acumulada (a *distributed person*), propondo o deslocamento das pesquisas focadas sobre a semiose e os paradigmas sobre a interpretação.



Figura 4 - Educativo do Ateliê Aberto. Foto: Ana Luisa Santos, 2014.



Figura 5 - Enchimento de barriga para caracterização do personagem Argan de *Um Molière Imaginário*. Foto: Gerusa de A. Radicchi, 2014.



Figura 6 - Veste do personagem Romeu, em *Romeu e Julieta*, com as marcas do líquido utilizado como sangue, marcas de uso e a tentativa de reparação de rasgo. Foto: Gerusa de A. Radicchi, 2014.

Seja pela efemeridade destes objetos no contexto cênico, seja pelas limitações estruturais das reservas técnicas, torna-se necessário o entendimento de que o figurino de um espetáculo somente parcialmente tem como fim a preservação (VIANA; AZEVEDO, 2006). As companhias não são capazes de absorver e tratar todo o volume de bens materiais produzidos, sendo imprescindível que, ao final de cada montagem, ocorra uma filtragem consciente, definidora dos objetos que serão conduzidos ao acervo, dos que ficarão disponíveis para reaproveitamento em outras montagens e dos quais serão descartados. No caso das peças servirem à outra montagem ou serem descartadas, devem ser exaustivamente documentadas antes da dissociação.

4. Considerações finais

O Grupo Galpão é um exemplo positivo da descoberta da relevância dos objetos e dos registros gerados para a promoção dos grupos artísticos e da memória do teatro contemporâneo. As ações do CPMT podem ser avaliadas como de grande avanço na sistematização de acervos bibliográficos, iconográficos, audiovisuais e de figurinos e objetos de cena. As maiores dificuldades metodológicas encontradas dizem respeito às últimas categorias citadas, possivelmente por estarem em uma área de atuação da conservação-restauração e da Museologia onde os métodos ainda não estão tão claros ou difundidos.

Para a preservação e a promoção destes acervos é primeiramente necessário compreender a riqueza das linguagens artísticas que os envolvem. As iniciativas de proteção devem também estar dispostas a criar os meios adequados para o diálogo com conservadores-restauradores, curadores e museólogos, sendo imprescindível que parta dos atores e da comunidade artística envolvida. A preservação poderá assim ser vista como um investimento, pois funcionará como recurso para a investigação e criação por atores, produtores e pesquisadores.

Referências

ANDRADE, Rita Morais. Boué Soeurs RG 7091: a biografia cultural de um vestido. 2008. *Tese* (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Orientador: Prof. Dr. Denise Bernuzzi Sant'Anna.

APPADURAI, Arjun. Introduction: commodities and the politics. In: APPADURAI, Arjun (Ed.). *The social life of things: commodities and the politics of value*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986. p.6-16.

BARBIERI, Donatella. Encounters in the Archive: Reflections on costume. *V & A Online Journal*, n. 4, summer 2012. Disponível em: <http://www.vam.ac.uk/content/journals/research-journal/issue-no.-4-summer-2012/encounters-in-the-archive-reflections-on-costume>. Acesso em: 01 de Mar. 2015.

BORGES, Luciene. Centro de Pesquisa e Memória do Teatro: uma ação “para além” dos espetáculos. *Subtextos* - Revista de Teatro do Galpão Cine Horto, n.4, p. 82-87, 2007.

CARREIRA, André L. A. N. Teatro de Rua: mito e criação no Brasil. *Nupeart*, v.4, 2006. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/nupeart/article/view/2657/1968>. Acesso em: 12 de Maio. 2015

GONCALVES, José Reginaldo Santos. Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios. *Horizontes Antropológicos* [online], v.11, n.23, p. 15-36, 2005. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832005000100002>. Acesso em: 12 de Dez. 2012.

IBRAM. *Carta da Rede dos Pontos de Memória e Iniciativas Comunitárias em memória e Museologia Social*. Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), julho de 2012. Disponível em: http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2012/06/Minuta_MuseologiaSocial_PontosdeMemoria.pdf. Acesso em: 12 de Maio. 2015.

MUNIZ, Roseane. *Vestindo os nus: o figurino em cena*. Rio de Janeiro: Ed. SENAC Rio, 2004.

SEHN, Magali Melleu. A preservação de 'instalações de arte' com ênfase no contexto brasileiro: discussões teóricas e metodológicas. 2010. *Tese* (Doutorado em Artes Plásticas) - Departamento de Artes Plásticas/Escola de Comunicações e Artes/USP, 2010. Orientador: Prof. Dr. Donato Ferrari.

UNESCO. *Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural*. Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), Paris, 2002. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127160por.pdf>. Acesso em: 10 de Dez. 2013.

UNESCO. *Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais*. Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), Paris: 2005. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0015/001502/150224por.pdf>. Acesso em: 15 de Jan. 2015.

VIANA, Fausto; AZEVEDO, Elizabeth (Eds.). *Breve Manual de Conservação de Trajes Teatrais – O Projeto Traje em Cena*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, USP, 2006. Disponível em: <https://tramasdocafecomleite.files.wordpress.com/2009/08/manual-de-trajes.pdf>. Acesso em: 01 de Mar. 2015.

Data de recebimento: 08/04/2015

Data de aceite: 29/04/2015