



EM CENA

Revista de Pedagogias
e Poéticas Cenográficas

E-ISSN 2764.4669

Acervo vivo: estratégias de análise do figurino a partir da memória da cena no Teatro Universitário

Denise Araújo Pedron, Tereza Bruzzi de Carvalho

Para citar este artigo:

PEDRON, Denise Araújo. CARVALHO, Tereza Bruzzi. Acervo vivo: estratégias de análise do figurino a partir da memória da cena no Teatro Universitário. **A Luz em Cena**, Florianópolis, v. 3, n. 5, jun. 2023.

 DOI: <http://dx.doi.org/105965/27644669030520230202>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



Acervo vivo: estratégias de análise do figurino a partir da memória da cena no Teatro Universitário¹

Denise Araújo Pedron²
Tereza Bruzzi de Carvalho³

Resumo

O presente trabalho desenvolve uma reflexão sobre o acervo de figurinos do Teatro Universitário da Universidade Federal de Minas Gerais (TU) e de seus espetáculos ao tentar extrair da coleção criada pelos acervos — fotográfico e de figurinos — estratégias de análise de categorias das roupas. A referida pesquisa aborda a complexidade de catalogação de acervos de figurinos e abre um leque de memórias possíveis a partir desses acervos. Para entender esses acervos, buscamos aplicar a eles o conceito de *memória*, desenvolvido por Paul Ricoeur (2007) no livro *Memória, História e Esquecimento* e por Pierre Nora texto *Entre Memória e História: A problemática dos lugares* (1993), a fim de que possa ser discutida a noção de *classificação*, bem como a relação entre História e Memória.

Palavras-chave: Figurino. História. Memória. Teatro.

Alive Archive: strategies for costume analysis from the memory of the scene at Teatro Universitário

Abstract

The present paper proposes a reflection on the costume collection belonging to the University Theatre (TU) of the Federal University of Minas Gerais (UFMG) and on its intrinsic performativity by seeking to extract from the set that these collections create —both of photographs and costumes — strategies for the analysis of clothing categories. This piece of research approaches the complexity of cataloguing costume collections and thereby opens up some of the different potential memories associated to and enabled by these collections. In order to understand the referred material, we have sought to apply the concept of *memory*, according to its development by Paul Ricoeur in his book *Memory, History, Forgetting*, as well as Pierre Nora's idea of *memory* (as explained in *Entre Memória e História: A problemática dos lugares*). In this way, we aim to discuss the notion of classification as well as the relation between History and Memory itself.

Keywords: Costume. History. Memory. Theatre.

¹ Revisado por Laura Lobato.

² Doutora em Literatura Comparada na Universidade Federal de Minas Gerais/UFMG (2006). É professora no Curso Técnico em Teatro da UFMG, onde ministra as disciplinas de História do Teatro, Literatura Dramática e História do Teatro Brasileiro. Atua como pesquisadora nos seguintes temas: crítica teatral, processos criativos em performance, intervenção urbana e teatro.

✉ denisepedron@gmail.com / 🌐 <http://lattes.cnpq.br/7495933492950887/> /  <https://orcid.org/0000-0003-1173-6550>

³ Arquiteta, Cenógrafa, Figurinista e Professora no Curso Técnico em Teatro da Universidade Federal de Minas Gerais/UFMG. Trabalha com diversos grupos nacionais há mais de 20 anos. É *Master of Research in Humanities and Cultural Studies* no *Birkbeck College/University of London* (2008) e Doutoranda em Artes da Cena na Escola de Belas Artes da UFMG.

✉ tbuzzi@hotmail.com / 🌐 <http://lattes.cnpq.br/3424361161184419/> /  <https://orcid.org/0000-0002-1685-900X>



Colección en vivo: estratégias de análisis de vestuario a partir de la memoria de la escena del Teatro Universitário

Resumen

Este trabajo desarrolla una reflexión sobre la colección de vestuario del Teatro Universitario de la Universidade Federal de Minas Gerais (TU) y de sus espectáculos, intentando extraer de la colección — fotográfica y de vestuario — estrategias para el análisis de categorías de vestuario. Esta investigación aborda la complejidad de la catalogación de las colecciones de vestuario y abre varias memorias posibles a partir de estas colecciones. Para comprenderlas, buscamos desarrollar el concepto de memoria según Paul Ricoeur (2007) en el libro *Memoria, Historia y Olvido* y según Pierre Nora, presentado en el texto *Entre Memoria e Historia: El problema de los lugares* (1993), para que la noción de clasificación pueda ser discutida, así como la relación entre Historia y Memoria.

Palabras clave: Vestuario. Historia. Memoria. Teatro.



1- Os conceitos de Memória e História

Ricoeur (2007) afirma que, a partir da vontade de resgatar a força de um testemunho vivido, são gerados registros, *traços* que a memória habita. Para falarmos do contexto daquele historiador, deve-se dizer que, a partir do início do século XX, uma nova discussão se fez em torno da pesquisa historiográfica. Se antes esse profissional deveria ter como valor absoluto a documentação e sua relação objetiva e imparcial, agora ele — o historiador — constrói as próprias fontes de pesquisas, fazendo com que a escrita da história tenha aspectos mais subjetivos.

Nesse sentido, no século XX, o arquivo deixa de ser o repositório da memória coletiva e passa a atuar como o lugar social que guarda os rastros do passado encontrados nos documentos arquivados. É a partir desse rastro que ocorre aquilo que Ricoeur chama de ‘operação historiográfica’, momento em que a memória se torna História. Nas palavras do autor, “esse gesto de separar, de reunir, de coletar é objeto de uma disciplina distinta, a arquivística, à qual a epistemologia da operação historiográfica deve a descrição dos traços por meio dos quais o arquivo promove a ruptura com o ouvir-dizer do testemunho oral.” (RICOEUR, 2007, p.178).

A esta altura, consideramos importante ressaltar que a noção de testemunho é a primeira categoria da memória arquivada vinda de um acontecimento que também se refere ao seu sentido primeiro, indicando o conteúdo sobre o que alguém dá testemunho. Para Ricoeur (2007), a continuidade da passagem da memória à história é garantida pelas noções de testemunho e de rastro, que se configuram como indícios. O rastro é um conceito posterior ao testemunho, e constitui, por operador e por excelência, um conhecimento indireto. O testemunho, por sua vez, figura na condição de primeira subcategoria; ele traz de imediato a marca que distingue seu emprego na história das trocas ordinárias nas quais predomina a oralidade. É um rastro escrito, aquele que o historiador encontra nos documentos de arquivos.

Enquanto nas trocas ordinárias o testemunho e sua recepção situam-se no presente, na História, o testemunho se inscreve na relação entre o passado e o presente, no movimento da compreensão de um pelo outro. Assim, a escrita seria uma espécie de mediação de uma ciência essencialmente objetiva e pragmática do passado. Ela aponta para rastros que são testemunhos e que dependem igualmente da observação histórica, nomeados como vestígios do passado



(cacos, ferramentas, moedas, imagens pintadas ou esculpidas, mobiliário).

Para Ricoeur (2007), o início do processo não se dá nos arquivos mas com o ato do testemunho, apesar de sua carência essencial de confiabilidade. Não temos nada melhor que o testemunho, em última análise, para nos assegurar de que algo aconteceu, isto é, nada mais confiável do que alguém atestar ter assistido a algo pessoalmente. De fato, o recurso principal — se não, às vezes, o único — que marca um acontecimento é a declaração da testemunha. O conjunto, o espaço vivido da recepção e da ação e o tempo vivido da memória se reencontram enquadrados em um sistema de lugares e de datas, do qual é eliminada a referência em prol do aqui e agora absoluto da experiência viva. O processo de testemunho, dessa forma, nada mais é do que a expressão de uma certa memória de experiência viva, o momento em que ela é levada ou transformada em discurso — assim acabando por se transmutar, no final do processo, em discurso histórico.

Em outras palavras, o testemunho tem a função de fazer a memória declarativa (viva), que é a autenticação de uma memória declarada pelos acontecimentos (arquivada), ou seja, é essa transformação de material bruto em inscrição onde a memória é registrada, vira arquivo. Neste espaço, o historiador se encontra com os rastros do passado que, a partir de critérios subjetivos e problemas formulados na atualidade da pesquisa, possibilitam o exercício epistemológico da História.

Em seu texto *Entre História e Memória: A problemática dos lugares* (1993), Pierre Nora argumenta que, longe de serem sinônimos, as duas — história e memória — opõem-se uma à outra:

A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, assim, lá está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repetidas revitalizações. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. (NORA, 1993, p.9)

Se a história é, nas palavras de Nora (1993), a deslegitimação do passado vivido, e tem como bases de estudo o processo de arquivamento ou organização, a memória se constitui como resto, como aquilo que escapa, aquilo que o sistema de organização não consegue organizar. A memória é, portanto, viva, pois identifica e une um grupo. Cabe ao testemunho torná-la visível.



Sendo assim, nos interessa pensar como o figurino do Teatro Universitário, entendido enquanto grupo, se organiza e legitima a instituição e sua história e memória.

2- História e Memória do TU através das roupas

O Teatro Universitário/TU tem sua origem como um grupo de teatro da Universidade Federal de Minas Gerais (localizada em Belo Horizonte, Brasil) em 1947. Com o passar do tempo, adquire o reconhecimento com o referido nome e assume seu caráter de Escola, tornando-se um lugar de ensino e, principalmente, de criação artística coletiva de espetáculos para apresentação pública. A instituição, nesse momento, torna-se referência brasileira na formação em artes cênicas juntamente com outra escola paulista, chamada Escola de Arte Dramática.

Das apresentações públicas origina-se uma coleção de objetos de cena, de figurinos e desenhos e, conseqüentemente, um processo de organização e documentação, ainda que tímido. Pela análise documental, percebe-se que é a partir de 1961 que o TU inicia, de fato, uma produção constante e organizada. Nessa data, assume a direção da Escola, bem como das montagens, a diretora Haydée Bitencourt. Haydée iniciou sua carreira em 1941, ainda adolescente, no teatro da Cultura Inglesa em São Paulo. Participara de várias montagens teatrais e envolve-se com nomes importantes do teatro brasileiro, como Gianni Ratto, Sérgio Britto, Antunes Filho e Clóvis Garcia. No início dos anos 1950, ela resolve ir para a Royal Academic of Dramatic Art (RADA), em Londres. Por causa dessa experiência, após sua volta ao Brasil, Haydée se torna professora na Escola de Arte Dramática (EAD) em São Paulo.

É por conta dessa passagem por São Paulo que ela é convidada para dirigir o TU no início dos anos de 1960. Como ela mesma afirma, tudo antes de 1961 é a pré-história do que viria a ser o TU. Não que o TU não tivesse sua importância em seus primeiros 14 anos de existência, porém, a história dessa senhora e da instituição se confundem.

A partir dessa data, passa a haver duas montagens semiprofissionais por ano, com produção de cenografia e figurinos, muito alinhados com o modo de fazer teatro europeu. Desse momento em diante, há também uma excelente documentação das montagens, perpassando por registros fotográficos profissionais, programas de espetáculos, croquis de figurinos, etc. A documentação extensa e bastante organizada de programas e fotografias dos espetáculos, criada



pela presença firme de Haydée no Teatro Universitário, fortalece a noção de história por ali, sistematizando a identidade institucional e apresentando uma noção do arquivo ou acervo do Teatro Universitário, que então nasce, mas se estende por muito mais tempo, ao longo dos 80 anos da instituição.

Os figurinos executados no TU, em contrapartida, por serem objetos vivos e em constante uso, se mantiveram sem controle algum, sem sistematização. Muitos se perderam por esse motivo. No entanto, o volume de peças e o uso constante fizeram que esse acervo de roupas persistisse de alguma forma, mesmo que não em sua totalidade. Nesse sentido, por um longo tempo, o figurino escapou à organização formal, funcionando como memória viva, como rastros dessa experiência vivida no Teatro Universitário. Para Abreu (2005. p.216),

Os lugares de memória são então os "precipitados químicos" de um passado coletivo, e essa qualidade decorre não da definição de um conceito classificatório banal, mas, contrariamente, daquilo que constitui o cerne da sua própria natureza, já que é próprio da sua existência e da sua evidência cruzar e esclarecer as ambiguidades e as complexidades que se estabelecem entre a construção da memória e a existência da coletividade que lhe subjaz. Por isso, enquanto cristalizações do passado, os lugares de memória podem ser objetos, instrumentos ou instituições, não dependendo a sua definição da natureza concreta que os molda, mas apenas da realidade que os habita: uma realidade de que os mesmos são, então, depositários, enquanto condensações simultâneas do trabalho da História (sedimentações) e afloramentos da perpetuação da Memória (reminiscências).

Entende-se que, para o autor, o espaço da memória é tanto a coisa em si — a instituição, por exemplo — como a experiência vivida por nós. Dentro do TU, o lugar que mais demonstra o resíduo da experiência e também a sua perpetuação é o Espaço Cenotécnico/EC (assim mencionado institucionalmente, mas nomeado afetuosamente pelo coletivo como Figurino).

Para pensar o Figurino como lugar de memória, parece-nos importante retomar a discussão dada em Nora (1993, p.13), autor que aborda os lugares de memória que nascem e vivem do sentimento e afirma que não há memória espontânea: é preciso criar arquivos, é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais. Se a partir do afeto o lugar é nomeado, entendendo que uma parte (roupas) seduz mais que o todo (espaço cenotécnico), torna-se necessário falar um pouco sobre a importância dos objetos e principalmente das roupas no imaginário humano, na nossa memória e sua dimensão afetiva para as pessoas.



Nessa dimensão afetiva das roupas, Peter Stallybrass, em seu livro *O casaco de Marx: roupas, memória e dor*, afirma a vida social das coisas ao falar da jaqueta do amigo que falecera. Ele a herdara, diz o autor, como se estivesse habitada pela sua lembrança: como se os gastos do cotovelo e outras consequências do seu uso cotidiano trouxessem à roupa uma memória própria. Assim, Stallybrass (2008, p. 10) vai dizer que a mágica da roupa está no fato de que ela nos recebe: recebe nosso cheiro e nossa forma. Quando nossos entes queridos morrem, eles vão e as coisas ficam, sobrevivem às pessoas. “Os corpos vêm e vão: as roupas que receberam esses corpos sobrevivem.” (*ibid*). Numa perspectiva teatral, as roupas sobrevivem aos personagens, mas também demonstram sua finitude com os gastos do tempo, além de comportarem a dimensão afetiva das relações pessoais que vivemos com elas. Os objetos e roupas das pessoas amadas representam, de certa forma, uma personagem delas que se perpetua, que permanece através dos mesmos, que resta.

Porém, a roupa também nos remete a grupos de pessoas na sociedade que representam determinados valores, éticos e estéticos. Neste sentido, podemos pensar no caso do acervo do Figurino. Esse conjunto pertence a uma coletividade que vai além do significado da memória e afeto vividos pelo indivíduo e ganha força por meio da ação coletiva, ao representar não apenas personagens-indivíduos mas também grupos sociais, universos reais e simbólicos. Stallybrass (2008, p. 15) afirma: “as roupas ganham vida própria, isto é, somos pagos não pela neutralidade do dinheiro, mas por um material ricamente simbólico e no qual as memórias e as relações sociais são literalmente corporificadas”. Nesse sentido, o conteúdo simbólico afirmado pelo autor quando morre seu amigo é o que experimentamos na vida cotidiana do TU, a cada encontro do figurino com as personagens.

Os objetos e as roupas se colocam em encontros com os atores e personagens e retornam para novas vidas cênicas, carregando sempre sua história pregressa, absorvendo um significado simbólico, e novas relações sociais ficcionais são constituídas a partir do seu uso. Os objetos e roupas do Figurino são experimentados a partir da alma dos mesmos e somente sobreviverão se conseguirem, também na cena teatral, interagir dentro de um determinado sistema, adquirindo assim uma nova capacidade de significar. A cada apropriação do ator, a volta das roupas ao guarda-roupa coletivo e sua documentação cênica criam a identidade do TU como atuante tanto na memória como na construção da história da instituição.



Sendo assim, poderíamos pensar que, no caso do TU, esses figurinos são fruto da vivência e experiência teatral construída ao longo dos seus 80 anos, podendo ser considerados como uma espécie de pele das personagens que o ator veste para “encarnar” as mesmas, evidenciando-se o caráter performático do figurino. Nessas recriações, podemos entender que a escolha das peças por parte dos atores-criadores pode funcionar como nos aponta Gilberto Safra (2016, p. 31): enquanto símbolos do *self* que “articulam-se em imagens, em objetos recriados na materialidade, apresentando enigmas da vida do indivíduo e também seu estilo de ser” — e, acrescentamos, do estilo de ser das personagens que resultam dessas criações.

Aqui retomamos a discussão de Pierre Nora (1993, p.9), que aponta que a memória, diferentemente da história, emerge de um grupo que ela une, ou seja: “há tantas memórias quantos grupos existem; que ela é por natureza, múltipla e desacelerada. Coletiva, plural e individualizada” (*ibid*). Essa memória individualizada, que Paul Ricoer (2007) também menciona, se dá nos arquivos, com o testemunho que nos assegura que aquilo existiu. Dessa forma, o testemunho exprime uma certa memória de experiência viva quando ela é levada ou transformada como discurso, o que acaba se transformando, no final do processo, em outro discurso igualmente histórico, mas vindo dos rastros (figurinos) da memória vivida.

Neste percurso, nesta tentativa de encontrar soluções que fizessem sentido para organizar os figurinos a partir da ideia viva da memória — e, ainda, de modo que estivessem disponíveis ao público — nos lembramos de “uma certa enciclopédia chinesa”, do escritor argentino Jorge Luis Borges, que contém a seguinte classificação dos animais:

Os animais se dividem em: a) pertencentes ao imperador, b) embalsamados, c) domesticados, d) leitões, e) sereias, f) fabulosos, g) cães em liberdade, h) incluídos na presente classificação, i) que se agitam como loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um pincel muito fino de pêlo de camelo, l) et cétera, m) que acabam de quebrar a bilha, n) que de longe parecem moscas. (XI). (BRUZZI, 2009, P.19)

Aqui, é como se a enciclopédia chinesa de Borges estivesse consciente de um caráter ambíguo de tentar ordenar aquilo que é naturalmente desordenado. Assim também é a sensação do processo de entendimento e sistematização dessa coleção que não é estática, diferentemente das coleções museológicas, como já mencionado anteriormente.

Se a História gerou tanto documentos que a registram — as fotografias dos espetáculos,



por exemplo — quanto figurinos, que de maneira caótica permaneceram no acervo da instituição, coube a nós entender quais estratégias (se é que existiram) foram utilizadas para a criação deste último, e quais elementos ou características se repetem nesse extenso guarda-roupa, composto de mil e duzentas peças. Existem parâmetros e análises possíveis? Assim percebemos a possibilidade de, a partir da análise do acervo fotográfico composto por imagens dos espetáculos de conclusão de curso, criar categorias que guiam a sistematização da memória dos figurinos desta instituição, que assim compõem um encontro entre os dois universos: o da documentação e o da sistematização da memória viva.

3- Os Espetáculos de Formatura do TU e as categorizações possíveis dos figurinos

Na origem do termo, coleção significa ‘escolher’, ‘reunir’. Para Walter Benjamin, em seu livro *Passagens* (2007), o colecionador é aquele que transfigura as coisas, conferindo-lhes valor afetivo no lugar de uso. O ato de colecionar é uma forma de domínio do mundo, organizando sistematicamente, criando uma tensão permanente entre a ordem e a desordem. Assim, Benjamin supõe que

[...] o objeto seja desligado de todas as suas funções primitivas, a fim de travar a relação mais íntima que se pode imaginar com aquilo que lhe é semelhante. Esta relação é diametralmente oposta à utilidade e situa-se sob a categoria singular da completude. O que é esta “completude”? É uma grandiosa tentativa de superar o caráter totalmente irracional de sua mera existência através da integração em um sistema histórico novo, criado especialmente para este fim: a coleção. E para o verdadeiro colecionador, cada uma das coisas torna-se neste sistema uma enciclopédia de toda a ciência da época, da paisagem, da indústria, do proprietário do qual provém. (BENJAMIN, 2007, p.239).

Sendo assim, as ideias que nortearam o inventário partem do princípio de que os objetos e roupas que hoje habitam o Teatro Universitário (TU) são coleções, e que estas adquiriram valores simbólicos e afetivos ao longo dos anos. Até por isso, esses acervos não possuem função estática dentro do TU, mas *estética*, resultante de relações criadas, relações significantes do corpo do ator, de seu figurino e seus objetos no espaço.

A montagem de espetáculos de formatura como resultado culminante do estágio



curricular do curso tem sido uma marca do TU ao longo de suas 8 décadas de existência. Eles exigem dedicação e produção por parte do corpo docente, discente e técnico da escola, sendo muito aguardados pelos estudantes, que se veem inseridos em seu último processo criativo a ser desenvolvido no curso. Além de representar a finalização do processo formativo, o espetáculo implica também um contato mais amplo com o público, uma vez que as montagens permanecem em cartaz em teatros da cidade por uma temporada de 3 a 4 semanas. Nessas montagens, há normalmente a produção de cenografia e figurinos, assim constituindo o dito acervo do TU.

Ao pensarmos a memória e história da instituição a partir de seu acervo, nos deparamos com alguns elementos estéticos recorrentes, utilizados como recursos na criação dos figurinos que nos ajudaram a formular possíveis categorizações para nosso Figurino Guarda-Roupas, como já mencionado anteriormente. Dividir os figurinos em categorias como estratégia de criação ou de entendimento conceitual do tema não é uma novidade na literatura teatral. Em seu livro *A Análise dos Espetáculos* publicado em 2005, por exemplo, Patrice Pavis discute possíveis categorias instrumentais, assim como o fazem Eugenio Barba e Nicolas Savarese no livro *A Arte Secreta do Ator*, de 1995. As categorias criadas por esses autores estabelecem alguns paralelos importantes ao aproximar, primeiramente, o figurino da cenografia, dado que dizem que, em alguns casos, esses dois elementos da cena tendem a ser a mesma coisa.

Enquanto Barba & Savarese (1995) falam da cenografia em movimento, cenografia oral, cenografia em miniatura e do parceiro vivo, Pavis (2005) aborda a noção de equilíbrio, da cenografia não cenografia, da minicenação volante e do figurino ambulante. Esses parâmetros até estabelecem algum diálogo com a coleção de figurinos aqui analisada, mas não nos atendem por completo. Por este motivo, nos vimos obrigadas a nos debruçar sobre a realidade que possuíamos e criar, assim, uma forma específica de ver e analisar os figurinos do Teatro Universitário.

Dadas essas questões, trazemos em seguida algumas imagens, todas do acervo do Teatro Universitário, que nos ajudam a visualizar esses recursos e definir as categorias analíticas para essa coleção. Pelo escopo do artigo, optamos por colocar, a título de ilustração, duas imagens dentro de uma mesma categoria. Ressaltamos, no entanto, que, pela dimensão do acervo (são mais de 80 montagens e 1.200 peças de roupas/figurino, arranjos mais extensos podem ser feitos a partir das mesmas categorias aqui propostas.



A - Traje Cotidiano

Nos espetáculos *A escada* e *Vereda da Salvação*, vemos o recurso de criação de figurinos utilizar referências de roupas de uso cotidiano no âmbito urbano e rural, respectivamente. Mesmo tendo estéticas bastante diferentes em questão, podemos detectar peças comuns do dia a dia, como calças, saias, vestidos, camisas, na composição dos figurinos dessas montagens. Na ambientação mais formal de *A Escada*, encontramos, além dos elementos já mencionados, as gravatas e blazers que compõem os ternos, em contraste com os lenços e chapéus de palha que traduzem o ambiente rural de *Vereda da Salvação* — com montagem a partir do texto de Jorge de Andrade, importante autor modernista brasileiro. Essa categoria contém, então, trajes cotidianos, tanto do universo rural como urbano, sendo dividida e organizada como um guarda-roupa convencional: calças, blazers, camisas, saias, vestidos, lenços, chapéus e bolsas.

Imagem 01: Espetáculo *A Escada*, 1978. Figurinos de Haydée Bittencourt



Fonte: Acervo pessoal das autoras



Imagem 02: Espetáculo *Vereda da Salvação*, 1975. Figurinos de Haydée Bittencourt



Fonte: Acervo pessoal das autoras

B - Traje Uniforme



Bodas de Sangue, 1960. Figurinos: Haydée Bittencourt



Fonte: Acervo pessoal das autoras



Imagem 03: Espetáculo "Abraço", 2014. Figurinos de Tereza Bruzzi



Fonte: Acervo pessoal das autoras

Nas peças *Bodas de Sangue* e *Abraço*, vemos a repetição da composição de um mesmo figurino para mais de uma personagem. São peças de roupa que poderiam ser classificadas apenas como cotidianas, mas, dado que existem várias repetidas em série para a composição cênica, optamos por incluí-las na categoria uniforme, que explicaremos a partir das peças analisadas.

Em *Bodas de Sangue*, por exemplo, as vestimentas femininas são iguais para todas as personagens desse gênero, assim como as vestimentas masculinas. Em *Abraço*, as vestimentas femininas compõem também um conjunto que reforça a ideia do coro pela uniformização dos elementos que a compõem: saias com detalhes nas barras, camisas de botões e lenços na cabeça. O tambor, utilizado aqui como acessório que se repete na mão das atrizes, também corrobora



essa ideia de coro, presente nesse tipo de composição. Pela análise de todo o acervo, percebemos que tal repetição é um recurso bastante utilizado desde a época do início das montagens até os dias de hoje. Essa categoria abarca, portanto, peças idênticas ou apenas com pequenas variações de tonalidade, que se repetem de modo a enfatizar o caráter uniformizante de um determinado coletivo ou grupo de personagens.

C - Traje Histórico-realista

Imagem 04: Espetáculo "As três irmãs", 1967. Figurinos de Haydée Bittencourt



Fonte: Acervo pessoal das autoras



Imagem 06: Espetáculo "Tartufo", 1969. Figurinos de Haydée Bittencourt



Fonte: Acervo pessoal das autoras

Esta categoria foge um pouco à regra anteriormente utilizada, isto é, a de trabalhar com imagens mais antigas e mais contemporâneas de montagens teatrais a título de ilustração de categorias que sobrevivem ao longo dos anos no TU. O uso de trajes históricos nas montagens do Teatro Universitário está associado principalmente às décadas de 1950, '60 e '70, em que foram realizados diversos espetáculos de cunho mais realista, o que nos leva a pensar a tradição europeia como influência estética para essas composições. Nas imagens dos espetáculos, *As três irmãs* e *O Tartufo*, podemos observar uma profusão de detalhes que compõem tanto os figurinos (os botões das roupas, as golas, as mangas dos vestidos, os penteados) como também o cenário. Ambos apontam para uma estética de composição baseada na fidelidade às indicações dos textos



e contextos históricos nos quais se inserem, o que entendemos como sendo uma característica da estética realista. Esta imperou por boa parte da história do teatro, principalmente na primeira metade do século XX, e também se faz bastante presente ao longo das primeiras décadas da instituição, dado que a influência do realismo stanislavskiano se mostrava com bastante expressividade em outras montagens do mesmo período.

D - Traje da Cultura Brasileira

Nos espetáculos *Véspera de Reis* e *+55*, notamos a presença de trajes associados às culturas tradicionais do Brasil. Em *Véspera de Reis*, temos uma estilização das roupas utilizadas pelas Pastorinhas, manifestação popular associada à religião católica que se tornou popular nas cidades do interior do Brasil, principalmente no Nordeste e em Minas Gerais. Trata-se de uma tradição que remonta ao século XVI e que, de acordo com o folclorista Câmara Cascudo, relaciona-se aos chamados pastoris: “cordões, feitos em geral aos sábados, do Natal até as vésperas de carnaval, indo as pastoras divididas em duas filas paralelas: uma chamada cordão azul e outro cordão encarnado” (1972, p. 683). Aquele autor também observa que os pastoris foram ao longo do tempo sofrendo alterações e se tornando autos com enredos próprios.



Véspera de Reis, 1968. Figurinos: Haydée Bittencourt



Fonte: Acervo pessoal das autoras

Em +55, notamos na composição dos trajés a influência das religiões e manifestações de tradição afro-brasileira, como o candomblé, religião brasileira de culto aos orixás e ancestrais africanos. Em ambas as montagens, além das saias de roda que favorecem as danças, temos também acessórios cênicos, como o estandarte (em *Véspera de Reis*) e o alguidar (em + 55), bem como instrumentos como o pandeiro e o atabaque, que fazem parte dos rituais aos quais aludem às peças. Notamos ainda o uso da máscara como uma espécie de prótese acoplada ao corpo do ator (aspecto do qual trataremos logo abaixo).



Imagem 07: Espetáculo "+55", 2019. Figurinos de Tereza Bruzzi e Edsel Duarte



Fonte: Acervo pessoal das autoras

A presente categoria abarca, portanto, as indumentárias que compõem os trajes das tradições culturais brasileiras e suas ritualísticas, ou as recriações de figurinos feitos a partir dessas tradições, normalmente estando fortemente associadas aos universos religiosos de diferentes matrizes.

E - Traje Prótese

Nas imagens dos espetáculos *O Balcão* e *Pequenos Romances*, podemos observar o figurino



como uma prótese que se acopla ao corpo do ator de modo a ampliar sua dimensão. O traje prótese, ao promover essa ampliação, também propicia uma espécie de função superlativa para aquela personagem. Em *O Balcão*, as pernas de pau e os adereços de cabeça utilizados pelos atores aumentam sua altura de modo a conferir poder às suas personagens. Em *Pequenos Romances*, o enorme saco de linhagem que envolve a atriz não só favorece o aumento de sua figura como também reforça a ideia de que a personagem sai do lixo e pode, portanto, ser confundida com ele, chegando a tornar-se ela mesma lixo. Esse jogo entre ator e figurino é que vai potencializar sua significação como prótese, que modifica, transforma e em muitos casos deforma o corpo do ator.⁴ Portanto, essa categoria abarca trajes ou acessórios que possibilitam alterações de dimensões ou figurativas do corpo.

Imagem 08: Espetáculo "O Balcão", 1992. Figurinos de Raul Belém Machado



Fonte: Acervo pessoal das autoras

⁴ O termo prótese é discutido em BARBA e SAVARESE (1995, p. 219) a partir de Grotowski, nos primeiros anos de seu teatro laboratório, quando trabalhava a relação do figurino com o corpo do ator, dilatando-o e ocultando-o, enquanto se transformava continuamente.



Pequenos Romances, 2012. Figurinos: Mauro Gelmini



Fonte: Acervo pessoal das autoras

5- Apontamentos finais

Olhar o figurino do TU em uso para a criação de todas essas categorias — Traje Cotidiano, Traje Uniforme, Traje Histórico Realista, Traje da Cultura Brasileira e Traje Prótese —, ainda que elas se entrecruzem e gerem ambiguidades, estabelece uma memória de uma existência coletiva que determina tanto o objeto em si como a experiência vivida. Retomamos então a definição de Donatella Barbieri (2019) sobre figurino, boa para entendermos a roupa como um objeto artístico, vinculado a uma subjetividade que se apresenta corporalmente por incorporar histórias, estados, definindo o vestir, o corpo e a existência humana como coautor da performance, tal objeto se torna parte da construção de uma memória cultural.

Ao criarmos essas categorias a partir desses pressupostos, valorizamos a importância da



vestimenta e a sua relação com memória, afeto e criação de cultura. Frisamos que estas possíveis categorias, porém, não necessariamente são únicas ou exclusivas, mas, de alguma forma, aparecem como mais expressivas ou dominantes no acervo indicado.

Retomando a discussão de Pierre Nora (1993, p.9), que argumenta que a memória emerge de um grupo unido por ela, os figurinos, sendo os mesmos frutos de relações de afeto, representam a memória, e as fotografias resultam da história do TU. Esse encontro entre acervo e coleção suscita uma análise do Figurino através dessa memória.

A partir dessas reflexões, entendemos que os figurinos não são um acervo estático, como poderiam ser os acervos museais, configurando-se como uma espécie de armário coletivo que se coloca em performance nas aulas no Teatro Universitário. Sua contribuição traz à tona reflexões que o registro formal não possibilita, tais como as que apresentamos neste artigo. Entendemos que as categorias criadas a partir da análise deste acervo específico possivelmente sejam aplicáveis a outros; no entanto, nosso olhar dirige-se ao acervo do TU, e, ao estabelecer essas categorizações, ele as entende como um convite a outros pesquisadores do campo para olharem seus próprios acervos a partir delas.

A articulação entre a memória como elemento vivo e criativo e a história como deslegitimação do passado nos permite pensar a recriação desse encontro entre acervo e coleção de figurinos, mas também a disponibiliza para novos processos de criação. Essa possibilidade de revisitar a memória e permitir sua recriação (o que nos traz o acervo como guarda-roupa coletivo) é o que nos induz a pensar a roupa como elemento performático no contexto da criação cênica. Tal ação, no campo dos sujeitos, dá à história uma possibilidade de ampliação de significados para além dos caminhos oficiais de uma instituição, trazendo à tona suas memórias, vivências e os afetos nelas envolvidos.

Referências

ABREU, José Guilherme. A arte pública e lugares de memória. Revista de Faculdade de Letras.

Ciências e Técnicas do Patrimônio. Porto, 2005. I Série vol. IV, pp 215-234.

BARBIERI, Donatella. Costume in Performance: Materiality, Culture and the Body. London: Bloomsbury Publishing Plc, 2019.



BENJAMIN, W. Passagens. Belo Horizonte: Editora da UFMG, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007

BARBA, Eugênio e SAVARESE, Nicolas. A arte Secreta do Ator. São Paulo- Campinas: Editora Hucitec Editora da UNICAMP, 1995.

CASCUDO, Câmara. Dicionário do Folclore Brasileiro. 3ª ed. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1972

BRUZZI, Tereza. Appropriation in Architecture: towards a curatorship in architecture. Dissertação de mestrado: London Consortium in Humanities and Cultural Studies, Birkbeck College, University of London, 2009.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: A problemática dos lugares. Trad, Khoury, Yara Aun. Projeto História, São Paulo (10), dezembro, 1993.

PAVIS, Patrice. A Análise dos Espetáculos. São Paulo: Perspectiva, 2005.

RICOEUR, Paul. A memória, a história, o esquecimento. Campinas: UNICAMP, 2007.

SAFRA, Gilberto. A face estética do self. Teoria e Clínica. São Paulo: Ideas Letras, 2016.

STALLYBRAS, Peter. O casaco de Marx: roupas, memória e dor. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

Recebido em: 27/03/2023

Aprovado em: 12/06/ 2023

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC
Centro de Arte, Design e Moda – CEART
A Luz em Cena – Revista de Pedagogias e Poéticas Cenográficas
aluzemcena.ceart@udesc.br