Manon de Salles Ferreira

A roupa depois da Cena

São Paulo 2015

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS

MANON DE SALLES FERREIRA

A roupa depois da cena

São Paulo
2015

MANON DE SALLES FERREIRA

A roupa depois da cena

Tese apresentada ao Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Artes Cênicas .

Área de concentração: Teoria e prática do teatro

Orientadora: Profa. Dra. Elisabeth Silva Lopes

Coorientadora: Profa. Dra. Teresa Cristina Toledo de Paula

São Paulo

2015

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Ferreira, Manon de Salles
A roupa depois da cena / Manon de Salles Ferreira. -- São Paulo: M. . S. Ferreira, 2015.
206 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Orientador: Elisabeth Silva Lopes
Coorientador: Teresa Cristina Toledo de Paula
Bibliografia

1. A roupa como cultura material 2. Acervos têxteis de companhias teatrais 3. Os museus da moda e de teatro 4. Conservação preventiva de figurinos e vestuário de moda 5. Coleção de Ney Matogrosso I. Lopes, Elisabeth Silva II. Título.

CDD 21.ed. - 792

Salles, M. F. **A roupa depois da cena**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Área de concentração: Teoria e prática do teatro. Linha de pesquisa: História do Teatro, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Artes Cênicas

Aprovado em:_____

Banca Examinadora:

Prof. Dr. _____ **Instituição:**_____

Julgamento:_____ **Assinatura:**_____

Prof. Dr. _____ **Instituição:**_____

Julgamento:_____ **Assinatura:**_____

Prof. Dr. _____ **Instituição:**_____

Julgamento:_____ **Assinatura:**_____

Prof. Dr. _____ **Instituição:**_____

Julgamento:_____ **Assinatura:**_____

Prof. Dr. _____ **Instituição:**_____

Julgamento:_____ **Assinatura:**_____

Dedico este trabalho a minha mãe

D. Marisa (in memoriam). Uma mulher incrível, que me ensinou desde cedo o quanto de amor e afeto possa existir em uma roupa.

Aos meus queridos irmãos,

Marlou, Andre e Giselle, os melhores amigos de todas as horas.

Ao meu pai, por todo seu amor e incentivo.

Ao Guilherme, filho maravilhoso, por seu companheirismo e sua alegria.

Agradecimentos

Antunes Filho/ Centro de Pesquisa Teatral –CPT SESC SP>Diretor

Adriana Bandeira / Museu Histórico Nacional > Chefia Acervo

Ana Luiza Santos /Grupo Galpão/ Coordenadora Projeto Memória Feita a Mão

Angela Leal / SENAC Campus Universitário Santo Amaro > Bibliotecária

Aurore Festy /Centre National Du Costume de Scène> Conservadora Acervo

Beatriz Apocalypse /Museu Giramundo > Diretora

Cesar Balbi / Museu Carmem Miranda > Diretor

Cristiane Camizão /SENAC Campus Universitário Santo Amaro> Diretora Biblioteca

Delphine Pinasa /Centre National Du Costume de Scène >Diretora

Fause Haten/ Estilista/ Figurinista/ Ator

Kathia Johansen / Conservadora Têxtil Coleção Real da Dinamarca >Presidente do Comitê Costume do International Concil of Museums (ICOM – 2004 a 2013)

Lilian Pacce / GNT Fashion > Jornalista e apresentadora

Maria Claudia Bonadio / UFJF> Professora e pesquisadora

Marta Magri /SENAC SP> Gerente de Desenvolvimento

Marcos Colleta/ Grupo Galpão> Coordenador Centro Cultural Galpão

Ney Matogrosso / Artista

Vera Lima /Museu Histórico Nacional > Museóloga (1987 a 2012)

Petra Vlad/ Centre National Du Costume de Scène>Departamento de Documentação

Walter Rodrigues / Estilista

Sergio Silva / Centro de Pesquisa Teatral – CPT SESC SP>Coordenador do acervo

Agradecimentos especiais

Agradeço inicialmente ao universo, por ter a sorte de ser orientada por duas pessoas fantásticas! Acredito que a vida sempre possa nos proporcionar os melhores encontros. E nesse caso, assim o foi...

Agradeço imensamente a querida professora **Elisabeth Silva Lopes** por acreditar nesse projeto, porque, com o conhecimento e sensibilidade de uma grande mestre, pôde me estimular e direcionar da melhor maneira .
Serei eternamente grata por sua orientação!

Meus agradecimentos a **Teresa Cristina Toledo de Paula** são muitos!
Agradeço imensamente por sua generosidade, por sua paciência, por seu talento em compartilhar durante a coorientação tantos e tantos conhecimentos e experiências de uma maneira extremamente enriquecedora .
Para mim foi um desafio e uma honra! Muito obrigada!

Resumo

A partir da estreita relação entre a roupa social e o figurino, dentro e fora do espetáculo, esta tese tem como objetivo investigar os percursos que faz a roupa após a “cena”, isto é, a partir do momento em que são guardadas como documentos de pesquisa e não mais usadas como objeto de consumo e descarte.

São discutidas questões relacionadas aos acervos têxteis e os processos necessários para a sua conservação e esse será o objeto de estudo: as iniciativas existentes fora dos espaços museológicos que vem sendo realizadas por grupos de teatro, universidades, colecionadores, instituições culturais e estilistas.

Será debatido o exemplo do *Centre National du Costume de Scène*, na França, a coleção de figurinos do cantor/performer Ney Matogrosso numa instituição de ensino, e o desenvolvimento, como estudo de caso, do projeto de conservação e exposição da coleção de marionetes do estilista/figurinista Fause Haten.

Palavras-chave: Conservação têxtil. Cultura material. Moda. Teatro. Ney Matogrosso. Figurinos. Fause Haten. Trajes de cena.

Abstract

The clothes after the scene

From the close relationship between social clothes and costumes, in and out of the show, this thesis aims to investigate the pathways that make the clothes after the "scene" that is, from the moment they are saved as documents research and no longer used as an object of consumption and disposal.

Issues are discussed related to textiles collections and the processes needed for its conservation and that will be the object of study: existing initiatives outside the museum spaces that have been performed by theater groups, universities, collectors, cultural institutions and designers.

It will be discussed the example of the Centre National du Costume de Scène in France the collection of costumes the singer / performer Ney Matogrosso an educational institution, and the development, as a case study, the conservation project and exhibition designer collection of puppets / costume Fause Haten

Keywords: Textile conservation. Material culture. Fashion. Theatre. Ney Matogrosso. Fause Haten. Costumes.

Lista de Imagens

Capa: Figurinos da Reserva Técnica do CNCS. Reproduzido por: Manon Salles com permissão do Centre National du Costume de Scéne (2015).

Agradecimentos especiais: Fotografia. Fonte: site:evolucaodamoda.weebly.com

Capitulo 1

Fig.1. Roupa masculina do século XVIII. Fonte: Reproduzido de: Costumes de Scène- A travers les collections du CNCS,op. cit**.**

Fig.2**.** Vestimentas masculinas francesas do século XVIII. Reproduzido *de L´Album du Musée de la mode & du Textile*, op. cit**.**

Fig.3. Mlle.Clairon representando Idamé. Fonte: Reproduzido de: BERTHOLD, Margot. História Mundial do Teatro, op.cit

Fig.4. Vestido usado em cena por Sarah Bernhardt, por volta de 1900. Fonte: site: *Museé de La Mode de La ville de Paris, Palais Galliera.* Acesso: http://www.palaisgalliera.paris.fr/en/work/stage-dress-worn-sarah-bernhardt

Fig.5. Obra performática de Marina Abramovic. Fonte: site: *The Museum of Modern Art in New York City*. Acesso: http://www.moma.org

Fig.6. Desfile performático de Jum Nakao em 2004.Reproduzido de: NAKAO, Jum. A Costura do Invisível, op. cit.

Fig.7. Desfile performático de Alexander Mc Queen em 1999. Fonte:Site Revista Marie Claire.http://revistamarieclaire.globo.com/Revista/Common/0,,ERT121728-17607,00.html

Fig.8. Vestido de Alexander Mc Queen na exposição Savage Beauty em 2015.Fonte: site: *The Victoria and Albert Museum*. Acesso: http://www.vam.ac.uk/

Fig.9. Figurino de Bernard Daydé para a montagem da peça Bacchus e Ariane , 1967. Reproduzido do livro *Les Insolites: formes et matières dês costumes de scène*, op.cit

Capitulo 2

Fig.10**.** Figurinos identificados com etiquetas internas. Reproduzido de: *Costumes de Scène- A travers les collections du CNCS*,op. cit**.**

Fig.11. Exposição Moda e Modernidade .Fonte:site: Musée D´Orsay Acesso:http://www.musee-orsay.fr/

Fig.12. Ficha técnica de blusa. Reproduzido por: Manon Salles com permissão do Museu Histórico Nacional (2014).

Fig.13.Vestido de Jeanne Lanvin exposto em 2015 no Musée Palais Galliera.Reproduzido de Catálogo Jeanne Lanvin. Musée Palais Galliera, op. cit.

Fig.14 Casaco do século XVIII acondicionado em caixa. Reproduzido por: Manon Salles com permissão do Centre National du Costume de Scéne (2015).

Fig.15 Cabides revestidos e com enchimento. Reproduzido por: Manon Salles com permissão do Centre National du Costume de Scéne (2015).

Fig.16 Trajes de Cena na reserva técnica do CNCS. Reproduzido por: Manon Salles com permissão do Centre National du Costume de Scéne (2015).

Fig.17 Processo de acondicionamento de figurinos no CNCS. Reproduzido por: Manon Salles com permissão do Centre National du Costume de Scéne (2015

Fig.18 Sapatos de tecido. Fonte: Site: http://fashionmuseum.fitnyc.edu/view/objects/asitem/759/8/dynasty-desc?t:state:flow=de4db981-a6ac-45fb-8870-192b7841d1c5

Fig.19 Museu Carmen Miranda. Reserva técnica. Reproduzido por: Manon Salles com permissão do Museu Carmen Miranda (2015)

Fig.20 Museu Carmen Miranda. Reserva técnica. Reproduzido por: Manon Salles com permissão do Museu Carmen Miranda (2015)

Fig.21 Artista Carmen Miranda no filme Copacabana. Reproduzido por Cesar Balbi com permissão do Museu Carmen Miranda.

Fig.22 Processo de mannequinage em exposições. Fonte: site : Victoria anda Albert Museum. Acesso: http://www.vam.ac.uk/

Fig.23 Exposição Azedinne Alaia .Fonte: site:*Musée de La Mode de la Ville de Paris, Palais Galliera*. Acesso: http://www.palaisgalliera.paris.fr

Fig.24 Exposição Jeanne Lanvin em *Museé de La Mode de La ville de Paris, Palais Galliera.* Reproduzido por: Manon Salles com permissão do Museu *(2015)*

Fig.25 Projeto Replicar. Fonte:site: Museu Paulista. Acesso: www.mp.usp.br/replicar

Fig.26 Ficha técnica do vestido da personagem Julieta. Reproduzido por Marco Coletta com permissão do Galpão Cine Horto/ Projeto Memória feita a mão.

Fig.27 Peça Romeu e Julieta na montagem do Grupo Galpão. Fonte: site Grupo Galpão. Acesso: http://www.galpao.com.br/

Fig. 28 e 29 Projeto Memória Feito a Mão. Fonte: site Grupo Galpão. Acesso: http://www.galpaocinehorto.com.br/

Fig.30, 31 e 32 Acervo de figurinos do CPT/ SESC. Reproduzido por: Manon Salles com permissão do Centro de Pesquisa Teatral.

Fig. 33,34,35 e 36 Exposições e reserva técnica do Centre National du Costume de Scéne. Reproduzido por: Manon Salles com permissão do CNCS.

Capitulo 3

Fig.37. Ney Matogrosso no espetáculo Inclassificáveis. Fonte: Espaço Ney Matogrosso SENAC.

Fig.38. Ney Matogrosso no conjunto Secos & Molhados.Fonte: Espaço Ney Matogrosso SENAC.

Fig.39 Adereços e colares da coleção Ney Matogrosso. Reproduzido por: Manon Salles com permissão do Centro Universitário SENAC.

Fig.40 e 41. Blusa da Coleção Ney Matogrosso. Reproduzido por: Manon Salles com permissão do Centro Universitário SENAC.

Fig.42 e 43 Figurino usado por Ney Matogrosso no Show “ Homem com H”. Reproduzido por: Manon Salles com permissão do Centro Universitário SENAC.

Fig. 44 e 45 . Reserva técnica da coleção Ney Matogrosso. Reproduzido por: Manon Salles com permissão do Centro Universitário SENAC

Fig. 46,47 e 48 Exposição A Cápsula do Tempo. Reproduzido por: Manon Salles com permissão do Centro Universitário SENAC

Capitulo 4

Fig.49 e 50 Marionetes durante o desfile *O Mundo Maravilhoso do Dr. F.Fonte : site Fause Haten. Acesso http//*:www.fausehaten.com.br

Fig.51 Desfile/performance *Silêncio*. *Fonte:* site: Fause Haten. Acesso http//:www.fausehaten.com.br

Fig.52 Desfile *O Mundo Maravilhoso do Dr. F.Fonte : site Fause Haten. Acesso http//*:www.fausehaten.com.br

Fig.53 Marionetes em exposição no Museu Giramundo. Reproduzido por: Manon Salles com permissão do Museu Giramundo.

Fig.54 e 55 Registro e desenho da Coleção Marionetes. Reproduzido por: Manon Salles com permissão de Fause Haten.

Fig.56 Caixas para o acondicionamento da Coleção Marionetes. Reproduzido por: Manon Salles com permissão de Fause Haten.

Fig.57 Planta Baixa da Exposição O Mundo Maravilhoso do Dr. F. no Morumbi Shopping. Reproduzido por: Manon Salles com permissão de Fause Haten.

Fig.58 Exposição O Mundo Maravilhoso do Dr. F. no Morumbi Shopping. Reproduzido por: Manon Salles com permissão de Fause Haten.

Apêndice B

Fig.59 Walter Rodrigues na sala em que fica seu acervo particular. Reproduzido por: Manon Salles com permissão de Walter Rodrigues.

Lista de Siglas

ABIT Associação Brasileira da Indústria têxtil e do vestuário

CNCS Centre National du Costume de Scène

CPT/ SESC Centro de Pesquisa teatral do SESC SP

FAAP Faculdade Armando Álvares Penteado

FIT Fashion Institute of Technology

ICOM The International Concil of Museums

MHN Museu Histórico Nacional

MOMA The museum of modern art

MOMU Mode Museum

SPFW São Paulo Fashion Week

SENAC Serviço Nacional do Comércio

SESC Serviço Social do Comércio

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 01

1 A ROUPA COMO OBJETO DE REFLEXÃO 11

1.1 Os interesses recíprocos entre a moda e as artes cênicas 12

1.2 A modernidade em cena 18

2 QUESTÕES SOBRE A ROUPA DEPOIS DA CENA 27

2.1 A roupa e os museus 33

2.2 Questões sobre a conservação de um acervo vivo:os figurinos 42

2.3 Critérios para a conservação das roupas e seus recursos técnicos 47

2.4 A conservação de figurinos por duas companhias em atividade: Grupo Galpão e o Centro de Pesquisa Teatral –CPT/ SESC SP 70

2.5 A proposta do Centre National du Costume de Scène(CNCS) 81

3 A COLEÇÃO DE FIGURINOS NEY MATOGROSSO 85

3.1 Construindo figurinos e contrariando regras 87

3.2 A coleção Ney Matogrosso e seu processo de conservação 90

4 AS MARIONETES DE FAUSE HATEN – ESTUDO DE CASO 107

4.1 *O mundo maravilhoso do Dr. F* 108

4.2 A Coleção Marionetes 113

4.2.1 Por que conservar a Coleção Marionetes? 117

5 CONCLUSÃO 129

REFERÊNCIAS 132

APÊNDICE

APÊNDICE A 150

Entrevista com Aurore Festy (Centre National du Costume de Scène) Moulins- França

APÊNDICE B **152**

Entrevista com Walter Rodrigues (estilista)

ANEXOS

ANEXO A **163**

Tabelas e fichas técnicas da Coleção Ney Matogrosso

ANEXO B **172**

Tabelas e fichas técnicas da Coleção Marionetes

ANEXO C **175**

Transcrição da palestra "Reflexões durante uma excursão aos museus de teatro", proferida por Béatrice Picon-Vallin**,** Diretora de pesquisa do Centre National de la recherche scientifique (CNRS), França.

INTRODUÇÃO

Introdução

> [...] Mas não sei para que serve essa visita, por que você vê aquelas centenas de meninos e meninas com seus caderninhos, que entram no museu e fazem o quê? Copiam as legendas. Parecem caititus, aqueles porquinhos do mato que têm uma consolidação na cervical e não podem levantar o pescoço. Eles não veem o que está acima da legenda. Então, o que isso significa?
>
> Que se mantém a tradição logocêntrica da formação. Eles foram alfabetizados, como o termo indica, *apenas* com as palavras. E isso se manifesta no museu, em que você tem a oportunidade de utilizar outros códigos, outros sentidos, que precisam ser trabalhados[1] (MENESES, 2011, p. 421).

O incômodo sentido por Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses[2], um dos maiores nomes, no país, no campo dos estudos da cultura material, cultura visual e museus, ao ver os alunos das escolas, que vão aos museus e não sabem como abordar uma fonte de pesquisa e nela perceber referências históricas, estéticas e ricas informações que vão além da data e do nome do autor que estão na legenda, certamente não é estranho a docentes do ensino superior. Sentimos muitas vezes a mesma frustração ao observarmos que os alunos realizam suas pesquisas para criação de figurinos e coleções de moda, usando com frequência imagens bidimensionais e dedicando-se tão pouco ao estudo do objeto têxtil[3] em si. A nossa frequência em universidades e museus no exterior tornou evidente que o aluno aqui no Brasil tem muito pouco acesso e contato com acervos de roupas como fonte de pesquisa.

---

[1] Aula inaugural do Programa de Pós-graduação em História, Política e Bens Culturais do Centro de Pesquisa e Documentação da História Contemporânea (CPDOC) da Fundação Getulio Vargas [Publicada em Estudos Históricos , Rio de Janeiro, v. 24, n. 48, p. 405-431, jul./dez. 2011.

[2] Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses é professor emérito da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP). Dirigiu o Museu Paulista/USP (1989-1994), organizou o Museu de Arqueologia e Etnologia/USP (1963-1968) e o dirigiu (1968-1978). Foi membro do Conselho Superior da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) (1977-1979), do Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico Arqueológico, Artístico e Turístico (CONDEPHAAT) (1971-1987, 1996-2004, 2006-2007), do Conselho do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) (desde 2005). Fez pesquisas e publicou trabalhos, no Brasil e no Exterior, nas áreas de História Antiga (história da cultura, pintura helenística, urbanismo antigo), cultura material, cultura visual, patrimônio cultural, museus e museologia. Recebeu a Comenda da Ordem Nacional do Mérito Científico (2002).

[3] Todo e qualquer objeto produzido total ou parcialmente de tecido.

O fato é que a pesquisa e os estudos sobre a roupa feitos por imagens bidimensionais em fotografias, revistas, livros, sites da internet e catálogos empobrecem muito a quantidade de informação que o estudante e o pesquisador possam ter a respeito de um objeto tridimensional, que possui um volume criado com tecidos e outras matérias-primas, fechos, bordados, texturas, cores e construções definidas por modelagens e costuras específicas.

Ainda é pouco frequente, no processo de pesquisa/criação de estilistas e figurinistas, uma abordagem da roupa como fonte/documento capaz de elucidar aspectos históricos, sociais e culturais. Nossa hipótese é a de que exista essa lacuna, esse distanciamento, devido às dificuldades para a criação e manutenção de acervos têxteis no país. Por isso o nosso interesse em investigar questões sobre a roupa depois da cena, para saber e divulgar quais são esses acervos e como são conservadas e disponibilizadas (ou não) essas roupas para futuras pesquisas.

Até esse momento, temos museus[4] importantes que conservam algumas coleções junto a outras tipologias. Mas são "quase inexistentes", os museus específicos ou temáticos dedicados a moda e as artes cênicas[5], que sejam capazes de receber os acervos da produção contemporânea (ou parte dela). Ao mesmo tempo, temos diversas companhias e grupos teatrais formados há mais de trinta anos e uma geração de estilistas que se apresentam nas semanas de moda

[4] A historiadora Maria Claudia Bonadio,traz em seu artigo "Moda é coisa de Museu ?", a relação de importantes museus no País que abrigam acervos de roupas sociais, figurinos e indumentárias: o Museu Histórico Nacional (MHN), o Museu Paulista (MP), o Museu Imperial de Petrópolis, o Museu Carmem Miranda, o Museu de Arte de São Paulo (MASP), o Museu do Traje e do Têxtil da Bahia e o Museu de Hábitos e Costumes da Fundação Cultural de Blumenau. Acrescento ainda a essa lista as seguintes instituições: Museu Histórico De Imigração Japonesa no Brasil(MHIJB),Museu da Polícia Militar de São Paulo, Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia, Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana (MAAS), Museu Casa da Hera, Fundação Casa de Rui Barbosa, Museu da Republica RJ,Instituto Zuzu Angel e o Museu Hering. Alguns dos Museus aqui citados, serão abordados de maneira mais complexa mais adiante.

[5] Quando faço esta referencia é pela inexistência até esse momento no Brasil de um **museu temático, dedicado exclusivamente a roupa, seja ele, de moda ou de teatro, desenvolvido a partir de um viés contemporâneo,** em termos de critérios de aquisição de acervo, exposição e desenvolvimento de pesquisas, como o CNCS na França ou o Mode Museum (MOMU) na Bélgica. Não podemos considerar nessa pesquisa o Museu da Moda Brasileira/Casa da Marquesa de Santos , pois ainda não foi aberto ao publico, estando em fase final da obra segundo a secretaria de cultura do Estado do Rio de Janeiro. Quanto ao Museu dos Teatros, também no Rio de Janeiro, esta fechado ao publico por tempo indeterminado e não possui em seu acervo trajes de cena da produção contemporânea. Quanto ao Museu da Moda de Canela (RS) não será considerado nesse estudo por se tratar de um museu de réplicas, fora dos padrões exigidos pelo International Council of Museums (ICOM). Como também, não podemos trazer para a pesquisa a iniciativa do MIMO- Museu da indumentária e da Moda, por ser um museu virtual, sem acervos físicos.

nas últimas duas décadas, ficando eles mesmos responsáveis por seus próprios acervos. Aquilo a que temos acesso, na realidade, já documentado e conservado no Brasil, são diversas roupas, figurinos e indumentárias esparsos nos acervos de museus históricos, antropológicos e de arte.

Em função dessa realidade, pretendemos investigar as possibilidades e iniciativas existentes para a conservação da roupa e do figurino, trabalho que vem sendo feito também além dos espaços museológicos o País.

Ao pensarmos nesse enorme universo das roupas e dos figurinos que saem de cena com tantos destinos possíveis e prováveis, esbarramos em questões anteriores ao processo de conservação e temos que começar a refletir sobre o porquê de conservar um figurino, uma roupa, um objeto têxtil, que não foi criado para durar. **O traje de cena, que por essência é ligado a um espetáculo e ao momento efêmero em que a cena é realizada, teria vocação para "durar" além desse instante?** Quais seriam os critérios dos grupos teatrais, museus ou colecionadores para conservarem essas roupas? Em quais contextos podemos classificar o figurino como traje de cena ou como uma roupa social usada por um ator em cena? Como a roupa pode ser entendida como um objeto de reflexão e proporcionar o desenvolvimento de novas pesquisas?

Ao iniciar a investigação para esta tese observando essas questões, ficou evidente que ela teria um caráter interdisciplinar, pois, quando a roupa assume o papel de um objeto de estudo, deve ser analisada através de uma abordagem mais ampla, não somente do ponto de vista das artes cênicas, da história ou da moda, mas também como um objeto material e cultural que será catalogado e conservado a partir de direcionamentos da área da museologia e dos estudos da cultura material.

A partir das orientações da Profa. Dra. Elisabeth Silva Lopes, foi possível trazermos questionamentos atuais e particulares do universo teatral. Principalmente sobre as divergências entre a conservação de figurinos por grupos teatrais, o fazer e refazer de uma mesma roupa e os rígidos critérios de conservação adotados pelos museus, que darão ao figurino outra função e destino. Os grupos cênicos progressivamente aumentam e se estabelecem em sistema colaborativo e a continuidade das suas atividades demanda a criação de acervos de figurinos os quais são, muitas vezes, reutilizados em futuras montagens.

Quando analisamos o destino da roupa após a cena, no que se refere ao processo de conservação, deparamo-nos com cuidados e necessidades às vezes distintas entre uma roupa social e elaborados figurinos. Por isso, é cada vez mais necessário o conhecimento sobre os materiais utilizados e as metodologias específicas para um bom processo de conservação.

Diante desse fato, parte deste estudo está fundamentado na Museologia, pois, ao guardarmos uma vestimenta, temos que escolher critérios que definirão cabalmente todas as outras ações, que vão desde a política de aquisição, catalogação, conservação, passando algumas vezes pela restauração e exposição .

Por isso, foi fundamental para esta pesquisa, desenvolvida no Departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo (USP), contarmos com a coorientação da conservadora-doutora de têxteis do Museu Paulista Teresa Cristina Toledo de Paula[6], pioneira em abordar a questão da conservação da roupa e do têxtil no país, responsável por uma respeitável bibliografia e diversos projetos realizados sobre esse amplo universo.

Segundo Paula, conservar tecidos ou qualquer outro material implica necessariamente compreender e conhecer esse material. Ainda hoje, pouco sabemos sobre as coleções de tecidos preservadas nos museus brasileiros e as razões podem ser muitas e bastante diversas para explicar tamanho desinteresse pelo estudo dos tecidos e da roupa no país:

> Os tecidos, certamente por terem sido sempre associados ao corpo e ao gênero femininos, foram muito inferiorizados como objetos de estudo, se comparados a outras tipologias materiais. Herdamos e preservamos por séculos a antiga noção de que um tecido, dada sua proximidade com o corpo e os sentidos, não deveria ser suporte de expressão (PAULA, 2006 B, p. 3).

Ainda sobre as dificuldades encontradas nos espaços que conservam os acervos de figurinos e roupas, a conservadora/restauradora de materiais têxteis

[6] Teresa Cristina Toledo de Paula é Mestre no tema conservação/restauração de têxteis e Doutora no tema Tecidos no Brasil pela Universidade de São Paulo. Pós graduada em Museologia na Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo 1988] e em Conservação/Restauração de têxteis no The Textile Conservation Centre, Courtauld Institute of Arts, como bolsista da Samuel Kress Foundation (Art Fellowship for Independent Advanced Training, 1993). Em maio de 2006, coordenou e realizou o primeiro evento científico do país na área de conservação/restauração de têxteis, o Seminário Internacional Tecidos e sua Conservação no Brasil: museus e coleções, sendo editora da publicação homônima bilíngue. Atua principalmente nos seguintes temas: museus, conservação, curadoria de coleções têxteis, conservação e restauração de têxteis e assemelhados e patrimônio cultural. Idealizou, coordenou e executou o Projeto REPLICAR (http://www.mp.usp.br/replicar/).

Luciana da Silveira acredita que elas se devam à carência de profissionais, à falta de cursos de formação e à pouca literatura especializada na língua portuguesa, que afetam diretamente a conservação dos acervos dentro das instituições a que pertencem (2006, p. 65).

Contudo, nesse panorama que poderia parecer desanimador, houve avanços na última década, segundo Andrade, com o aumento considerável de artigos em eventos científicos[7] e também com o aumento notável da participação de brasileiros no Costume Committe/ICOM[8] a partir de 2012-2013 (ANDRADE, 2014, p. 80)[9].

Em relação a patrimonialização do trajes de cena é um processo relativamente recente e o interesse em transformá-los em "obras de museu", muitas vezes, não é evidente ou necessário para os atores e diretores. Quando ocorre o processo de conservação, devemos considerar as especificidades que os distinguem de outras coleções, como as de têxteis antigos ou as de roupas sociais/de moda (BROUCKE, 2014, p. 25).

Esse tipo de artefato cênico é criado sem o propósito de ter uma longa duração após a cena, pois nele são utilizados materiais, além do tecido, que valorizem mais sua visibilidade do que sua durabilidade (plástico látex sintético, tintas, colas, espuma de poliuretano, etc.). Principalmente a partir dos anos 1950, quando os figurinos passaram a ser criados para uma produção específica e cada vez menos para serem reutilizados em diversos espetáculos. Portanto, devemos considerá-los como objetos consideravelmente frágeis, tanto pela sua construção, quanto pelo seu uso em cena como também para uma futura conservação.

Existem, pois, questões conceituais que são trazidas para iniciarmos a pesquisa, como : quais os critérios de conservação de um traje de cena em uma

---

[7] Colóquio Nacional de Moda (desde 2005), Seminário Internacional Tecido e sua conservação no Brasil: museus e coleções (MP/USP, 2006), Seminário Moda Documenta (SP/Anhembi Morumbi, desde 2011), I Seminário de História e Historiografia de Indumentária e Moda (UFG/USP/UNIBO, 2013).

[8] ICOM – Conselho internacional de Museus.O Comitê Costume do ICOM é um fórum para profissionais de museus comprometidos com o estudo, a interpretação e a preservação de todos os aspectos da vestimenta. A participação no comitê é aberta a todos aqueles que desejam partilhar a sua experiência em projetos de pesquisa, exposições, conservação, técnicas de armazenamento, etc.

[9] É preciso mencionar ainda o apoio financeiro oficial ocorrido nos últimos quatro anos a projetos museológicos específicos com têxteis e roupas: Seminário Internacional Tecidos e sua conservação no Brasil (USP, FAPESP, CNPq), Reserva Técnica e armazenagem da coleção de indumentária (BNDES/Museu Afro-Brasileiro-UFBA) e bolsa produtividade em pesquisa (Museu Paulista/CNPq) (ANDRADE; PAULA, 2009, p. 5).

reserva técnica de museu? Por que está sendo guardada uma coleção de vestimenta em um museu de arte? Ou de indumentária em um museu histórico? Qual a importância da coleção em cada um desses contextos?

Em um segundo momento, para entendermos qual a função das coleções particulares ou que estão sendo conservadas fora do espaço museológico, foi necessário fazermos grande parte da pesquisa de maneira empírica, recolhendo dados a partir de depoimentos e entrevistas com profissionais que vivenciaram e têm conhecimento sobre o tema, como fonte direta. Tal necessidade se deu, a princípio, pelo fato de o estudo focalizar iniciativas brasileiras recentes, relacionadas com a conservação de acervos têxteis como os do Grupo Galpão, do Centro de Pesquisa Teatral (CPT), dirigido por Antunes Filho, do Grupo Giramundo, da Coleção Ney Matogrosso e da Coleção Marionetes, acerca dos quais há pouca ou nenhuma publicação. Soma-se a isso a dificuldade de encontrar outras referências.

Segundo Paula:

> Os trabalhos acadêmicos que se dedicam ao estudo da história de determinados museus brasileiros nas últimas décadas, não contemplam os tecidos; pouco ou quase nada disseram. Diferentemente do ocorrido no estrangeiro, onde desde cedo as publicações específicas dedicaram-se aos tecidos e à indumentária (2006 B p.3).

Além das publicações, existem no exterior várias instituições dedicadas ao estudo e à conservação da roupa, do têxtil e do figurino. Sendo assim, comentaremos o trabalho de documentação, conservação, pesquisa e exposição que vem sendo realizado desde 2006 pelo Centre National du Costume de Scène (CNCS), em Moulins, na França, por considerarmos sua proposta contemporânea no que se refere ao projeto científico e cultural e também pela importância de seu acervo[10].

Segundo a diretora da instituição, Delphine Pinasa:

> O CNCS reúne uma coleção única e excepcional constituída, hoje em dia, por 10.000 trajes de cena, ou cerca de 20.000 peças de espetáculos de teatro, ópera e de balé. Essas coleções são provenientes de grandes teatros, companhias e artistas franceses: Comédie-Française, Opéra

[10] Em abril e maio de 2015, realizei parte da pesquisa no Centre National du Costume de Scène (CNCS), onde foi possível entrevistar os profissionais responsáveis pela instituição, conhecer as instalações e o acervo, incluindo a reserva técnica e o Centro de Documentação, além das exposições temporárias.

> national de Paris, Opéra-Comique e também coleções da Bibliothèque nationale de France, da Companhia Renault-Barraut ,do Thèâtre Dullin... Após sua abertura, a coleção é regularmente enriquecida por outras aquisições provenientes dos figurinistas (como Christian Lacroix, que é o presidente de honra do CNCS), de outras companhias, de artistas e seus familiares e de fundações, como a Fundação Nureyev (2014, p. 7, tradução nossa).

Para que tivéssemos um ponto de partida, já que o tema conservação de acervos têxteis de moda e teatro é bastante amplo, dois encontros científicos, realizados pela USP, foram muito relevantes e possibilitaram traçar a escolha de algumas abordagens durante a pesquisa.

O Seminário Internacional Tecidos e sua conservação no Brasil: museus e coleções, principal evento científico no âmbito brasileiro sobre a conservação de têxteis, foi realizado em 2006, reunindo vários especialistas brasileiros e estrangeiros[11]. A sugestão desse seminário apareceu da necessidade generalizada de os museus e as coleções no Brasil discutirem e planejarem, de modo competente, a salvaguarda de seus acervos, pois museus históricos, antropológicos, de arte e de moda, assim como os teatros e arquivos em todo o país, abrigam, hoje, milhares de objetos têxteis e tecidos que aguardam curadoria especializada (PAULA, 2006 B, p. 13).

O outro encontro científico importante para essa pesquisa foi o I Seminário de Preservação de Acervos Teatrais promovido pela Escola de Comunicações e Artes (ECA)/USP em 2012[12]. O evento teve como foco a preservação da memória do teatro brasileiro, reunindo profissionais, acadêmicos e diretores de grupos teatrais. Esse seminário foi destinado a gestores e membros de arquivos, coleções, bibliotecas e museus, possibilitando-lhes perceber as dificuldades apresentadas nas

[11] O Seminário foi realizado no Museu Paulista da Universidade de São Paulo entre os dias 8 e 13 de maio de 2006, sendo coordenado por Teresa Cristina Toledo de Paula, também responsável pelo catálogo publicado com edição bilíngue. Foram convidadas para as conferências internacionais: Dinah Eastop (The Textile Conservation Centre – Winchester School of Art, Universidade de Southampton, Reino Unido), Lesley Miller (Departamento de Mobiliário, Têxteis e Moda, Victoria and Albert Museum, Londres, Reino Unido), Sylvie François (Cirque du Soleil, Departamento de negócios públicos, sociais e culturais, Canadá), além de importantes pesquisadoras do país.

[12] O Seminário foi idealizado pela .Profa. Dra. Elizabeth Ribeiro Azevedo, coordenadora do Laboratório de Informação e Memória (LIMCAC), que organizou o encontro de 8 a 10 de agosto de 2012 no Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP. Como palestrante internacional foi convidada a pesquisadora Béatrice Picon-Vallin (Centre National de la Recherche Scientifique – CNRS França).

atividades e nos projetos em andamento realizados por grupos teatrais[13] e instituições públicas e privadas direcionadas à preservação e à conservação de acervos teatrais (não somente têxteis).

Segundo a coordenadora do encontro, Elizabeth Azevedo:

> [...] um centro de documentação e estudos é a forma ideal de trabalhar com a preservação da memória teatral, preservando dos mais complexos itens aos mais simples: textos, cadernos de direção, revistas, recortes, fotos, imagens, sons, partituras, diários, entrevistas, material publicitário, projetos de figurino, adereço e cenário, os próprios figurinos, adereços e cenários, procurando integrá-los e relacioná-los.

Alguns autores foram referências para a pesquisa, como Andrade (2008,2014), Bordet (2014), Doumergue e Verdier (2014), Fauque (2011), Meneses (1998,1983,2001), Paula (1998, 2004, 2006), Prow (1982, 2000), Roche (2000, 2007), Taylor (2002), além de teses, artigos publicados em eventos científicos e revistas especializadas sobre as temáticas conservação têxtil, patrimônio cultural, conservação e exposições de figurinos, acervos de moda, memória do teatro brasileiro, figurinistas, teatro de marionetes, cultura material, museus da moda e museus do teatro.

Sem a pretensão de abordar todas as iniciativas e problemáticas existentes em relação à conservação de roupas e figurinos no Brasil e no exterior, esta tese, foi dividida em três capítulos e quatro anexos, respondendo a algumas questões e deixando outras em aberto para futuras pesquisas.

No primeiro capítulo, apresentaremos questões relacionadas aos encontros e desencontros da roupa social com o traje de cena, desde as primeiras encenações ao momento contemporâneo, onde os desfiles de moda/espetáculo, exploram um novo elo entre a moda e a arte performática teatral.

No segundo capítulo, abordaremos alguns aspectos do traje de cena como objeto de pesquisa a partir de questões contemporâneas levantadas durante a visita técnica ao Centre National du Costume de Scène (CNCS), na França. Sobre

[13] Em relação à preservação especificamente de acervos têxteis, o Grupo Galpão apresentou o projeto “Memória feita à mão”, que é considerado uma ação singular dentro do cenário nacional. Outra iniciativa relevante então exposta é a que vem sendo realizada pelo Serviço Social do Comércio (SESC) em São Paulo em relação à documentação e preservação dos figurinos do Centro de Pesquisa Teatral (CPT), dirigido por Antunes Filho, que engloba toda a documentação desde o espetáculo Macunaíma (1978) como veremos no capitulo 2. O projeto de conservação da Coleção Ney Matogrosso pelo Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial de São Paulo (SENAC SP), que faz parte desta tese, foi apresentado no primeiro dia por Cristiane Camizão, então coordenadora das bibliotecas SENAC SP, e por mim .Também foi mostrado o trabalho realizado para a conservação dos figurinos do Teatro Municipal de São Paulo, através de uma visita técnica à Central de produção Chico Giacchieri.

ser um “acervo-vivo” com a utilização de materiais cada vez mais tecnológicos que dificultam os processos de conservação. Analisaremos as iniciativas relacionadas à conservação de coleções de figurinos e roupas nos Museus, a partir de seus critérios e técnicas. Para um entendimento sobre os processos de conservação da roupa a partir do momento da musealização, julgamos necessário expor estudos na área da cultura material e da conservação preventiva dos seguintes autores: Meneses (1993), Roche(2007), Paula (2006), Taylor(2002), Andrade(2008) e Foque (2011). Na conclusão do capítulo, estaremos abordando os acervos particulares, fora do espaço museológico. O critério para a escolha das coleções de algumas companhias teatrais foi o fato de estarem em atividade. Por isso, têm uma linguagem contemporânea e possuem um acervo que já passou pelo processo inicial de catalogação e conservação. Este é o caso do Grupo Galpão, que realiza o projeto Memória feita à mão em Belo Horizonte e do Centro de Pesquisa Teatral CPT SESC, em São Paulo.

No terceiro capítulo, relataremos a experiência de investigar as necessidades e dificuldades de um trabalho inédito no país, que foi o processo de doação e conservação da coleção de 220 figurinos do artista Ney Matogrosso. O consagrado cantor e *performer* decidiu doar em vida seu acervo ao Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial de São Paulo (SENAC SP), Centro Universitário Santo Amaro, uma instituição de ensino e pesquisa, que se propôs a criar um “espaço museológico” para a conservação desse acervo. Esse processo teve a duração de três anos e envolveu questões que abrangem a criação de uma reserva técnica, a catalogação, a higienização, a restauração, a realização de exposições e as articulações desse material com instituições internacionais.

Identificando os cuidados necessários para a conservação dessa coleção a partir de critérios museológicos adaptados à realidade acadêmica, defendo nesta tese que foi uma maneira de preservar uma significativa coleção que está relacionada com a trajetória profissional de um dos mais importantes artistas brasileiros, que rompeu padrões desde os anos 1970 com suas performances e figurinos impactantes, provocando rupturas e contestações.

O quarto capítulo é um estudo de caso voltado ao planejamento e à realização de todas as etapas da conservação da coleção particular Marionetes, desfilada pelo estilista e figurinista Fause Haten em 2013. Este foi considerado um dos desfiles de moda mais emblemáticos dos últimos tempos, rompendo com

padrões e abrindo novas discussões sobre moda-teatro-performance, o que possibilitou uma exposição itinerante com as 23 marionetes em diversas cidades brasileiras. Em função dessa demanda, este estudo buscou proporcionar alguns direcionamentos básicos e de baixo custo para o acondicionamento, a conservação preventiva e a expografia das marionetes, seguindo orientações dos órgãos especializados.

Nos anexos, estão organizados os documentos técnicos desenvolvidos durante o processo de catalogação das duas coleções. Em Apêndices, estão as entrevistas . No anexo A, estão relacionadas as fichas técnicas e as tabelas desenvolvidas para catalogação, conservação e exposição da coleção Ney Matogrosso e no anexo B, as que se referem à coleção Marionetes.No Apêndice A consta a entrevista realizada com Aurore Festy, responsável pela catalogação e conservação preventiva do acervo do Centre National du Costume de Scène (CNCS). No Apêndice B consta a transcrição e tradução da palestra “Reflexões durante uma excursão aos museus de teatro”, apresentada pela professora e pesquisadora Béatrice Picon-Vallin, em 2011, na ECA/USP. A tradução foi feita pela Prof.ª Dr.ª Elizabeth R. Azevedo.

1 A roupa como objeto de reflexão

1.1 Os interesses recíprocos entre a moda e as artes cênicas

Ao abordarmos a criação e o uso de um figurino, entendemos sua importância em relação à metamorfose que o ator precisa viver para que encontre seu personagem. Esse objeto-traje[14], como uma segunda pele particular, passa a emitir sinais que tocam o ator e permitem que seu corpo se integre plenamente com o lugar da cena, dentro do espaço dramático ficcional, como também com as diferentes épocas retratadas no espetáculo (BIET, 2014, p. 15).

Sendo o teatro tão antigo quanto a humanidade e a transformação numa outra pessoa uma das formas arquetípicas da expressão humana, segundo Berthold (2001), a diferença essencial entre as formas de teatro mais primitivas e as mais avançadas é o numero de acessórios cênicos à disposição do ator para expressar sua mensagem. Conforme nos relata a autora:

> O artista de culturas primitivas e primevas arranja-se com um chocalho de cabaça e uma pele de animal; a ópera barroca mobiliza toda a parafernália cênica de sua época. Ionesco desordena o palco com cadeiras e faz uma proclamação surda-muda da triste nulidade da incapacidade humana. O século XX pratica a arte da redução. Qualquer coisa além de uma gestualização desamparada ou um ponto de luz tende a parecer excessiva (BERTHOLD, 2001 p. 1).

O traje de cena começa a revelar uma preocupação com a adequação entre o espetáculo e a roupa usada pelo ator a partir do final do século XVIII. Durante muitos séculos, o ator subiu ao palco com suas próprias roupas, não havendo distinção entre a roupa social e o figurino, nem, muitas vezes, a mínima coerência entre o tema, a época ou o local onde se desenvolviam as histórias.

Podemos explorar os encontros e desencontros da roupa social com os trajes de cena nas encenações teatrais ao longo dos séculos com base na reflexão de Cyro Del Nero, um profundo conhecedor da cultura e do teatro grego [15]. Assim ele nos sugere, a partir da nomenclatura usual:

---

[14] O termo existente originalmente em francês é "objet-costume" (tradução nossa).

[15] Cyro Del Nero (1931-2010) atuou como cenógrafo, diretor de arte e figurinista, em teatro e televisão, sendo uma referência no universo teatral brasileiro, principalmente em cenografia. Atuou também na área de moda durante dez anos, nos desfiles da Rhodia Feira Nacional da Industria Têxtil (FENIT), em parceria com Livio Rangan. Foi professor titular do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP.

> **Costumes**: roupas usadas pelos atores, de acordo com o vestuário da época retratada na peça e a interpretação com ela relacionada. **Figurino; indumentária**. São os elementos mais antigos do teatro: mais velhos que os cenários e mais novos que as máscaras. No teatro grego, as roupas eram a princípio simples, mas se tornaram, ao longo de dois séculos, mais e mais ricas , com o surgimento, por exemplo, de ombreiras e coturnos para exaltar a figura do ator. Durante a Idade Média, a Renascença e o Barroco, os costumes refletiam a própria época da representação, não havendo preocupação em reconstituir o estilo da época refletida no texto. Eram fantasiosas e riquíssimas – um espetáculo em si mesmas (DEL NERO, 2009, p. 337).

Portanto, quando Del Nero faz referência aos períodos da Idade Média, Renascença e Barroco, é em função de os próprios atores levarem suas roupas para as encenações, pois não havia preocupação em reconstituir figurinos relacionados a uma época . Dentro dessa realidade, o ator recebido em uma trupe, no século XVII, fornecia seu próprio guarda-roupa, fazendo assim a demonstração de seus gostos e de suas condições (BORDET, 2014, p. 5).

Anteriormente a esse período, nos primórdios do teatro ocidental na Grécia, o público participava ativamente do ritual teatral. Sendo assim, quando os ritos dionisíacos se desenvolveram e resultaram na tragédia e na comédia (BERTHOLD, 1968, p. 103), as roupas usadas[16] eram simples, sendo as ombreiras e coturnos, citados por Del Nero, uma maneira de “exaltar a figura do ator” em relação ao enorme espaço cênico. A identificação do personagem era feita basicamente pelo uso de máscaras e cabelos postiços, com formas e cores características.

A roupa social (que, a partir do Renascimento, será tratada como moda) e os figurinos, ou o que se usa em cena, encontram-se e desencontram-se ao longo dos séculos, em função da adequação do figurino ao contexto e à época em que se desenvolve a encenação teatral.

---

[16] A roupa, antes de pertencer ao que ficou denominado como “sistema da Moda”, sempre foi um diferenciador das camadas sociais nas grandes civilizações, do Egito a Bizâncio, sendo os aspectos vestimentares durante a antiguidade quase imutáveis, permanecendo os mesmos por longos períodos, por vezes séculos. Portanto, esse tipo de roupa que é denominada indumentária, através da história linear da moda, pertenceu a um período anterior à época moderna, ficando relacionada a determinada época ou povo. Ou seja, indumentária é a roupa (e toda a sua aparência) característica de um período histórico ou de uma representação étnica, de uma cultura ou certa tradição regional. Nesta pesquisa, vamos usar o termo “roupa”, uma tradução mais atual dos termos “dress” (inglês) ou “costume” (francês). Nos procedimentos museológicos de catalogação INDUMENTÁRIA é uma das categorias (tipologia) de objetos e coisas, assim como existem outras tipologias como armaria, mobiliário, pintura, etc.

O termo “moda” surgiu entre o final da Idade Média e o princípio da Idade Moderna, segundo alguns autores (LIPOVETSKY, 1989; LAVER, 1989; REMAURY, 1997), devido a certas circunstâncias e com algumas características peculiares, tais como: designar, de fato, um diferenciador social, um diferenciador de sexo (uma vez que homens e mulheres vestiam-se com aparências muito semelhantes até então), expressar um fator resultante da busca da individualidade e, principalmente, assinalar o caráter de sazonalidade das ideias em vigência, ou seja, indicar que elas tinham um certo período de duração para as ideias em vigência.(BRAGA, 2005, p. 35).

A necessidade de novidade e de mudança nas aparências que ocorreu a partir desse período fez com que as roupas usadas pela aristocracia europeia fossem uma referência mundial para as futuras cópias, apesar dos Éditos Suntuários[17].

Em seu livro sobre a cultura das aparências nos séculos XVII e XVIII[18], Daniel Roche relata o modo de se vestir da sociedade francesa do Antigo Regime, período em que esteve no auge o *costume de cour*, usado como figurino, na vida social e nos teatros:

> Em contrapartida, os profissionais e os exegetas da moda exaltavam o desejo dos privilegiados, verdadeiros ou falsos, de se distinguirem dos simples mortais. As roupas se transformaram em armas de batalha das aparências. Elas eram usadas para erguer uma barreira, para eliminar a pressão dos imitadores e seguidores, os quais era preciso manter a distância, e que estavam sempre atrás, de algum detalhe na escolha de uma cor, no modo de dar nó numa fita ou numa gravata. Num mundo pautado pelas convenções da moda, inúmeros sinais ajudavam cada um a encontrar o próprio caminho (2007, p. 22).

[17] Os Éditos Suntuários foram as leis criadas para restringir o uso de tecidos, aviamentos e trajes a algumas camadas sociais, vigorando até a Revolução Francesa.

[18] É curioso perceber que o termo *vêtement*, do título original em francês *La culture dês apparences: une histoire du vêtement (XVII-XVIII siècle)*, foi traduzido por “indumentária”. Na nossa avaliação, a palavra mais adequada seria “vestimentas” ou “vestuário”. Em alguns estudos, a palavra “indumentária” pode até ser usada como sinônimo de traje ou figurino, mas, em um estudo tão específico da roupa, o termo pode levar a uma confusão de conceitos.

Figura 1.

Roupa do século XVIII, em veludo e seda, bordado de paetês e fios de ouro.Esse tipo de vestimenta passou da vida social a cena. Faz parte dos figurinos de "repertório" da Comédie-Française. Serviu e serve ainda para representações de peças de Marivaux, Beaumarchais, Mussef... Coleção Comédie-Française.

Os trajes de cena deveriam ter, nessa época, uma aparência luxuosa, pois os espetáculos eram destinados às cortes; portanto, as referências eram os trajes sociais usados pelos nobres[19].

[19] Devemos abrir aqui um parêntese para abordarmos os figurinos do teatro Nô, criados desde o século XIV, e a importância de sua conservação no Japão. Sendo esse tipo de espetáculo ligado às famílias aristocráticas e guerreiras do Japão, adotando a estética refinada de seus "clãs", os figurinos do Nô sempre representaram esse esplendor até o final do século XIX, quando tiveram sua autonomia artística. Como nos relata Claude Fauque: "a expressão japonesa 'esplêndido como um costume Nô', é uma homenagem à excelência dos tecidos, à qualidade das sedas, dos fios de ouro e das tinturas, criando refinados motivos. A importância histórica e as referências necessárias para a compreensão dos códigos existentes estão em um museu inteiramente dedicado aos figurinos e acessórios do Teatro Nô em Kyoto, no Yamaguchi Noh Costume Research Center" (FAUQUE, 2011, p. 12, tradução nossa).

Quando Jean-Baptiste Poquelin fundou a companhia L' Ilustre Théâtre (O Teatro Ilustre) em 1643, juntamente com a atriz Madeleine Béjart[20], assumindo o nome artístico de Molière[21], o artista recebeu do Duque de Guise a doação de parte de seu guarda-roupa. Esse foi um presente inestimável, que também foi uma bênção em tempos de escassez, despertando, às vezes, escárnio de seus colegas menos afortunados (BORDET, 2014, p. 5).

Os atores que possuíam seus guarda-roupas pessoais se deslocavam de um teatro a outro com sua mala de vestimentas. Os figurinos, muitas vezes, não tinham nenhuma relação com o enredo. O mais significativo era o luxo que eles traziam em sua confecção, realizada com tecidos refinados, bordados, laços, fitas e botões.

Figura 2

Vestimentas masculinas francesas do século XVIII, composta por três peças.
Casaco, colete e calça curta até o joelho, onde ela é ajustada (la culotte).
As peças fazem parte do acervo do Musée de la Mode et du Textile, Paris.

Sobre esse período, Claude Fauque, nos traz um panorama do quanto os trajes luxuosos e pesados dificultavam o desempenho dos atores:

---

[20] Molière, Béjart e Beys eram considerados, na época, os principais comediantes de Paris.

[21] Molière e sua trupe tornaram-se uma companhia de atores oficiais, recebendo primeiramente o palco do Petit Bourbon e, mais tarde , em 1661, o do Palais Royal, do então Rei Luís XIV.

> O traje de cena francês, do Grande Século, foi o mesmo para a tragédia e a alta comédia: roupas da corte, perucas longas, penteados com plumas, luvas brancas, calças curtas, meias de cetim e saltos vermelhos. As couraças trágicas foram substituídas por espartilhos com laços e echarpes nos ombros. As heroínas portavam enormes saias que deixavam pesado seu andar, atrapalhando muito sua interpretação em cena (FAUQUE, 2011, p. 34, tradução nossa).

O traje de cena começou um lento processo de mudança, visando distanciar-se da roupa social, a partir do Iluminismo. Com seus novos valores, que tendiam para a reflexão e o sentimentalismo,quando o teatro assumiria uma nova função. Nesse período, a *Comédie-Française* já havia introduzido uma reforma cujos inícios haviam causado um grande choque: a renúncia ao absurdo lastro do figurino barroco.

Algumas iniciativas individuais começaram a ser feitas pelas próprias atrizes a partir dessa época. Pouco a pouco as bailarinas também foram abandonando as máscaras em cena, que, até esse período, eram obrigatórias.

Houve quem sentisse “como uma impertinência que a atriz Clairon, no papel de Idamé, em 1755, se atrevesse a aparecer em uma indumentária em estilo chinês, sem anquinhas” (BERTHOLD, 2001, p. 387). Com esse posicionamento, Mlle Clairon foi a primeira a ousar alterar o *robe à la française*, ao retirar os volumes de sua saia, tentando dar ao seu “figurino-fantasia” um estilo chinês, com um pouco mais de coerência em relação ao seu personagem para a encenação de *L´Orphelin de la Chine*, de Voltaire.

Figura 3. Atriz Mlle. Clarion, nesta gravura feita pelo desenhista da corte Sarrazin,que manteve os volumes da saia, pois seu ato foi considerado um escândalo na época.

1.2 A modernidade em cena

As ligações entre a moda e as artes cênicas se estreitaram, ainda mais, a partir do final do século XIX e início do século XX, quando as referências e novidades da moda passaram a ser ditadas pelos grandes *couturiers*. Ao mesmo tempo em que não existia ainda um profissional no teatro dedicado exclusivamente à criação de figurinos, essa função era realizada pelos próprios atores e diretores.

Charles-Fréderic Worth, considerado o primeiro dos grandes costureiros, instalou-se em Paris em 1857 e dedicou parte de seu talento a trajar as atrizes da *Comédie-Française*, vestindo-as nos palcos como nas ruas. As artistas Rejáne, Sarah Bernhardt e Cécile Sorel, por exemplo, fizeram muito sucesso nos palcos devido aos seus trajes elegantes.

Sobre essa confusão entre moda e figurino, Fauque faz a seguinte colocação:

> [...] " uma prática que vai se desenvolver, no "programa" do espetáculo que aparece no final do século XIX, é a citação do nome do costureiro e do *bijoutier* que vestiram as atrizes. Portanto, o teatro burguês funcionou a partir da seguinte fórmula: Madame X é vestida, na cena como na cidade, pelo Senhor Y. Os espectadores ficam fascinados pelo luxo das vestimentas, que não têm grandes coisas para serem vistas em relação a um traje de cena como nós o entendemos atualmente" (2011, p. 56, tradução nossa).

Quando os espetáculos passaram a ser dirigidos pelos encenadores (*metteurs en scène),* começou a existir uma maior preocupação com a veracidade dos figurinos do que com sua "elegância". Essa mudança ocorreu em função de um "pensamento moderno" que afetou diretamente a moda, as artes, a literatura e vários segmentos criativos.

Figura 4.

Vestido usado em cena por Sarah Bernhardt, por volta de 1900. A atriz era cliente dos melhores costureiros como Worth, Laferrière, Félix e especialmente Doucet . O Museé de La Mode de La ville de Paris, Palis Galliera, possui em sua coleção uma série de itens raros que pertenceram a atriz, como também dois figurinos, incluindo este, em cetim de seda de cor crua e motivos florais estilizados bordados em fios de ouro,pérolas de vidro e cabochão(vermelho e imitando perolas).

A partir dos manifestos e conceitos das vanguardas artísticas, a roupa passou a ter uma nova função, que vai além de trazer um status e uma identidade social . O que os artistas propuseram, a partir de então, foi a utilização da roupa também como suporte para suas criações artísticas.

A modernidade foi caracterizada por refutar as tradições, valorizar o indivíduo e proporcionar um processo de emancipação; portanto, a moda e a modernidade aparecem intrinsecamente ligadas a partir desse momento. São diversas as parcerias que abrem questionamentos e novos discursos sobre o objeto vestível e a roupa durante todo o século XX, desde as coleções de Elsa Schiaparelli, influenciada pelos surrealistas, até o momento contemporâneo, com as criações dos artistas Andy Warhol , Joseph Beuys ou Louise Bourgeois, entre outros, que utilizam elementos do universo vestimentário.

As rupturas que aconteceram no período moderno[22] não poderiam ser menos inquietantes nas artes cênicas. Várias propostas foram feitas para a renovação da cena teatral, do espaço cenográfico aos figurinos.

Adolphe Appia desenvolveu teorias revolucionárias sobre as necessidades das renovações cênicas, influenciando as gerações seguintes de encenadores, que conseguiram executar suas propostas, já que não foram colocadas em prática por ele, por diversos fatores. Appia criticou os excessos nos figurinos e cenários além do padrão interpretativo ultrapassado. As questões fundamentais em seu trabalho foram mais relevantes em relação às inovações cenográficas do que aos figurinos, como também foi evidenciado em propostas de outros revolucionários teatrais durante o século XX, como Edward Craig e Konstantin Stanislavski. O que Appia deixou como sua contribuição ao figurino foi a adoção das malhas pretas e elásticas, inicialmente usadas somente nos ensaios.

O foco do trabalho de Stanislavski foi direcionado à criação de um método para a interpretação dos atores, que, segundo ele, recitavam textos sem nenhuma verdade na criação do personagem. O Teatro de Arte de Moscou passou a existir a partir das convicções dele e de Niemiróvitch-Dântchenko, que trouxeram uma proposta de renovação para a interpretação dos atores, com textos que pudessem causar um momento de reflexão ao público. Os figurinos eram definidos por Stanislavski muito antes de começar a trabalhar com o elenco. Existiu clara e fortemente a mão de um encenador duro em suas produções.

Ao refletir sobre as revoluções nos trajes de cena, Noelle Giret acredita que, no início do século XX, a imagem cênica sofreu mutações radicais, que tinham em comum a rejeição da imitação e a vontade de criar novas formas. Ainda segundo a conservadora têxtil, o movimento, o dinamismo e a mecanização do mundo moderno modelaram um novo imaginário (GIRET, 2011, p.9).

Analisando o percurso das artes cênicas e suas relações com a moda no período moderno[23], percebemos que surgiu uma intensa troca entre as criações de

[22] O período moderno historicamente inicia-se no Renascimento. O que está sendo abordado aqui é o período moderno nas artes, cujo início é considerado o período que abrange o final do século XIX e início do século XX.

[23] Sobre esse período e sua bela contribuição criativa aos dois universos, ver o artigo “A modernidade provocando interesses recíprocos entre moda e artes cênicas” (SALLES, 2013), apresentado no Colóquio Internacional **A Moda Além da Moda – Cultura Material e as Múltiplas Faces do Vestir, PUCRS, 2013.**

moda e os figurinos dos balés, principalmente com a chegada a Paris da companhia dos Balés Russos de Sergei Diaghilev, que envolveu principalmente Coco Chanel e Paul Poiret. Destacou-se também nesse contexto Elsa Schiaparelli[24], pois, além de diversas parcerias com artistas plásticos, ela teve uma grande produção para o teatro e o cinema. Por transitar tão bem entre os dois universos, foi considerada uma "estilista teatral".

Os movimentos de vanguarda que eclodiram na Rússia, na Itália e na Alemanha, abriram caminho para novas possibilidades. Três movimentos, o construtivismo, a Bauhaus e, com uma contribuição menor, o futurismo, criaram as bases de uma estética ainda muito viva até os dias de hoje, segundo Giret, em função de o corpo e os materiais estarem no coração de suas pesquisas (2011, p. 11).

As escolhas estéticas que eclodiram após os anos 1950 foram favorecidas pelas possibilidades de novos materiais derivados do petróleo e das parcerias com as pesquisas audaciosas dos artistas plásticos. A criação dos figurinos, a partir desses fatores, passou a libertar-se cada vez mais de todo "decorativismo".

A noção de "obra de arte" foi expandida na década seguinte, tanto pela pesquisa e pelo uso de diversos materiais como também pela busca de novos suportes, transformando o corpo em sujeito, suporte e instrumento da medida do mundo.

[24] Na moda, seu estilo marcante é evidenciado pela ironia e pelo humor, seja na utilização de bordados extravagantes, na introdução do zíper na alta costura ou na escolha de cores e estampas impactantes para a época. Como figurinista, atuou na criação de trajes para trinta e dois filmes e para cerca de trinta peças de teatro entre 1931 e 1953, vestindo geralmente os atores principais.

Figura 5.

Obra performativa de Marina Abramovic, The Artist is Present. MOMA, 2010 (página anterior)

Essas formas de *Art Action* rejeitaram as formas tradicionais do teatro, dando espaço para o aparecimento da Instalação, da Performance e da Body art (GIRET, 2011, p. 14), estabelecendo uma relação mais participativa com o público e criando espaços alternativos e novos territórios criativos, que unem artistas plásticos, encenadores e figurinistas.

O processo de hibridização entre moda e artes cênicas foi ampliado aos desfiles de moda, que se transformaram em espetáculos a partir dos anos 1990, principalmente em Paris e Londres, com John Galliano (da grife Christian Dior) e Alexander Mc-Queen (da grife Givenchy)[25].

A moda se teatralizou, pois o que consumimos no momento contemporâneo não é somente um produto, mas também uma imagem de moda. E os estilistas têm a percepção do grande valor comercial do espetáculo. Como comenta Vilaseca:

> [...] a apresentação se teatraliza com a cenografia própria de espetáculos operísticos e a existência de uma certa narrativa... A existência de uma narrativa como um fio condutor permite articular e dar sentido ao desfile, que se elabora desde a saída de cena do primeiro modelo até um desfecho carregado de emoção (2011, p. 87).

O desfile contemporâneo como arte performática criou, segundo Duggan(2002), um novo vínculo entre arte e moda, mais intenso do que as parcerias existentes na década de 1910 entre artistas e *couturiers*, que diluíram criativamente o limite entre os mundos da artes cênicas e da moda, resultando na produção de um traje que existiu como documentação das parcerias.

Ainda segundo a mesma curadora:

> [...] os desfiles de moda que se enquadram na categoria de espetáculo relacionam-se intimamente com artes de performance como teatro e ópera, além de filmes de longa-metragem e vídeos musicais. Assim como nas

[25] Designers de vanguarda em todo o mundo introduzem essa proposta em suas apresentações, entre eles Martin Margiela, Elena Bajo, Hussein Chalayan, Victor & Rolf. No Brasil, o desfile realizado por Jun Nakao com suas roupas de papel que eram rasgadas ao final da performance, na São Paulo Fashion Week (SPFW) em 2004, foi um exemplo desse tipo de proposta.

representações de palco, os desfiles criados por designers de espetáculo exibem muito mais do que roupas. Na maioria dos casos, interpretam-se como minidramas completos, com personagens, locações específicas, peças musicais relacionadas e temas reconhecíveis. Não raro, o único elemento que separa o desfile de moda de seus correlatos teatrais é seu objetivo básico – funcionar como estratégia de marketing (DUGGAN, 2002, p. 5).

Figura 6. A proposta do estilista Jum Nakao foi surpreendente em 2004. A coleção foi desenvolvidas em papel tendo como desfecho a destruição de todos os vestidos. Este foi considerado um dos mais significativos desfiles do SPFW.

Figura7
Desfile performático do estilista britânico Alexander Mc Queen em 1999.O vestido branco foi pintado por robôs durante o desfile/performance.

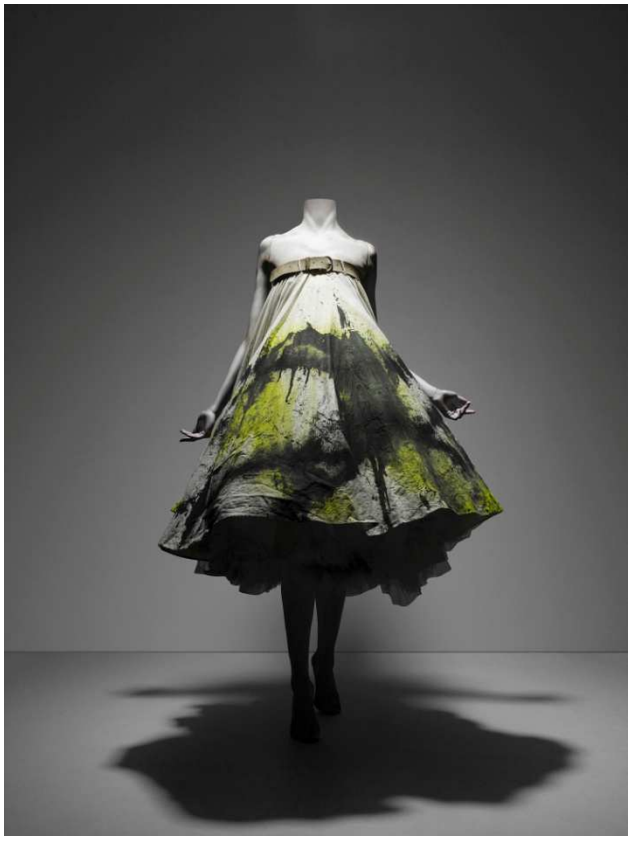


Figura 8
Vestido da mesma coleção na exposição Alexander Mc Queen: Savage Beauty,a maior retrospectiva do estilista realizada no MET em Nova York (2011)e posteriormente no V&A em Londres (2015).

Com experiência nos dois universos, da moda e das artes cênicas, Christian Lacroix acredita que hoje exista uma diferença entre as duas profissões, a do figurinista e a do estilista, principalmente em relação ao processo criativo:

> A moda influencia o espetáculo e os espetáculos incentivam a moda. Mas são duas atuações diferentes e quase opostas. O figurino de teatro deve falar de longe e participar da harmonia do conjunto da cena. Já desenhar para a moda significa criar uma roupa para ser bela, isolada e vista de perto (apud FAUQUE, 2011, p. 57, tradução nossa).

A partir de sua experiência como estilista, o ator e figurinista Fause Haten define assim os dois processos de criação:

> [...] tenho uma visão completamente diferente sobre os dois processos. Se você está fazendo um desfile, você está fazendo uma proposta, as pessoas podem gostar ou não, virar as costas e ir embora. Aquilo é uma proposta enquanto criação. Depois você tem um pensamento cênico de como você vai mostrar aquele desfile. Mas, quando você vai criar para o teatro, você já tem algumas coisas determinadas, como o texto, o gesto, o encontro de personagens. Você trabalha em conjunto com o diretor e tem ali um trabalho muito objetivo. Nesse momento eu estou dedicado a colocar o meu ofício em função do texto e do ator. Pois o ator sabe o que ele quer ser naquele palco e eu vou dar instrumentos, através do figurino, para ele fazer aquilo (informação verbal)[26].

[26] Depoimento em entrevista realizada em São Paulo, no ateliê do artista, em junho de 2013.

Figura 9.

Os novos materiais utilizados nos figurinos, ampliam os efeitos em cena, excluindo a pintura em “ trompe-l óeil,” que perdeu seu poder de sedução. Os trajes de cena não procuram mais uma representação histórica e nem uma relação com os trajes sociais contemporâneos. Eles revelam um símbolo e um signo, criados a partir da matéria prima, que vai além do tecido.

2. QUESTÕES SOBRE A ROUPA DEPOIS DA CENA

2. QUESTÕES SOBRE A ROUPA DEPOIS DA CENA

Devemos presumir que, quando uma roupa é direcionada a um acervo, provavelmente já foi usada muitas vezes e pode ter um nível considerável de deterioração (manchas, rasgos, falta de alguma parte), além da falta de informação sobre muitos de seus processos de fabricação e uso, em relação à época, ao local de origem, a quem pertenceu ou aos atores pelos quais foi usada e ao tipo de matéria-prima utilizada para sua confecção.

A roupa, quando “sai de cena”, necessita de cuidados técnicos para sua conservação preventiva e restauração, além do que, em alguns casos, é preciso obtermos informações sobre cada peça, para que ela possa ter algum significado dentro de um acervo e de uma coleção. O levantamento dessas informações é muito importante no momento de catalogar/investigar, por exemplo, uma roupa antiga, sem etiqueta de fabricação, sem um relato sobre sua origem no momento da doação e em várias outras situações.

Algumas roupas que fazem parte de coleções têxteis, inclusive em reconhecidos museus, são catalogadas, muitas vezes, com poucos dados. As informações principais que encontramos nas fichas de catalogação são relacionadas à descrição do modelo, tecido, ano em que a peça foi criada, local de origem e autor.

Diante desse quadro, pesquisadores que entendem a importância dos artefatos como fonte de informação enquanto parte da cultura material desenvolveram metodologias de pesquisa, em suas áreas de origem, que têm ajudado a esclarecer várias questões, sejam elas conceituais ou técnicas.

Figura 10. Trajes de cena com as etiquetas colocadas pelos camareiros dos teatros para identificar o artista que vai usar o respectivo figurino. O lado avesso das roupas nos permite ter uma série de informações sobre o maquinário usado, a época da confecção, as reformas, os tecidos, aviamentos, os autores e tantas outras que enriquecem a pesquisa.

O entendimento da cultura material pode ajudar a clarear os dilemas práticos e éticos da curadoria e conservação das vestimentas, segundo Eastop. Ela afirma **que a cultura material trata de por que as coisas importam**, através da busca da compreensão do relacionamento entre as pessoas e as coisas:

> Nos estudos da cultura material, o foco sobre o papel social das coisas leva à análise dos materiais, das tecnologias e das circunstâncias da feitura de um objeto (produção), seu uso (normalmente chamado de consumo na antropologia e nos estudos de cultura material) e seu descarte, dependendo se o analista vê o museu como um lugar de descarte ou de novo consumo (EASTOP, 2006, p. 121).

Portanto, muitas informações históricas, tecnológicas, econômicas e estéticas que fazem parte de uma roupa ou de um figurino podem ser investigadas através de metodologias desenvolvidas no campo da cultura material. Como já havia observado Lou Taylor, "a aquisição de competências para a identificação da roupa é um processo de aprendizagem que nunca termina e é um dos verdadeiros prazeres de trabalhar como curador" (2002, p. 12, tradução nossa).

Podemos ainda observar que o avanço nos estudos da cultura material veio questionar a abordagem usada no ensino da história da roupa ou da moda nas universidades estrangeiras[27] (e recentemente em algumas iniciativas no Brasil). Um novo olhar sobre as mudanças do vestuário ao longo dos séculos foi possível em função de entendê-las também através de um viés social e econômico e não somente como uma sucessão e alternância de formas e silhuetas.

> A própria ideia de cultura material surge na antropologia, com os estudos feitos nos quadros da dominação colonial europeia. Então, era um registro sobre os povos colonizados. Isso marca muito a própria feitura das coleções e o uso que se fez posteriormente. Você precisava documentar essas sociedades por intermédio dos seus artefatos. Sem contar que havia uma perspectiva muito marcada, evolucionista, que facilitava até mesmo uma ideologia colonial. Começa aí a surgir a atenção pelo estudo do artefato (MENESES, 2011, p. 421).

[27] Principalmente devido ao fato de que o uso do objeto é considerado como fonte de informação por Jacques Le Goff, ao dizer que a Nova História traz contribuições para novas indagações à História tradicional. Fontes narrativas e documentos antes desconsiderados, como dados eleitorais, inventários, diários e roupas, começam a ser entendidos como representações da História.

Portanto, o traje e os acessórios são documentos fundamentais para o estudo das formas vestimentares, suporte material, físico, imediatamente concreto, da produção e reprodução da vida social.

Complementando essa questão, Volpi (2013) acredita que estão inscritas na materialidade das peças ações de fabrico e uso, registros de memória que revelam corpos e afetos. Ao mesmo tempo, as mudanças gerais da forma, da técnica de corte, dos materiais empregados, os hábitos sociais, suas relações com os espaços de vivência e seu reflexo nos hábitos de vestir evidenciam o caráter histórico do vestuário.

A roupa, que antes era apenas parte, muitas vezes ilustrativa, das fontes empregadas em uma determinada pesquisa, passou a ser então o seu principal documento, segundo Andrade. "Podemos dizer que, por muito tempo, a antropologia buscou na roupa vestígios de uma sociedade remota, a história, um modelo de uma época, a sociologia, um comportamento específico e o design, os avanços tecnológicos. Entretanto, quando, nos anos 80, estudos sobre cultura material[28] começaram a ganhar força, o olhar sobre o artefato em geral também mudou" (ANDRADE; MONTEIRO, 2012, p. 1).

O campo de estudo da história da roupa (Dress History) está começando a se beneficiar de novas metodologias, que, através das iniciativas acadêmicas interdisciplinares, têm sido inovadoras, segundo Taylor (2002, p. 2). A autora inglesa sugere algumas abordagens que fazem parte de um método detalhado para a pesquisa e investigação sobre a roupa. Ao escrever *The study of Dress history*, uma referência para os estudiosos da área, a historiadora da roupa e dos têxteis, propõe etapas que devem ser seguidas, para que seja possível desvendar novas informações sobre uma vestimenta. São elas: a abordagem baseada na análise do artefato; a abordagem baseada na história econômica e social; a abordagem a partir de fontes literárias; a abordagem através de fotografias e filmes; a abordagem etnográfica e a abordagem da roupa a partir da história oral.

[28] Nesse artigo, "Cultura material: escolhas metodológicas para o estudo de saias estampadas do século XIX", Andrade e Monteiro trazem os métodos de análise propostos por três autores. São eles: Daniel Miller, Lou Taylor e Jules Prown.

Essas abordagens são bastante utilizadas por vários pesquisadores e demandam tempo de investigação, análise e prospecção para que se chegue a algumas conclusões. Por isso, muitos dos registros existentes nas coleções de

diversas instituições não possuem esse nível de informação detalhado e necessário, pois as coleções são doadas, recebidas ou adquiridas de maneiras diversas e nem sempre de uma forma sistemática, previsível e organizada.

Por considerar a roupa também como uma fonte primária com inúmeras informações, Daniel Roche acredita que ela precisa ser vista, pois a lógica da peça oferece uma maneira de compreender e um meio estudar as transformações sociais que acontecem nos conglomerados urbanos.

> [...] Sendo fonte original e direta, as roupas antigas precisam ser vistas. Como poderíamos apreciar os efeitos evocados ou descritos nas fontes escritas, sem tentar vê-los na carne? Mas as coleções de vestuário e todos os museus da moda suscitam duas grandes questões: o que se preserva? [29] E o que pode se preservar? (2007, p. 23)

O autor, através de um viés histórico-social[30], acredita que as coleções que se encontram nos museus são predominantemente formadas por trajes aristocráticos e belas vestimentas, sendo raras as roupas comuns[31]. Essa é uma colocação que nos faz refletir sobre os critérios utilizados para a aquisição e os caminhos que as vestimentas e os têxteis percorreram até chegarem aos museus de tecidos, de moda e de trajes de cena e também às diversas coleções particulares existentes.

Qual seria então a importância de uma coleção em cada um desses contextos?

Ao acompanharmos o percurso feito pela roupa na formação dos museus modernos, encontraremos algumas respostas.

---

[29] É importante trazermos essas questões da cultura material relacionadas aos estudos de vestimentas, para que fique evidente aos profissionais que se dedicarem à aquisição de coleções que, antes de coletarem ou aceitarem qualquer doação, deve estar claro qual a importância daquelas roupas dentro do contexto da instituição onde elas serão conservadas.

[30] No estudo sobre a roupa nos séculos XVII e XVIII, publicado como *A cultura das aparências*, Roche considera a roupa como uma das cinco categorias documentais usadas. As outras fontes da pesquisa foram os tecidos, as fontes pictóricas, as fontes da história social e as fontes filológicas.

[31] Devemos levar ainda em consideração que a roupa e os seus tecidos, principalmente das classes menos favorecidas, eram recortadas, reaproveitadas e remendadas até seu desgaste total.

2.1 A roupa e os museus

O desejo de guardar uma roupa pode estar relacionado a uma memória afetiva. Um vestido usado em um momento importante, como o casamento ou batizado, muitas vezes, é conservado entre nossos pertences durante a vida inteira. Outras vezes, guarda-se uma roupa ou várias pelo desejo de colecionar.

Essa é uma prática que move o ser humano desde a antiguidade, de maneira positiva ou negativa, tendo às vezes fins mais políticos do que culturais. De acordo com Azzi, o colecionismo pode tornar-se sinônimo de demonstração de riqueza e sofisticação ao evidenciar a diferença entre aqueles que possuem e os que não possuem bens considerados de valor econômico (joias, metais preciosos, vestimentas) ou cultural (obras de arte, sobretudo pintura e escultura) (2010, p. 9).

As fontes de documentação que temos para estudar as vestimentas e o comportamento de diversos grupos sociais em função de um traje até o século XVIII são geralmente as pinturas, gravuras e os desenhos, pois a roupa como objeto material só vai estar presente no espaço museal a partir do século XIX, em razão das revoluções na Inglaterra e na França no século anterior, que proporcionaram um novo quadro social, econômico e cultural.

Podemos entender que a Revolução Francesa foi, com certeza, um marco não só em relação à busca de novas referências vestimentares, que ficassem distantes da estética e dos valores do Antigo Regime, como também na definição de conceitos relacionados à criação do museu moderno.

O sapatinho perdido na hora da fuga pela Rainha Maria Antonieta[32] faz parte do acervo do Musée Carnavalet em Paris, tendo sobrevivido à fúria dos revolucionários que queriam destruir tudo o que fizesse referência ao Antigo Regime no início da Revolução Francesa em 1789, em função da transformação de bens ligados a um regime opressor em bens a serviço de uma memória nacional.

[32] A relação da Rainha Maria Antonieta com a moda era intensa e os três aposentos que guardavam suas roupas e seus acessórios foram abertos à visitação e ao olhar do público por volta de 1783, nas exposições públicas do Salão do Louvre. Talvez essa tenha sido a primeira exposição de moda, ainda que não intencional, de que se tem notícia. Ela também foi precursora na contratação de uma profissional que lhe ajudasse a opinar sobre seu guarda-roupa real. Rose Bertin ocupa, assim, o papel do que vem a ser cristalizado, no século XIX, na profissão do *couturier*, hoje genericamente conhecido como estilista.

Nasceu assim o museu moderno, um espaço destinado a preservar enormes coleções pertencentes ao clero e à nobreza, que, a partir desse momento, começaram a ser conservadas como bens culturais, criando conceitos de patrimônio e memória nacional em um espaço "neutro" (SCHAER,1993, p. 51), que fizesse esquecer as significações religiosas, monárquicas ou feudais das coleções .

Se a noção de museu remete, desde suas origens, à história do colecionismo, o termo "patrimônio" tem sua raiz no universo jurídico, pois deriva do latim *patrimonium*, que significa o que se recebe de uma família, sendo *pater* compreendido mais no sentido social do que biológico do termo (Azzi, 2010, p. 11). Portanto, o patrimônio familiar, quando doado a instituições museológicas, passou a fazer parte do patrimônio público, sendo disponibilizado ao acesso da sociedade através das exposições.

No século XIX, para facilitar o convívio social e dar segurança a uma burguesia que crescia rapidamente, a roupa vai ocupar seu lugar como objeto, como mercadoria. Seja como objeto de consumo, de culto ou de fetiche, ela é exposta comercialmente nas Passagens[33] (Galerias) e, de uma maneira mais abrangente, nas Exposições Universais.

Esse momento crucial de tamanha transformação para a roupa como objeto é citado também por Bruno Remaury na *Revue des Deux Mondes* (2001), em que aborda o impacto causado pelas Exposições Universais como representação do poderio industrial e da modernidade:

> [...] Em 1851, alguns anos antes da publicação de *O Capital*, Karl Marx visitou a Exposição Universal, instalada no *Crystal Palace* de Londres, inaugurada alguns dias antes pela Rainha Vitória. Ao som da música de Haendel, Marx se deu conta de que estava diante do que definiu como apoteose da mercadoria industrial. Verdadeira expressão do imaginário moderno sobre o objeto de consumo, a exposição colocava, pela primeira vez, a mercadoria acima do humano. A coisa acima da gente (2001, p. 54, tradução nossa).

[33] Como observa Walter Benjamin: "As Galerias, repletas de vitrines, seduzem os admiradores com belos produtos, mas, ao mesmo tempo, os tornam proibitivos e intocáveis, com o vidro transparente que os separa do possível comprador" (apud AZZI, 2010, p. 39). As mais de 100 Galerias construídas em Paris no século XIX foram copiadas em diversas cidades do mundo e podem ser consideradas as primeiras formas de diálogo entre os museus e a moda (AZZI, 2010, p. 39).

O valor que a roupa teve nessa época possibilitou a Karl Marx penhorar, diversas vezes, seu casaco na loja de penhores quando precisava de dinheiro para cobrir suas necessidades. Ele o retirava novamente para proteger-se no inverno ou

quando havia a necessidade de vestir-se de forma respeitável para entrar na Biblioteca do Museu Britânico (STALLYBRASS, 2000).

O fenômeno das Exposições Universais representou um modelo de mundo materialmente construído e visualmente apreensível, tratando-se esses eventos de um veículo para instruir (ou industriar) as massas sobre os novos padrões da sociedade industrial e tendo, portanto um princípio educativo doutrinário, segundo Heloisa Barbuy (1995)[34]. A grandiosidade das Exposições Universais propiciou o encontro das Belas Artes com a produção industrial, apresentando com o mesmo rigor materias tão diversos como os do Palácio das Indústrias Diversas e os das Artes Liberais.

Essa dinâmica também aconteceu nos museus de arte que colocaram à disposição dos artistas esculturas e pinturas como modelos e referências para seus estudos. Segundo Choay, tal projeto de democratização do saber é próprio da filosofia iluminista, que estava ligada ao aprendizado, à organização e à transmissão da experiência estética (CHOAY,2006).

A demanda de organização desse patrimônio, que crescia de forma descontrolada, foi que deu o impulso para a estruturação da museologia como área do conhecimento, de acordo com Bruno:

> A necessidade de resolver as questões relativas à organização, conservação e guarda das coleções, que se multiplicaram de forma descontrolada ao longo do século XIX, é responsável, em muitos sentidos, pela expansão das preocupações técnicas, descritivas e práticas. A perspectiva de "catalogar o universo" foi bastante difundida nesse momento, gerando problemas cotidianos para os profissionais que atuavam nos museus, ou mesmo para outros especialistas que, por meio de suas pesquisas, enriqueceram os acervos das instituições enciclopédicas (2008, p. 4).

[34] Foram realizadas vinte e nove Exposições Universais em diversos países até o ano de 1992. Com critérios estabelecidos pela organização, os espaços eram divididos em grupos, classes de produto, tendo os fabricantes, cada qual seu stand. Na Exposição Universal de 1889, realizada em Paris, as vestimentas, os tecidos e os acessórios foram organizados no grupo IV, da classificação regulamentar. Esse grupo continha vários itens relacionados à moda, como: fios e tecidos de algodão, linho, cânhamo, lã, sedas, rendas, artigos de malha e lingerie, objetos acessórios da vestimenta, indumentária dos dois sexos, joalheria e bijuteria (BARBUY, 1995)

Podemos identificar, principalmente a partir do século XIX, que a roupa e o têxtil passaram a fazer parte desses espaços, antes voltados às coleções de arte, animais, botânica e outras áreas do saber[35]. Portanto, ao encontrarmos roupas nos museus, dependendo do contexto, não significa que elas devam ser consideradas "obras de arte"[36].

Segundo Valerie Stelle[37], curadora responsável por diversas exposições de moda, é necessário que a ênfase seja maior em analisar os significados dos objetos e práticas culturais:

> [...]Existem, obviamente, muitos tipos diferentes de museus que expõem roupas. Museus de história e antropologia tendem a contextualizar os objetos como artefatos culturais, enquanto museus de arte tendem a apresentar os objetos em isolamento, para serem vistos, primeiramente, através das lentes do apreciador. Existem prós e contras para ambos os métodos, tanto na teoria como na prática, mas os museus de arte tendem a ser mais prestigiados e a moda, como uma arte aplicada, tem cada vez maiores probabilidades de ser exposta em museus de arte e galerias. (2014,p.15)

[35] As diversas coleções que reuniam os vegetais, os animais e os minerais deram origem aos primeiros museus de história natural, como o The Ashmolean Museum, Schola Naturalis Historiae, Officina Chimica, na Universidade de Oxford, Inglaterra, em 1683, posteriromente servindo de referência para museus em diversos países.

[36] A questão sobre a roupa ou o tecido usado como suporte na obra de arte, como aparece em diversas criações artísticas a partir dos movimentos de vanguardas e, mais adiante, nas criações da arte contemporânea, não cabe nesta tese como discussão por sua amplitude . Nesse caso, seria necessária outra discussão sobre artes plásticas e moda. Mas fica claro, a partir da formação dos museus e de depoimentos como o de Pietro Maria Bardi (ver nota 26), quando então Diretor do Masp, que as roupas que lá se encontram não são consideradas "obras de arte" e deveriam ter outro departamento dentro do próprio museu. Já em relação ao critério de catalogação museológico, a roupa pertence a uma tipologia e será catalogada dessa maneira, como qualquer outro documento.

[37] Valerie Stelle é historiadora, curadora e diretora do FIT, Fashion Institute of Technology.Neste artigo ela faz uma análise critica sobre a questão da moda nos museus e sua relação com os objetos de arte.

Figura 11.

A exposição O impressionismo e a Moda, realizada pelo Museu D´Orsay em 2012/13.

Devemos entender, a partir da formação dos museus, que as coleções têxteis e de moda foram conservadas como parte de uma produção industrial aliada ao fazer artístico, assim como diversas outras tipologias[38] relacionadas às Artes Decorativas[39].

Muitas vezes em função do crescimento ou prestígio que obtêm dentro dos grandes museus, as coleções têxteis passam por uma nova subdivisão, formando um novo setor, como nos relata Lesley Miller, a atual curadora do Departamento de Mobiliário, Têxteis e Moda do Victoria and Albert Museum, de Londres:

[38] Não cabe, neste estudo, detalhar o objetivo das Academias de arte, inicialmente criadas na Itália e posteriormente na França, que faziam uma distinção entre a arte e o artesanato, o artista e o artesão, estabelecendo assim uma classificação das artes entre "artes maiores" e "artes menores". Já abordamos esse assunto na dissertação de mestrado *O desenho e a criação de moda*, defendida na Escola de Comunicações e Artes da USP em 2001.

[39] No caso do Museu de Arte de São Paulo (MASP), é interessante observar que, embora exista uma coleção de roupas no acervo, essa coleção acabou ficando no museu mesmo não sendo o objetivo do então presidente Bardi, quando a recebeu. Assim relata Bonadio: "Apesar do interesse do então diretor do MASP em reunir peças de vestuário no acervo do museu, em entrevista publicada no jornal *O Estado de S. Paulo* em 20 de maio de 1972, Pietro Maria Bardi explica que, mesmo abrigando no acervo do museu peças de indumentária, considerando a moda 'o protoplasma da arte' e determinante para muitas tendências da arte, sua intenção não era criar ali uma seção de Costumes, pois, segundo a mesma entrevista, em seu ponto de vista, essa não era a função do MASP. A reunião de peças de indumentária no acervo do museu era, segundo seu diretor, uma forma de tentar viabilizar a criação de um Museu do Costume independente do MASP"(BONADIO, 2012, p. 7).

> [...] os museus nacionais do Reino Unido coletam e cuidam de têxteis desde a fundação do Victoria & Albert Museum, após a Grande Exposição de Londres em 1851, privilegiando-se a coleta de tecidos planos até a década de 1960, quando então o vestuário de moda, que sempre fora coletado, começou a ocupar uma posição de mais destaque (2006, p. 25).

A partir de 1984, a coleção foi reorganizada como V&A Dress Collection e imediatamente passou a ser uma das mais populares galerias do museu. Atualmente o museu possui a mais completa coleção de têxteis e vestuário do mundo no departamento V&A Textiles and Fashion Collection com aproximadamente 75.000 objetos têxteis[40], incluindo desde raridades dos séculos XVII e XVIII até inúmeras peças dos estilistas do século XXI.

Existe ainda, em outro departamento, a Coleção Teatro & Performance, que teve seu início nos anos 1920, quando o colecionador particular Gabrielle Enthoven doou sua extensa coleção de projetos teatrais para o museu. Desde então, a coleção tem continuado a crescer com outros objetos significativos de todas as áreas do espetáculo, documentando tanto a prática atual e quanto a da história das artes do espetáculo no Reino Unido.

Através de parcerias, algumas coleções foram conquistando novos espaços e ampliando sua existência, transformando-se em importantes museus temáticos da moda e do teatro. Isso ocorreu no Costume Institute, que iniciou como Museum of Costume Art em 1937, na cidade de Nova Iorque. Quase dez anos depois, o museu se uniu ao Metropolitan Museum of Art com o nome de The Costume Institute. Atualmente o acervo de indumentária do Brooklin Museum também foi incorporado ao instituto.

Outra ação importante e com a mesma finalidade na França foi a reativação, liderada por François Boucher, do antigo Museu de Artes Decorativas, que, a partir 1948, passou a ser intitulado *Union Française des Arts Du Costume*. Com o apoio da curadora Yvonne Deslandres, transformou-se no célebre *Musée de La Mode et du Textile*, em 1990, ocupando uma ala do Musée du Louvre. A conservadora Lydia Kamitsis explica que:

---

[40] "O objetivo do Clothworkers' Centre for the Study and Conservation of Textiles and Fashion é proporcionar o melhor acesso possível à notável coleção do Museu de Têxteis e da moda em um ambiente tranquilo. A sua criação reflete o compromisso de longa data do Museu em recolher, cuidar e pesquisar produtos têxteis e de moda, para tornar a coleção disponível fisicamente e on-line para o maior público possível" (VICTÓRIA & ALBERT MUSEUM. Disponível em: <http://www.vam.ac.uk/page/c/clothworkers-centre/>. Acesso em: 20 jan. 2013).

> Em 1990, a transformação do nome para Musée de la Mode et du textile foi uma tentativa para restabelecer uma injustiça feita a uma parte considerável da coleção, que são os têxteis (incluindo as rendas, as passamanarias e os bordados), que, na euforia do descobrimento de um novo patrimônio, foram esquecidos. Hoje o museu é considerado uma referência mundial e possui uma coleção com cerca de 19.000 peças de vestuário datadas desde o século XVII, 36.000 peças de acessórios e 31.000 peças têxteis[41] (MUSÉE DE LA MODE ET DU TEXTILE, 1997, p. 11, tradução nossa).

Uma experiência similar ocorreu no Los Angeles Country Museum of Art, que hoje possui mais de vinte e cinco mil artefatos dentre trajes e têxteis planos. Como disse em uma palestra[42] a conservadora sênior do museu, Catherine C. McLean:

> No início do século XX, o principal museu de Los Angeles era o Museu de Ciência, História e Arte, que, a partir de 1913, começou a aceitar doações significativas, formando uma coleção que deu origem ao Departamento de Trajes e Têxteis em 1953. Esse departamento foi transferido para o novo museu Los Angeles Country Museum of Art, em 1965, sendo que, dois anos mais tarde, foi criado o Centro de Conservação. Nas três décadas seguintes, a coleção dobrou de dez mil para mais de vinte mil artefatos (2006, p. 100).

O têxtil chegou ao museu antes da roupa, através da iniciativa da Câmera do Comércio de Lyon (região historicamente conhecida por sua refinada produção têxtil desde o final da Idade Média). Fundado em 1856, o Museu da Arte e da Indústria só foi concretizado e aberto ao público em março de 1864 como Musée des Tissus et des arts decoratifs e, mais tarde, rebatizado como Musée des Tissus Lyon (tradução nossa, Catálogo do Musée Des Tissus de Lyon.p.7)

Não podemos perder de vista que a roupa e sua conservação são estudadas atualmente em diversos países dentro dos museus, instituições e universidades, seguindo procedimentos definidos por órgãos especializados[43] e com apoio de uma

[41] Lydia Kamitsis é conservadora e conselheira científica encarregada da programação e da pesquisa nesse museu.

[42] A palestra foi realizada em uma das mesas-redondas organizadas durante o Seminário Internacional Tecidos e sua conservação no Brasil, realizado em São Paulo, em 2006.

[43] De acordo com o estatuto do ICOM adotados em 2007, " um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, pesquisa, comunica e expõe o patrimônio material e imaterial da humanidade e seu meio ambiente para fins de educação, estudo e diversão". Esta definição é uma referência na comunidade internacional. http://icom.museum/ (Acesso20/04/2013)

ampla bibliografia[44]. E que as coleções têxteis existentes nos museus[45] se formaram de muitas maneiras e por diversas necessidades.

Segundo Paula, dois focos de atenção conduziram a formação dessas coleções:

> No estrangeiro, geralmente, dois interesses básicos nortearam a formação das coleções em tecido. Um primeiro dedicou-se à coleta de *tecidos planos e bordados*, aliando o registro da tecnologia àquele do gosto e da beleza em um determinado momento. Um segundo interesse voltou-se para a roupa, para o tecido com forma (*dress*) e seus acessórios. Aqueles museus que se dedicaram à Moda tiveram três critérios básicos para formar suas coleções: 1. *As qualidades estéticas da roupa*, ou seja, o quanto ela representou – ou não – o melhor uso possível dos elementos disponíveis numa determinada época; 2. *A representatividade* da roupa em seu contexto cultural, o impacto e aceitação de seus elementos (tecido, design etc.); 3. O bom *estado de conservação* (informação verbal)[46].

Um percurso muito recorrente na formação dos primeiros museus foi a criação do acervo organizado a partir de uma grande doação feita por um colecionador particular ou uma família rica e importante que dispunha de peças muito significativas.

Foi dessa maneira que teve início, entre outros, o *Palais Galliera, Musée de la Mode de La Ville de Paris* que recebeu, após a morte, em 1888, de Marie Brignole-Sale, duquesa de Galliera, toda sua coleção de arte e de vestimentas. Outras coleções oriundas do Museé Carnavalet fazem parte do seu acervo atual, que conta com cerca de 90.000 peças de vestuário que retratam três séculos de moda[47].

Na Europa, por exemplo, mulheres ricas doaram roupas vestidas poucas vezes aos recém-inaugurados museus da moda. Esta era uma forma de perpetuar o nome da mulher e de sua família na história social e cultural de sua sociedade, já

---

[44] Ver PAULA, 1994.

[45] Uma lista com 41 museus temáticos (de moda/indumentária e têxtil) existentes em diversos países pode ser verificada na dissertação de Norogrando (2011, p. 34). Há também no "Pequeno guia dos museus de moda", que faz parte do livro *Vitrine e Coleções: quando a moda encontra o museu* (AZZI, 2010, p. 79-98).

[46] Anotações feitas durante o curso "Introdução à conservação de têxteis", no Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro, em maio de 2014.

[47] Ver em:<http://www.palaisgalliera.paris.fr/en>. Acesso 20/11/2014.

que as exposições se ocupariam de dar prestígio e lugar às roupas que vestiram seus corpos *(*ANDRADE, 2008, p. 133*).*

Alguns autores veem o grande movimento internacional de consolidação e abertura de novos museus dedicados e relacionados a diversas temáticas, inclusive à moda e ao teatro a partir dos anos 1970[48], como um dos fenômenos da pós-modernidade.

Em artigo publicado em 14 de janeiro de 1988 no jornal *Le Monde*, Emmanuel de Roux reflete sobre a multiplicação dos museus[49], identificando o que chamou de *muséomanie e muséofolie*: *"*Grandes e pequenos, generalistas ou especialistas, os museus são, hoje em dia, em torno de dois mil na França. [...] Eles se interessam por todos os assuntos, da pintura aos calçados, das padarias aos ourives" (SCHAER, 1993, p. 133, tradução nossa).

Temos, a partir desse período, a criação de diversos museus "pessoais", ou fundações, formados a partir do acervo referente ao trabalho de um grande criador ou marca, como o Musée Christian Dior, Fondation Pierre Bergé-Yves Saint Laurent, Museum Pierre Cardin, Gucci Museo.

Apesar de inúmeras iniciativas, o espaço museológico não é atualmente o único destino onde são guardadas as roupas, sociais ou teatrais, quando "saem de cena". Provavelmente este seja o espaço ideal, mas existem questões que surgem quando estudamos mais de perto as companhias teatrais e o uso de seus figurinos, questões que vão além do cuidado da conservação preventiva.

---

[48] Na década de 1970, foram abertas outras instituições. Em Lisboa, instalaram-se o Museu do Traje e da Moda (1976) e o Museu Nacional do Teatro e da Dança (1979) e, na capital francesa, o Musée de la Mode de la Ville de Paris (1977). Através de uma iniciativa do Ministério da Cultura do Japão, visando a intensificar a importância da tradicional cultura oriental com a vanguarda dos criadores japoneses que eclodem na Europa, foi criado, em 1978, o Kyoto Costume Institute, que é atualmente uma das melhores referências em acervo de moda contemporânea.

[49] Dentro dessa perspectiva, no século XXI, novos museus dedicados à moda são abertos, como o Mode Museum, na Bélgica, junto ao Flandes Fashion Institute (2002), o Museu de La Moda, em Santiago do Chile (2006), e o Fashion and Textile Museum, fundado em 2007 pela designer britânica Zandra Rhodes.

2.2 Questões sobre a conservação de um acervo vivo – os figurinos

Visando à melhor conservação do objeto têxtil, que, provavelmente, é feita em um museu, devemos considerar que as coleções e os acervos dos figurinos se configuraram a partir de outras necessidades e funções, que divergem, algumas vezes, das coleções de roupas sociais.

Devemos ainda levar em conta que a criação e o uso do figurino estão relacionados a um processo de confecção artesanal, de cunho autoral em sua concepção, e não fazem parte de uma produção industrial.

Portanto, ao iniciarmos essa análise, devemos trazer a seguinte questão: como é possível "imobilizar" um figurino em um processo de conservação ao mesmo tempo em que ele pode ser usado repetidas vezes pelas companhias teatrais? Pode também ser reaproveitado em futuras montagens com algumas reformas e até mesmo emprestado ou vendido? Devemos considerar também, a frequência de sua circulação entre outras companhias. Podemos ilustrar essa realidade, através do depoimento de Marie-Hélène Bouvet, figurinista do Théâtre Du Soleil:

> Eram uns trinta atores, sendo que somente três mulheres. Levamos figurinos do Théâtre du Soleil e também muitas coisas da Ópera de Paris, Comedie-Française, doações de figurinos e materiais para criar uma companhia teatral no Afeganistão. Levamos cenários, adereços, o máximo de coisas possível (2007, p.117).

Partindo desse paradoxo, de ser um "acervo vivo" que, ao passar por um processo de conservação, perderá suas funções, devemos investigar como os museus dos trajes de cena, diretores, artistas e conservadores tratam essa delicada questão.

No caso do Centre National du Costume de Scène, a discussão pode ser levantada porque, além de se tratar de uma instituição que visa à conservação e exposição dos figurinos de companhias centenárias, como a Comédie-Française e a Opera de Paris, ao mesmo tempo, recebe também figurinos de encenações contemporâneas, como os que foram criados e doados por Jean Paul Gaultier e Christian Lacroix. Porém, por constituírem um patrimônio público, os figurinos que

fazem parte dessa instituição museológica não poderão mais voltar à cena, segundo sua diretora, Delphine Pinasa; portanto, perdem qualquer possibilidade de reutilização.

Em relação especificamente ao processo de conservação dos trajes de cena, Pinasa acredita que muitos fatores contribuem para sua fragilidade ser ainda maior do que a de roupas sociais e sua guarda exigir mais cuidados:

> Concebido com toda uma gama de materiais, suntuosos e delicados, o figurino é, acima de tudo, uma " ferramenta de trabalho", que serve especificamente para transformar o intérprete no personagem. Em cena, ele se movimenta inúmeras vezes durante os ensaios e as apresentações, causando um desgaste do figurino, considerando ainda que a transpiração do ator e a maquiagem deixam manchas indeléveis. Os efeitos de decoração, aplicações, bordados, pintura e tingimentos aumentam a degradação de certos tecidos. Devemos ainda considerar que os espetáculos são reapresentados por vários anos, às vezes várias décadas. A cada reapresentação, o figurino é reconfigurado no ateliê e ajustado nas medidas necessárias, para o novo espetáculo (2014, p. 6, tradução nossa).

Por haver a possibilidade de reutilização do figurino, algumas instituições teatrais ou companhias preferem esperar até terem a certeza de que ele não será aproveitado novamente em cena antes de doá-lo a um museu (BROUCKE, 2014, p. 27). Por isso, é muito difícil, para esse tipo de instituição, obter uma coleção de figurinos que seja representativa da produção contemporânea.

Camille Broucke aborda a maneira como os museus americanos, por terem a mesma dificuldade, vêm tratando essa questão:

> [...] alguns museus americanos, que não estão sujeitos à mesma legislação que os museus franceses, acreditam que, antes de uma "obra" entrar em suas coleções, seja necessário avaliarem durante trinta anos se aquele objeto é digno de ser conservado. Eles desenvolvem um "contrato" durante esse tempo decorrido até o processo de patrimonialização (2014, p. 27, tradução nossa).

Essa questão, quando trazida para o universo das companhias ou grupos de teatro que ainda estão em atividade, tem sido tratada com outra abordagem. Mesmo existindo, em algumas delas, um forte desejo de preservar diversos figurinos, utilizando, muitas vezes, os mesmos recursos e orientações dos museólogos, parte desse acervo continua entrando e saindo de cena.

Essa é a realidade em grandes companhias, como a canadense Cirque du Soleil, que conserva a coleção “patrimônio” desde o ano 2000. Segundo Sylvie François:

> Os usos da coleção foram definidos nos primeiros estágios de seu desenvolvimento, como parte da política de conservação. O princípio norteador da coleta de figurinos foi prover a gerência adequada desse bem precioso, de modo a otimizar as contribuições para o desenvolvimento e atividades da organização, ao mesmo tempo que assegura sua preservação (2006, p. 48).

Ao mesmo tempo em que existe um propósito na conservação dos figurinos, em relação à memória patrimonial do grupo teatral, a reutilização, em algumas situações, é inevitável.

Tentando lidar com essa linha tênue entre o conservar e reutilizar os figurinos, Sergio Silva, responsável pela conservação dos figurinos do Centro de Pesquisa Teatral, dirigido por Antunes Filho em São Paulo, separou seu acervo em duas grandes coleções: uma de uso contínuo e outra com os figurinos mais significativos que não voltarão mais à cena (que, segundo ele, salvo raras exceções).

Em entrevista voltada ao esclarecimento dessa proposta, Silva explica:

> A organização do acervo do CPT segue as diretrizes estabelecidas pelo SESC Memórias, criado em 2006. O acervo de indumentária é composto por figurinos e adereços que foram usados em cerca de quarenta espetáculos teatrais, realizados desde 1982. A divisão compreende o que denominamos como “Acervo Histórico”, cerca de 1.500 peças que, tão logo o espetáculo encerra sua carreira, são submetidas ao processo de tratamento e passa a integrar esse acervo. O segundo, com cerca de 1.100 peças, denominamos “acervo corrente”, onde as peças ficam disponíveis para o estudo e composição de personagens, utilizadas pelos alunos do curso de teatro do CPT, podendo, a qualquer momento, serem refeitas, além de reutilizadas.(informação pessoal)[50]

Apesar da relevância de se planejar a conservação dos figurinos, a complexidade da criação de um museu de teatro vai além dela, pois inicialmente devemos considerar que existem outros documentos a serem conservados na condição de partes desse universo teatral, como os cenários, as maquetes em volume, os croquis, os desenhos, os objetos pessoais dos artistas, as faturas, as correspondências, as fotografias...

[50] Entrevista concedida no SESC Consolação em São Paulo, na sede do CPT. Em Março de 2015.

Devemos ainda avaliar o que deve ser preservado e o que esse material vai representar para a memória de uma arte que é efêmera.

Visando a refletir sobre essa amplitude que o tema possui e como ele vem sendo abordado nos museus de teatros existentes em diversos países, a pesquisadora Béatrice Picon-Vallin organizou o Colóquio Internacional *Quel musée pour le spetacle vivant* em 2010[51]. Nesse encontro científico, ela colocou a questão sobre qual seria o modelo ideal para um novo e atual museu do teatro na França[52], especificamente. Essas discussões foram trazidas por ela, resumidamente, quando esteve no I Seminário sobre Preservação de Acervos Teatrais, na ECA/ USP em 2011.

De acordo com as colocações da pesquisadora, podemos entender a amplitude de seus questionamentos sobre esse processo:

> [...] o teatro, como todos sabem, é uma arte efêmera. Assim, quando os espectadores deixam a sala, o espetáculo não existe mais, a não ser na sua memória. Tudo que se pode fazer é reunir os materiais da preparação e da realização desse espetáculo. Não o próprio espetáculo, a obra em si já não existe mais... Em todo caso, em um museu de belas-artes, tem-se um quadro e o quadro é a obra. Em um museu de escultura, é a escultura. Em um museu de teatro, não se tem a obra, têm-se os restos da obra, os fragmentos, os destroços. Como, a partir dos fragmentos, tentar dar ao visitante as impressões que se pode ter de um espetáculo? (Informação verbal)[53]

Ainda nessa palestra, Piccon-Vallin fez um balanço das diferentes realizações museológicas e suas configurações no mundo, focalizando, principalmente, as existentes na Rússia, país que, segundo ela, conseguiu criar todo tipo de museu de teatro:

> [...] o que não quer dizer que eles sejam os melhores museus, utilizando as melhores tecnologias atuais, mas eles souberam criar museus generalistas, concernindo a história do teatro russo, museus que pertencem a um teatro e também museus "pessoais", ligados a uma grande figura, como Stanislavski (informação verbal).

---

[51]Ver : <http://www.arias.cnrs.fr//colloques/prog_quel_musee_pour_le_spectacle_vivant.pdf>.

[52] Ao visitarmos o CNCS, pudemos avaliar que se trata de um museu do traje de cena da França, respeitado internacionalmente na última década, por seu trabalho de conservação, exposição e pesquisa de um considerável patrimônio das Artes Cênicas. Mas achamos importante trazermos para a Tese, os questionamentos da pesquisadora Picon-Vallin, inclusive seu ponto de vista sobre essa instituição.

[53] A palestra apresentada pela professora e pesquisadora Bèatrice Picon-Vallin, então Diretora de pesquisa do Centre National de Recherche Scientifique (CNRS), intitulou-se "Reflexões durante uma excursão aos museus de teatro" e encontra-se completa no Apêndice B, em tradução da Profa. Elizabeth Azevedo. O I Seminário de Preservação de Acervos Teatrais foi organizado pelo Laboratório de Informação e Memória do Centro de Artes Cênicas (LIM CAC) da ECA/USP.

Os artigos apresentados durante o I Colóquio “O traje de cena como objeto de pesquisa”, organizado em 2013 pelo CNCS, mostram que a criação de um museu do teatro que atenda a uma demanda contemporânea ainda continua em discussão por diversos profissionais da área, apesar da existência de inúmeras experiências em diversos países, onde vem sendo conservado um importante patrimônio teatral.

Partindo desta realidade, acompanhamos a formação de inúmeras coleções através dos grandes e dos pequenos teatros (Opera de Paris, Ópera de Pequim, The Globe Theatre, Teatro Municipal de São Paulo e do Rio de Janeiro, Teatro Popular do Sesi, etc.), dos grupos e companhias teatrais (Cirque du Soleil, Théâtre du Soleil, Grupo Galpão, Teatro Oficina, etc.), dos artistas, dos seus familiares, dos figurinistas ou das fundações em diversos países.

As propostas dedicadas à criação de um acervo teatral são diversas. O Royal Opera House de Londres ou o Théâtre de la Monnaie de Bruxelas são responsáveis, eles mesmos, pela conservação e exposição de suas coleções, pois o processo de patrimonialização do traje de cena é relativamente recente (BROUCKE, 2014, p. 24).

O que podemos observar, nessa pesquisa, é que, anteriormente à escolha de uma metodologia para a conservação preventiva dos figurinos, existem questões conceituais ainda em discussão por profissionais das artes cênicas e da museologia. Como por exemplo, **a grande discussão atual é sobre o que conservar**.

Com a infinidade de novos materiais usados em um “traje unicamente cênico”, o processo de conservação de uma criação contemporânea é mais problemático do que o de um figurino antigo. Como observa Broucke:

> [...] essa questão é colocada sobretudo com os figurinos produzidos a partir dos anos 1950. A partir dessa época, o traje de cena começou a ser produzido cada vez mais para um espetáculo específico e cada vez menos foi sendo reaproveitado em várias produções. Temos que considerar ainda que foram sendo introduzidos materiais contemporâneos de origem petroquímica, que se deterioram facilmente com o passar dos anos, servindo para uma decoração cada vez mais rica nos figurinos, que não se limitam mais aos elementos têxteis. Multiplica-se assim o uso de plásticos, látex sintéticos, colas, espuma de poliuretano... A utilização desses materiais permite criar, de longe, uma ilusão, economizando nos custos e no tempo de realização.
>
> Portanto, os figurinos realizados a partir da metade do século XX são assim, paradoxalmente, mais difíceis de conservar que os figurinos

> antigos, mesmo que estes estejam em um estado ruim (2014, p. 25, tradução nossa).

Se o figurino transforma-se, assim, no objeto de pesquisa de tantos profissionais, é necessário que inicialmente seja considerada sua materialidade e todas as práticas que ele possa produzir.

2.3 Critérios para a conservação das roupas e seus recursos técnicos

Quanto à existência das **roupas sociais** nas coleções dos museus, é muito raro encontrarmos peças anteriores ao século XVII[54] nos acervos ou nas exposições. Como observa Roche:

> [...] o estudo dos tecidos é inseparável do estudo das roupas preservadas e padece das mesmas limitações. As traças amam a lã, e seu festim multissecular não deixou muita coisa das enormes quantidades de tecido produzido, cortado e manufaturado da era moderna (2007, p. 24).

Para começarmos a refletir sobre essa questão, traremos inicialmente a problemática relacionada à conservação do têxtil e das roupas e as dificuldades em conservar objetos dessa tipologia, de uma maneira ampla e geral.

O **têxtil** é um material que se deteriora facilmente, de difícil conservação e sempre esteve relacionado a uma função utilitária, como um objeto banal do cotidiano. Jennifer Harris inicia seu livro, *5000 years of textiles*, lembrando que estudar tecidos depende, antes de tudo, da sobrevivência, por séculos, daqueles materiais naturalmente propensos à deterioração e criados para serem usados e descartados (PAULA, 2006a, p. 77).

Ao mesmo tempo em que se tem verificado uma longa tradição de coleta, documentação e cuidado com os têxteis nos museus do Reino Unido, Lesley Miller nos lembra que foi apenas nos últimos quarenta anos, aproximadamente, que o

[54] Muitos dos trajes religiosos antigos foram preservados graças a seu caráter sagrado e resistiram melhor ao tempo pois eram considerados tesouros das catedrais. Portanto, foram encontrados trajes religiosos anteriores ao século XVII, como também alguns fragmentos têxteis.

estudo acadêmico da história do têxtil e do vestuário emergiu nas universidades (2006, p. 27).

Como esta pesquisa não pretende desenvolver um manual sobre técnicas de conservação, até porque já existem vários[55], gostaríamos de refletir sobre como essas técnicas estão sendo aplicadas dentro e fora dos museus e como a falta de informação específica pode danificar importantes peças e coleções.

Inicialmente é importante conhecermos as etapas que percorre o objeto têxtil em um processo de conservação para entendermos a função de cada uma delas, quais sejam: a **identificação**, a **documentação**, a **higienização**, o **acondicionamento**, a **restauração** e a **exposição**.

Comentaremos brevemente algumas obras que fazem referência a esse processo, pois são esclarecedoras de vários pontos referentes aos aspectos aqui focalizados.

O Comitê Nacional de Conservação Têxtil do Chile, através de seus conservadores associados, desenvolveu o *Manual de Conservatión Preventiva de Textiles*, visando a alinhar procedimentos entre os museus existentes. O manual aborda de maneira muito objetiva uma metodologia relacionada à documentação e conservação. Os autores consideram que os principais cuidados relacionados a uma conservação preventiva ideal devam ser o **controle de umidade**, **de temperatura**, **da luz**, **da poeira** e **da contaminação atmosférica** e a **prevenção às pragas**. Abordam ainda a questão da armazenagem, o manuseio e a exposição.(Fundación Andes, 2002)

Outro manual, bastante didático, que detalha cada parte das etapas com ilustrações que complementam cada explicação, intitula-se *An Illustrated Guide to the Care of Costume and Textile Collections*. Segundo seus autores, Robson e Pardoe, cuidar de uma coleção é uma responsabilidade. No texto de abertura, eles esclarecem que esse guia é para quem trabalha com trajes e coleções têxteis em museus, embora possa ser especialmente útil para aqueles que não são especialistas nessas modalidades, mas que se encontram responsáveis por ou são regularmente envolvidos com eles, a sua maneira, em cuidados do dia a dia.

[55] No artigo “Conservação de têxteis históricos: uma bibliografia introdutória”, publicado nos *Anais do Museu Paulista* em 1994, Paula selecionou uma ampla bibliografia sobre o assunto, analisando resumidamente cada livro ou artigo citado.

Em língua portuguesa, temos a tradução da publicação organizada por *Museums, Libraries and Archives Council* (MLA),Conselho de Museus,Bibliotecas e Arquivos do Reino Unido. ***Museologia – Roteiros práticos Conservação de Coleções 9*** nos esclarece os procedimentos de conservação preventiva para acervos de tipologias diversas, como papel, cerâmica, plástico, sendo um dos capítulos totalmente dedicado ao têxtil.

Também com uma versão do código de ética dos museus em português, impressa e em versão digital no site do Comitê Internacional para Museus e Coleções de Costume, do ICOM , encontra-se, orientações muito objetivas sobre a conservação.

Os procedimentos básicos

Do ponto de vista da conservadora têxtil Deborah Lee Trupin, uma coleção de têxteis é qualquer grupo de coisas feitas de tecido que um indivíduo ou grupo deseja coletar ou manter (2006, p. 41).

Sendo assim, se fôssemos considerar o que existe no ambiente teatral, teríamos que reunir, além dos figurinos, os cenários, as cortinas, os telões, os estofados das poltronas, etc.. Mas, nesta pesquisa, vamos nos dedicar somente ao estudo das roupas.

A maioria das coleções de têxteis, todavia, é essencialmente feita de tecido e grande parte apresenta algum tipo de foco. Esse foco pode estar relacionado à história da arte, arqueologia ou história, para nomear apenas algumas categorias mais simples (TRUPIN, 2006, p. 41).

Por isso, para definir o foco, é necessário haver uma **política de aquisição**, para que fique claro o que se quer conservar, pois, a partir desse critério inicial, algumas decisões técnicas são tomadas em relação ao espaço, mobiliário, equipe de profissionais, etc. Devemos considerar que o tipo de coleção deva estar de acordo com a proposta da instituição. Mesmo assim, muitas coleções são formadas sem um planejamento, seja dentro de um museu, uma companhia teatral ou uma coleção particular.

A partir das entrevistas realizadas durante a pesquisa, tivemos um panorama sobre a importância de haver (ou não) uma política de aquisição, de acordo com o projeto desenvolvido ou com a instituição na qual o acervo será conservado.

No Museu Histórico Nacional no Rio de Janeiro, encontra-se uma das coleções de roupas e indumentárias mais significativas do País. A coleção abrange peças que vão do século XVI até o período contemporâneo. Formada por cerca de quatro mil itens, inclui tapeçarias, bandeiras, colchas, toalhas, mantas, faixas, uniformes militares, uniformes civis do Paço Imperial, trajes etnográficos, trajes profissionais, trajes de moda infantis e adultos, além de diferentes espécies de acessórios civis e militares A museóloga Vera Lima, que trabalhou durante 25 anos nessa instituição, relatou-nos em entrevista como foi formado o acervo têxtil e definida a política de aquisição então existente:

> [...] quando comecei em 1987, já tínhamos a Coleção Sofia Jobim Magno de Carvalho, trajes e acessórios militares desde a guerra do Paraguai, alguns trajes sociais relacionados à moda e a parte de joalheria também. Depois chegou uma doação de roupas infantis de 1900. Durante esses anos, o acervo foi formado por doações e com pouquíssimas aquisições (informação verbal)[56].

Em relação a uma política de aquisição, a museóloga nos explicou que não havia um planejamento para novas aquisições e, com frequência, não era possível devolver as doações que chegavam ao museu: "A política de aquisição, muitas vezes, ela beira uma política de controle. Quando vem uma ordem de cima pra baixo, você tem que aceitar tudo, você não pode fazer nada" (informação pessoal). Mas, para ter um controle da coleção, ela mesma ficou responsável pela definição de critérios: "Mas comigo passou a ser uma coisa muito rígida; por exemplo, nestes últimos anos, só entrava aquilo que eu determinava" (informação pessoal).

De acordo com as Diretrizes do ICOM, é essencial ter uma política de aquisição clara. "Somente aceite doações cuja intenção é a preservação e, no ato da aquisição, obtenha o máximo de informações possíveis sobre os objetos".

Desde sua abertura em 2007, o CNCS recebeu numerosas doações e depósitos que ilustram o processo em curso da patrimonialização do traje de cena. Como relata Camille Broucke, quando uma obra entra em inventário em um museu da França, ela se torna propriedade pública inalienável e imprescritível. Esta não é

[56] Entrevista realizada no Rio de Janeiro em maio de 2013.

uma ação insignificante: tem que ser feita uma escolha clara entre os trajes de cena que serão incorporados ao museu (2014, p.27). Por isso, a necessidade de definir critérios de aquisição, como o determinado pelo CNCS, de que não é necessária a conservação de todos elementos da cena a que pertenceu o traje, pois se deve levar em conta a dupla dimensão do objeto-traje.

Broucke complementa:

> [...] de uma parte, o figurino não é mais que uma parte do conjunto mais vasto, sem o qual nós não podemos compreendê-lo: esse conjunto compreende inicialmente os outros figurinos da produção, mas também todos os elementos cenográficos. Por outro lado, o figurino é uma obra com qualidades estéticas e plásticas intrínsecas e que pode ser considerada individualmente (2014, p. 27, tradução nossa).

Quando definida uma política de aquisição, é possível que seja necessário o descarte de parte da coleção. A política de descarte pode ser criada a qualquer momento, sendo benéfica para redefinir o tamanho ou o foco da coleção e adequá-la ao espaço existente.

O CNCS tem como política guardar somente quatro ou cinco figurinos iguais do mesmo espetáculo. A responsável pela conservação preventiva da instituição, Aurore Festy, disse-nos em entrevista[57] que esse tem sido o critério para a conservação dos figurinos repetidos e idênticos. Além dos cinco que ficam na instituição, os outros são doados.

Documentação

Nos museus, define-se como **documentação** o processo mediante o qual se registra a máxima quantidade de informação sobre os objetos. Esse processo de identificação e registro é permanente e sistemático, a fim de conservar a identidade do objeto. (Fundación Andes, 2002,p.12)

Mas qual o significado exato da palavra “documento”? Quais são as características do objeto que apresentam esses valores documentais? Segundo Hanna Jedrzejewska,(1980) aqui as coisas deixam de ser simples e começam a se complicar, já que existem muitos e diferentes fatores envolvidos e, também, diferentes avaliações feitas por diferentes especialistas (artistas, técnicos,

[57] Entrevista realizada no CNCS em Moulins na França. Abril 2015

historiadores, cientistas). Muitas controvérsias surgem quanto às prioridades a assumir sobre a importância documental de tais ou quais características do objeto. Por uma questão de ética, segundo a autora, os objetos antigos são documentos do passado e qualquer interferência feita é uma adulteração do documento.

Devemos considerar que, a partir do momento em que um objeto passe a fazer parte de um museu, ele será tratado como um documento e se transformará em um patrimônio público. Portanto, não poderá voltar a seu doador nem ser colocado em "uso" novamente. Dentro desse princípio, os objetos inseridos no ambiente museológico são destituídos de suas funções práticas, pois a eles são atribuídos outros valores. Como observa Pomian, esses objetos são dotados de um significado inabitual, já que não são manipulados nem consumidos, mas expostos ao olhar(1984).

A noção de coleção implica em seleção e preservação, remetendo a um espaço delimitado e a uma audiência. Para o autor, trata-se de um "conjunto de objetos naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito de atividades econômicas, sujeitos a uma proteção especial, num local fechado e preparado para esse fim" (POMIAN, 1984, p. 54).

No processo de incorporação da peça ao acervo, devemos registrar o máximo de informações possível[58], porém sempre avaliando sua relevância e veracidade.

Quando uma peça ou objeto têxtil vai ser **catalogado**, é importante, no primeiro momento, que seja feita uma avaliação e um registro desse objeto, resultando em um laudo técnico em que serão descritas as informações levantadas até então. Posteriormente será criada a Ficha Biográfica do Objeto, onde será registrada a vida que terá essa roupa desse momento em diante, como as saídas para exposições, restaurações, lavagens, etc..

---

[58] Segundo as orientações do ICOM é necessário obtermos as seguintes informações sobre o histórico da peça:
"Nome e endereço do doador, cedente ou vendedor; Relacionamento com o proprietário original; Estilista/ fabricante (amador ou profissional); Iconografia que ilustre o objeto em uso;
Data de aquisição (pelo dono original), local de aquisição e preço; Avaliação monetária atual;
Possíveis usos da peça (ocasião); Histórico do uso. Em casos em que o histórico do objeto for desconhecido, a data do objeto deve ser atribuída por um profissional capacitado. Na história da indumentária, somente o século não é considerado suficiente; datas mais precisas, como por exemplo, "década de 1920", "1945-1947", "c.1835", "verão 2007" são fortemente recomendadas.
Assine e date o laudo de incorporação" . Diretrizes ICOM Código de Ètica do ICOM para Museus: versão lusófona,Secretaria de Cultura, Rio de Janeiro, 2011.

Ao fazermos a catalogação, é necessário investigarmos todas as informações possíveis, incluindo principalmente a identificação da matéria-prima com a qual foi feita a roupa e, se possível, sua composição, pois, em caso de futuras pesquisas e restauração, essas informações serão fundamentais.

Cada instituição ou colecionador desenvolve um modelo de ficha que corresponda às suas necessidades dentro do padrão definido para todo o material e futuros acessos dos funcionários. Abaixo um exemplo de ficha.

21/10/2014 MHN - Museu Histórico Nacional - SERET

Ficha Técnica do Bem: 17142

Nro.Siga: 17142 **Objeto:** BLUSA **Classe:** 12.8 - PECA DE INDUMENTARIA

Autor/Fabrica: Em pesquisa **Local/Pais:** - FRANCA **Data:** 189 _ /190 _

Fonte: JOBIM, DANTON **Forma:** Doacao **Processo:** 1/1968

Medidas (A/L/C - em cms.): 66.00 / 62.00 / 0.00 **Peso (em Kgs.):** 0.000 **Conservação:** RU - Ruim

Materiais : SEDA, ORGANZA, VELUDO, RENDA, CETIM DE ALGODÃO (FORRO) E METAL (BARBATANAS) **Tecnicas :** COSTURA MÃO

Origem: RT1-ST2-CAB **Localização Atual:** RT1-ST2CAB **Movimentado em:** Em pesquisa

Obs.: FORMA CONJUNTO 17187(SOMBRINHA)NO SN1 CAB. TECIDODO FRAGILIZADO COM PERDA DE MATERIAL NAS MANGAS.

Termos: CARVALHO, SOFIA JOBIM MAGNO DE, BELLE EPOQUÉ, INOHAM, BARONESA DE, RIBEIRO, AMELIA V.DRUMOND SOARES , INDUMENTARIA FEMININA

Atualizado em: 17/10/2014 **Por:** 1534660

Figura 12
Esta blusa do século XIX (?) faz parte da coleção do Museu Histórico Nacional e percebermos como o tecido, esta bastante desfeito,estando a peça classificada como "estado de conservação ruim".
Antes da decisão da instituição por um processo de restauração, achamos que seria necessário um laudo para a verificação de sua origem e data de fabricação. Nesse caso, com a aplicação de metodologias como as desenvolvidas por Lou Taylor ou Jules Prow.

A documentação fotográfica da peça deve ser feita, para documentar o estado em que a roupa se encontra e principalmente para evitar o máximo possível o manuseio após seu acondicionamento. O ideal é que esse registro fotográfico seja feito em um local apropriado, com imagens que tragam a mais ampla gama de detalhes significativos, como pences, zíperes, rendas, recortes, alças, forros, bordados, em diversos ângulos (frente, costas e laterais).

Essas imagens podem ser registradas junto a uma escala de cores e deverão ser incluídas na Ficha Biográfica do Objeto. É importante que se crie um padrão, inclusive para uma disponibilização digital do acervo.

As roupas mais frágeis que fazem parte do acervo do CNCS são fotografadas em uma mesa de tecido, como nos contou Aurore Festy, pois assim não é necessário vesti-las em manequins durante esse processo. Esse método é muito utilizado atualmente por diversas instituições, inclusive em fotografias dos catálogos de exposições.

Figura 13
Esse como outros vestidos criados por Jeanne Lanvin, expostos no Musée Palais Galliera em 2015, são extremamente luxuosos, feitos com tecidos leves e muitos bordados. Para o catalogo da exposição as peças foram fotografadas fora dos manequins, apoiadas em uma superfície plana.

Higienização

Outra questão fundamental é a **higienização** da peça. Deve-se evitar as lavagens com água e sabão e mesmo a seco.

As vestimentas de um acervo devem passar por uma avaliação criteriosa antes de qualquer processo de lavagem, segundo Ann French, Barbara Heiberger e Stephen Ball, principalmente as roupas históricas. Segundo os autores:

> A lavagem de roupas históricas é um assunto para especialistas. Consulte um conservador, que deverá primeiramente avaliar se alguma forma de lavagem com água é aconselhável. Os sabões domésticos modernos são inadequados para uso em museus; muitos contêm alvejantes que permanecem no tecido ou enzimas que favorecem atividades biológicas potencialmente nocivas. (A paixão pelo "branco" é, em grande medida, um fenômeno do pós-guerra; os "brancos" mais antigos tinham normalmente uma coloração creme ou marfim.) Mesmo sabões em pó anunciados como "suaves" ou delicados para os tecidos podem ser alcalinos demais para uso em têxteis históricos. Alvejantes comuns agem à base de reações químicas agressivas, usando oxigênio ou cloro, e nunca devem ser aplicados, mesmo em áreas ou manchas pequenas(2000).

O mais usual no processo de higienização das vestimentas é a **aspiração**. O processo de limpeza deve ser realizado com um aspirador específico, mantendo um filtro no bocal e uma distância mínima do tecido. Em caso de tecidos mais fortes, a limpeza pode ser feita, delicadamente, por escova ou pincéis, pois a poeira acumulada nos tecidos é um dos piores problemas a serem combatidos.

Quando as sujidades são classificadas como sólidas, podem ser retiradas de modo caseiro, não precisando da ajuda de especialista. São elas o pó, partículas escuras, terra, materiais marinhos, produtos corrosivos e limo. Quanto às manchas "líquidas", criadas nos tecidos a partir de gordura, adesivos, graxas, sangue e ovo, existe a necessidade de um trabalho especializado do conservador (informação verbal)[59].

Existem alguns procedimentos já adotados por companhias e figurinistas para evitar as lavagens tradicionais e caseiras, já que os figurinos, quando usados em cena, recebem a transpiração do ator, o que provoca nos tecidos odor e manchas, além das manchas com maquiagem. Nesse caso, algumas soluções são necessárias.

Para a **higienização de figurinos** mais requintados e pesados, existem cuidados especiais, como nos relatou Marie-Hélène Bouvet[60], figurinista do Théâtre du Soleil:

---

[59] Anotações feitas durante o curso Introdução à Conservação de Têxteis, realizado no Museu Histórico Nacional ,com Teresa Cristina Toledo de Paula.

[60] A *troupe* francesa *Théâtre Du Soleil* esteve pela primeira vez no Brasil em outubro de 2007, com a peça *Os Efêmeros*. Nessa ocasião, a figurinista Marie-Hélène Bouvet realizou uma palestra na ECA/USP, da qual tivemos a oportunidade de participar e auxiliar na tradução consecutiva. Existe o registro desse encontro na entrevista feita por Rosane Muniz e Fausto Viana, publicada na *Revista Sala Preta*,(numero 07,2007) com título: "Os figurinos de *Les Éphémères*".

> Os figurinos históricos são lavados o menos possível. Os produtos de lavanderia estragam muitos figurinos. A roupa de baixo é uma *t-shirt* com uma ceroula, que é muito importante porque protege o figurino. Quando fui a Taiwan para *Tambores sobre o dique*, visitei a escola da Ópera Chinesa. E visitei também o setor de figurinos, é lógico. Muito lindo. E fiz a pergunta: "como vocês fazem para lavar esses figurinos?" Nunca mandam para uma lavanderia ou tinturaria. Eles possuem pequenos vaporizadores de **álcool de arroz** para desinfetar os figurinos. Este é um método ancestral. E é só isso! Desta forma, o figurino está sempre novo, principalmente as cores. Usei este mesmo método com os figurinos de os *Tambores*. Os figurinos de *Os Átridas*, por exemplo, quando iam para lavar, sempre voltavam com necessidade de restaurações. Assim, sempre preferimos lavar à mão. Os figurinos do Coro, as danças, eram muito pesados e transpiravam muito. Mandei os figurinos do coro de Ifigênia para a lavanderia e quando voltaram... a parte de cima era vermelha e fixada, costurada com as saias, que eram brancas. Quando mandamos para a tinturaria, as saias voltaram rosas. E tínhamos apresentação à noite. Marie-Hélène chorava!! [risos] E eram quatorze figurinos! Descosi todas as saias e fizemos outras (informação verbal).

Local e temperatura

Nos manuais de conservação, chega a ser um consenso, que os cuidados principais a serem realizados para a preservação dos tecidos são impedir o excesso de **luminosidade**, evitar ao máximo a **poeira** e controlar a **temperatura e a umidade do local**.

Em relação à temperatura, é pior a oscilação (quando se usa climatizador durante uma parte do dia e, à noite, ele é desligado, por exemplo). Não havendo a possibilidade de manter uma temperatura entre 18 e 20 graus, é melhor optar por um ambiente com ventilação e temperatura constante, como é o caso do Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro e do Museu do Traje e do Têxtil da Fundação Instituto Feminino da Bahia, em Salvador, entre outros.

O controle da umidade deve ser feito com medição de aparelhos para que ela fique entre 55 e 60%, segundo padrões internacionais.

Como a luz causa danos irreversíveis aos tecidos, o objetivo é usar a quantidade mínima, permitindo que o visitante de museu veja o têxtil, dentro dos critérios necessários para sua conservação. A unidade de medição se denomina "lux". Para os tecidos, o ideal recomendado é de até 50 lux, tanto em luz do dia como artificial. (Manual de Conservatión Preventiva de Textiles- Comite Nacional de Conservation Textil. Fundacion Andes, Chile, 2002. P19)

Acondicionamento

Antes de decidir o tipo de embalagens e armários a serem usados, é importante fazer uma projeção sobre o espaço que será necessário para acomodar o material já acondicionado em caixas ou cabides, dentro do orçamento.

Quanto à escolha do material para o acondicionamento, que vai envolver e estar em contato direto com a vestimenta, devemos evitar o plástico (como os usados nas capas das lavanderias ao entregarem as roupas, nos quais muitos colecionadores guardam suas coleções). O ideal é optarmos por diversos tipos de materiais alcalinos, como o **Tyvek®**, o **algodão cru (sem goma)**, o **TNT branco** e **caixas de polionda® ou de papel alcalino e sem acidez**. Segundo Paula, o algodão retém a poeira na trama e necessita de constante aspiração. Já à capa de TNT a poeira não adere.

Figura 14

Este casaco masculino do século XVIII, é um dos trajes mais antigos do CNCS. As roupas mais frágeis são acondicionadas em caixas com alças, ficando a peça horizontalizada e embalada por papel sem acidez.

Para as peças que ficarem nos cabides, esses deverão ser acolchoados e forrados, sempre acompanhando a proporção dos ombros para não deformar a

roupa. Os armários deverão ser, de preferência, de metal, para evitar os insetos e pragas que se reproduzem facilmente nos armários de madeira.

Em função da fragilidade das peças ou dos tecidos, será necessária uma escolha em relação ao tipo de acondicionamento, se verticalizado ou horizontalizado, segundo French, Heiberger e Ball:

> Paletós e casacos fortes e estáveis podem ser pendurados em cabides de madeira revestidos com enchimentos de poliéster e embrulhados em uma cobertura de algodão cru. Nunca use cabides feitos com fio de arame ou revestimentos à prova de fogo.
>
> Entretanto, o peso das peças suspensas gera uma carga para baixo que tensiona os tecidos e costuras, de maneira que, para muitas peças de vestuário históricas, a suspensão deve ser descartada por não ser uma técnica de armazenamento segura.
>
> Os objetos mais vulneráveis à suspensão são os tecidos frágeis e pesadamente decorados, além dos materiais cortados de viés (diagonalmente em relação ao sentido da trama, como muitos vestidos dos anos 1930) (2005, p. 67).

Figura 15
Cabides revestidos com enchimentos

Figura 16
Reserva técnica do CNCS, onde grande parte dos figurinos é conservada verticalmente, em cabides forrados e com uma pequena capa em TYVEK ® sobre os ombros. As peças são " recheadas" com papel especial para evitar a ruptura ou a dobra no tecido.
.

Figura 17

Os botões são isolados com papel para evitar que a oxidação aconteça e possa manchar o tecido.

Conservação preventiva versus restauração

A decisão de quando e como intervir em um objeto têxtil danificado deve ser feita em função dos critérios da instituição, dos princípios e procedimentos definidos na gestão museológica. O profissional responsável poderá optar pela conservação preventiva da roupa no estado no qual ela se encontra, por uma intervenção mínima na peça ou por uma restauração das partes danificadas, fazendo uma reconstrução na peça, como no original. No caso da restauração, onde existe uma intervenção direta sobre a peça, ela deve obedecer os princípios da reversibilidade e respeitar a criação original. Nesse caso, a utilização de materiais ou técnicas, devem ser sinalizados e poderão ser eliminados em uma futura restauração.

Este último caso é muito utilizado na Fundação ABEG, na Suíça, que considera o têxtil como uma “obra de arte”, devendo, portanto, ser restaurado sempre que houver necessidade, como também em alguns museus e instituições.

Figura 18

Sapatos de linho, bordados com fio de seda (c.1740). Os dois fazem parte do acervo do FIT e serve para demonstrar o estrago que o tempo e a falta de uma conservação adequada podem resultar em objetos têxteis. (numero do objeto: 2003.86.1)

Devemos considerar que todo tipo de restauração altera as evidências documentais, como publicou Hanna Jedrzejewska em seu artigo “Questões éticas na conservação de têxteis”. Ela nos traz as seguintes questões:

> Nos tratamentos genericamente chamados de “conservação”, há, de fato, duas naturezas distintas de operações: a pura conservação restrita apenas ao objeto original e a restauração, cuja meta principal é devolver ao objeto ao menos parte de sua aparência, integridade e valores estéticos. A restauração, com bastante frequência, está ligada à reconstrução, o que significa acrescentar partes novas às remanescentes.
>
> Há que se diferenciar a reconstrução do mero reparo. O reparo é apenas uma operação técnica que não interfere nem na forma nem no design do objeto, enquanto a reconstrução introduz elementos criativos e pode ser danosa à autenticidade do objeto como um todo. Ou seja: quanto maior a reconstrução menores ficam não só as evidências documentais, mas a autenticidade do objeto como um todo (Tradução Teresa Cristina Toledo de Paula).

A fim de evitar a destruição de uma peça a partir de uma restauração desnecessária, a autora sugere alguns critérios essenciais, visando a priorizar os valores documentais:

- Ao planejar uma reconstrução, lembre que ela nunca terá o mesmo valor do original, por mais perfeita que seja;

> - Utilize-se da reconstrução apenas em casos muito especiais e quando ela não causar dano algum ao original;
> - Documente exaustivamente a reconstrução, para que sua intervenção não resulte numa falsificação (JEDRZEJEWSKA, 1980, p. 99).

Atualmente, a fim de evitar uma intervenção reconstrutora nas roupas, é possível a visualização desse processo através da reconstrução digital.

Durante a pesquisa, foi muito enriquecedor percebermos como essas questões são tratadas em um museu brasileiro que possui o acervo de figurinos de um ícone da moda e das artes do espetáculo como foi Carmen Miranda.

O museólogo César Balbi, atual diretor do Museu Carmen Miranda, relatou-nos em entrevista como tem abordado essas questões sobre conservação e exposição com o acervo que trabalha desde 1992.

Segundo Balbi, o acervo foi formado a partir da doação da família da artista em 1956, sendo apresentado pela primeira vez no Palácio Monroe, em uma grande exposição criada por Alceu Penna, para oficializar a abertura do Museu Carmen Miranda. Após esse evento, os figurinos e as roupas sociais da artista ficaram guardados em malas durante 20 anos, até que, em 1976, foi finalmente inaugurado o museu no Parque do Flamengo, Rio de Janeiro. Durante esse período, as roupas só saíram dos "malões" para algumas exposições, entre elas uma em 1965, na inauguração do Museu da Imagem e do Som na Lapa.

Balbi nos contou que o que despertou nele a vontade de se dedicar a esse acervo foi observar os prejuízos que estava sofrendo essa coleção, pelos tratos inadequados:

> Em uma exposição, vi uma das roupas dentro de uma vitrine fechada, sem ar condicionado no salão e com uma luz incandescente, praticamente "queimando" as peças que estavam ali dentro. A Carmem Miranda tinha um metro e cinquenta e três centímetros e as peças estavam estendidas em manequins de 1,80m, que nem cabia o turbante na cabeça (informação verbal)[61].

O Museu Carmen Miranda está fechado ao público, desde fevereiro de 2013, reestruturando-se para a mudança do acervo para o novo prédio do Museu da Imagem e do Som, em construção na Avenida Atlântica em Copacabana. Durante esse período, está sendo desenvolvido um projeto interno que visa a reestruturá-lo a

[61] Entrevista realizada em Maio de 2013, Museu Carmen Miranda, no Flamengo, Rio de Janeiro.

partir da catalogação geral, definição de acervo e missão do museu, promover o descarte do que não é original e preparar todo o material com acondicionamento ideal para a mudança de prédio. Está também sendo desenvolvido um sistema de informatização da coleção.

Esta começou a ser catalogada a partir do momento em que foi aberto o museu, em 1976. Hoje ele conta com 473 peças de roupas (entre figurinos e roupas sociais), 29 pares de sapatos, 185 bijuterias, 57 turbantes, além de um acervo em papel com 1.380 fotos originais e 935 partituras.

Em relação à opção pela restauração, Balbi nos mostrou um dos últimos trabalhos que foi realizado pela restauradora têxtil Luciana da Silveira, em uma saia de baiana. Segundo o diretor:

> [...] a opção foi pela intervenção mínima na peça, havendo inicialmente uma higienização através da aspiração e não da lavagem. Posteriormente a restauradora fez a sustentação das partes mais fragilizadas com sobreposição de um tipo de tule. Atualmente o forro da saia é guardado em outra caixa, por ser de nylon, só ficando junto com a saia bordada nas exposições. Já fizemos a restauração de algumas peças em 1995, depois de outros três figurinos em 1998 e mais três em 2005 (informação verbal).

Figuras 19 e 20

Uma das saias do acervo do Museu Carmen Miranda, que após sua restauração é guardada em duas caixas, deixando o forro separado. Segundo o diretor do Museu, Cesar Balbi,este foi o ultimo traje de baiana estilizado usado pela artista.

Figura 21

A saia foi usada por Carmen Miranda no Filme "Copacabana".

Exposição

Outra questão importante é percebermos a expectativa criada pelo designer ou diretor teatral em relação à roupa em uma **exposição**, pois existem divergências entre expormos uma roupa na vitrine de uma loja e expormos uma roupa em uma vitrine de museu.

As roupas de uma nova coleção do designer de moda, na vitrine de sua loja, são novas, impecáveis, passadas e limpas (a não ser que a proposta conceitual do criador permita rasgos, descosturas, manchas, etc.). Mas, quando essa mesma roupa, anos depois, faz parte de um acervo, o conceito principal é o da preservação e, por isso, o excesso de exposição, lavagem e passadoria provoca um desgaste no tecido, muitas vezes irreversível.

Sobre a questão da passadoria, Ann French, Barbara Heiberger e Stephen Ball fazem a seguinte orientação, visando à melhor conservação das coleções de vestuário:

> Passar a ferro, a seco ou com vapor pode danificar têxteis, tingimentos, acabamentos e adereços, ou fixar a sujeira e as manchas. Se você chegar à conclusão de que passar o tecido a ferro é absolutamente essencial, e o conservador concordar que seja seguro, use um ferro morno – não quente – minuciosamente limpo, e proteja o tecido com um pano úmido. Pergunte ao conservador o que acontecerá com os acabamentos, cores e manchas, trabalhe o menos possível sobre a superfície, com o máximo de leveza, e não crie novos vincos nem pressione sobre dobras (2005, p. 63).

Nos diversos cursos que ministra pelo país, a conservadora Teresa de Paula faz questão de reforçar procedimentos fundamentais para uma boa conservação dos têxteis, que devem ser prioritários antes da decisão pela restauração da peça:

> Não existe um trabalho de conservação sem um trabalho de documentação. O foco é na conservação preventiva, mas existem projetos de intervenções. A forma como as coisas são guardadas é determinante; nisso a gente pode intervir, sabendo higienizar, guardar e proteger, inclusive da luz, que faz um dano irreversível (informação verbal)[62].

[62] Anotações feitas durante o curso Introdução a Conservação de Têxteis, no Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro, Maio,2014

As exposições são ações que buscam mostrar os acervos ao público e valorizá-los. O projeto expográfico é pensado, cada vez mais, para colocar a roupa em um contexto específico, facilitando aos não especialistas o acesso às informações que já foram discutidas em pesquisas e estudos sobre aquele artefato e também valorizando e protegendo ao máximo a roupa com o uso de vitrines, controle de temperatura e iluminação adequados no local.

O principal recurso para valorizar e, ao mesmo tempo, proteger as roupas é criar um manequim de exposição, um suporte que tenha as medidas e proporções da roupa que será exposta. Dessa maneira, a roupa não ficará tensionada em um "corpo" menor ou maior que suas medidas e será fiel à silhueta para a qual foi construída.

Visando a expor as roupas da melhor maneira, os manequins precisam ser criados em função delas, sendo essa técnica conhecida como "mannequinage". O processo pode ser feito a partir da reconstrução de um manequim básico ou pode ser criado de maneira mais elaborada e industrial, como no Kyoto Costume Institute[63] (KCI) no Japão. Com a finalidade de exibir corretamente as roupas, o KCI, com a colaboração do Costume Institute do Metropolitan Museum of Art, de Nova Iorque, criou manequins com cinco diferentes tipos de corpo de quatro épocas compreendidas entre o século XVIII e o início do século XX. Os manequins são equipados com juntas especiais que permitem movimento semelhante ao do corpo humano.

[63] Informações no site The Kyoto Costume Institute. http://www.kci.or.jp/exhibitions/mannequin_e.html. Acesso em 04 de Maio 2014.

Figura 22
O ideal é buscarmos um corpo de manequim adequado para a roupa ser exposta, que seja compatível com as suas proporções e movimentos, desenvolvido com bastante critério no processo de mannequinage, para não deformar a peça e para que o visitante possa ter um entendimento sobre a proposta estética da vestimenta.

Durante o curso que ministrou sobre Museologia da Moda, a conservadora e curadora da Coleção Real da Dinamarca Katia Johansen demonstrou como é possível realizar a *mannequinage* de maneira artesanal a partir de um busto de modelagem, aumentando suas medidas com enchimentos de malha acrílica ou papel de seda, até chegarmos às medidas da roupa a ser exposta. Como explicou : "o momento mais delicado do traje é ao ser vestido ou retirado do manequim. Nesse momento da montagem da exposição, nenhuma de suas partes deverá ser forçada ou tensionada, para que se evite a ruptura das fibras ou do tecido" [64] (informação verbal).

Podemos observar, em recentes projetos expográficos, o desejo de neutralizar ao máximo o manequim em função da valorização da roupa que será exposta. Essa foi a proposta da exposição no *Musée de La Mode de la Ville de*

[64] Katia Johansen foi presidente do Comitê Costume do International Concil of Museums (ICOM) até 2013. A convite da Secretaria de Cultura do Rio de Janeiro ministrou o curso Museologia da Moda em abril de 2013. Anotações feitas durante o curso.

Paris, Palais Galliera[65], em 2013, sobre o estilista *Azzedine Alaia,* considerado o escultor da moda. Suas criações foram apresentadas em manequins em fibra de vidro, modelados em função da peça, que ficaram “invisíveis” ao visitante.

Figura 23
As criações do estilista Azedinne Alaia em um projeto de exposição onde o manequim usado como suporte é neutralizado.

Algumas soluções, sem o uso do manequim, também têm sido propostas visando a proteger ainda mais um traje em estado frágil. Ao expor as criações, de Jeanne Lanvin, no mesmo museu, em 2015, o curador optou por dispô-las em posição horizontal, em grandes caixas espelhadas; assim, evitou-se que o peso dos bordados em tecidos finos pudesse deformar ou esgarçar peças refinadas da Alta Costura, criadas nas décadas de 1920/30.

[65] O trabalho de conservação e restauro que é realizado nas vestimentas que fazem parte do acervo do Musée Palais Galliera pode ser acessado em: <http://www.palaisgalliera.paris.fr/fr/palais-galliera/les-ateliers-de-restauration-et-de-conservation-preventive/les-lieux>.

Figura 24
A busca de soluções para expor e ao mesmo tempo proteger peças antigas e frágeis. Nesta proposta, as caixas tem um espelho na parte superior, possibilitando aos visitantes uma melhor visualização dos vestidos de Jeanne Lanvin.

A iluminação é outro fator determinante para a conservação dos tecidos e, dessa maneira, o controle deve ser feito respeitando o limite de 50 lux e utilizando um tipo de lâmpada específica.

As exposições podem ser temporárias ou permanentes. Esse último caso é muito frequente em museus históricos. Vários especialistas na área, como Lesley Miller, Teresa de Paula, Katia Johansen, Cesar Balbi e Aurore Festy, compartilham a mesma visão, a de que a roupa não deve permanecer exposta durante muitos meses. No caso de exposições permanentes, muitas vezes, a peça é trocada por outra similar do acervo ou é criada uma réplica, para haver essa alternância.

A confecção da réplica deve respeitar uma série de procedimentos éticos, para que não se crie uma falsificação ou até mesmo uma cópia sem nenhum valor[66].

Um estudo de caso realizado com muito sucesso foi a réplica do vestido da Condessa do Pinhal, Anna Carolina de Mello Franco Oliveira, que faz parte do acervo do Museu Paulista (vestido RG3147). Em função de uma solicitação para exposição permanente da peça em um evento organizado pela família da doadora, a conservadora responsável do museu achou mais prudente fazer uma outra roupa e doar à família, através do Projeto Replicar[67].

Devemos também perceber que, para cada uma das etapas apresentadas, existe a necessidade de um conhecimento específico, pois, a todo o momento, decisões têm que ser tomadas. Existem muitas possibilidades para se conservar roupas e cada caso deve ser analisado de maneira cuidadosa e particular. Antes de tomar qualquer decisão, é importante um planejamento do que se pretende com determinada coleção, verificando o orçamento e selecionando os profissionais que serão envolvidos.

Figura 25
Nessa imagem podemos observar o vestido original a esquerda, o protótipo criado em branco no centro e a réplica no lado direito. Durante a realização deste projeto, foi possível entendermos as questões éticas que devem ser consideradas ao replicarmos uma peça de museu.

[66] The Museum at FIT (MFIT), em Nova York, realizou uma exposição que visava a trazer à discussão essa temática, investigando a história de cópias autorizadas e não autorizadas. Faking It: Originals, Copies, and Counterfeits. dezembro 2014 a abril 2015. Site http://www.fitnyc.edu/22937.asp . Acesso 04/01/2015.

[67] O Projeto Replicar está documentado com toda a pesquisa e as etapas da reconstrução do vestido, com excelentes imagens. Esse foi o primeiro estudo do gênero no País, podendo ser acessado através do link: http://www.mp.usp.br/replicar/. Acesso em 18/03/2013

2.4 A conservação de figurinos por duas companhias em atividade: o Grupo Galpão (MG) e o Centro de Pesquisa Teatral – CPT/ SESC SP

Neste capítulo, destacaremos algumas iniciativas brasileiras relacionadas a coleções de figurinos conservadas pelos próprios grupos teatrais em torno de sua produção. Trata-se de um destino cada vez mais recorrente para a roupa depois da cena. Portanto, devemos considerar e analisar essas coleções, pois, através desse trabalho, está sendo preservada parte da memória do teatro no País.

Sendo assim, trataremos de coleções conservadas fora de instituições preservacionistas como arquivos, museus ou bibliotecas. Na maioria dos casos, essas coleções são organizadas no espaço onde funciona a companhia teatral.

Para compreender a dimensão e importância desse trabalho empreendido através de iniciativas particulares, a análise realizada por Carvalho deve ser trazida a esta pesquisa:

> Ao lado das coleções especializadas na história de determinada instituição, há coleções formadas e preservadas por companhias e grupos de artes cênicas. Embora estejam, em sua maior parte, em fundos privados, essas coleções são as que oferecem maior potencial no sentido da cobertura documental de todo o processo das encenações. São, portanto, indispensáveis na constituição de um patrimônio documental das artes cênicas (2015, p. 105).

- **Grupo Galpão**

Acreditamos que o trabalho realizado pelo Grupo Galpão, tenha contribuído para documentar sua trajetória e preservar um patrimônio documental do teatro contemporâneo brasileiro, através de seus figurinos.

Esse trabalho foi oriundo do Núcleo de Pesquisa em Figurinos do Grupo Galpão, que teve início em 2009, no Galpão Cine Horto, que visava a fazer o inventário do acervo de figurinos do grupo.

"Criado em 1982, o Grupo Galpão desenvolve um teatro que alia rigor, pesquisa, busca de linguagem, com montagem de peças que possuem grande poder de comunicação com o público"[68]. Ao longo de sua carreira, o Grupo Galpão participou de inúmeros festivais nacionais, em todas regiões do país, e internacionais, na Europa, América Latina, Estados Unidos e Canadá, sendo o único grupo brasileiro a se apresentar no Globe Theatrer de Londres. O grupo acumula mais de cem prêmios brasileiros.

O projeto "Memória feita à mão" é uma iniciativa do Centro de Pesquisa e Memória do Teatro (CPMT), do Galpão Cine Horto[69], visando a homenagear os trinta anos de trajetória, completados em 2012, de uma das companhias mais importantes do cenário teatral brasileiro. O recorte para a primeira etapa do projeto foi tratar e preservar parte do acervo (têxtil) do grupo, composto pelos figurinos e adereços de três espetáculos: *A rua da Amargura* (1994), *Partido* (1999) e *O Inspetor Geral* (2003).

Através da parceria com a Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), foi possível realizar parte das atividades, como seminários e palestras, na Universidade em formato de Ateliê Aberto. Durante esse processo, fez-se a listagem do acervo dos três espetáculos, "elaborando uma ficha de levantamento com informações sobre a equipe técnica responsável, histórico, materiais, estado de conservação e fotografia de cada traje e adereço que compõem os acervos contemplados" (SANTOS; D'ALMEIDA, 2015, p. 109).

O Ateliê Aberto se transformou em um processo e um produto, dado ao seu caráter expositivo, envolvendo alunos dos cursos de Design de Moda, Conservação, Museologia e Teatro. Segundo Marcos Coletta coordenador do espaço Galpão Cine Horto:

> O hábito de registrar as atividades, já consolidado no Grupo Galpão, foi incorporado à rotina da casa desde sua abertura, o que gerou o acúmulo de material documental e a demanda por uma rotina de registros

[68] Informações no site/blog do Grupo Galpão. www.grupogalpao.com.br .Acesso 13/03/2014

[69] Galpão Cine Horto é o centro cultural criado pelo Grupo Galpão na cidade de Belo Horizonte. Desde sua fundação, em 1998, é um espaço aberto à comunidade, comprometido com a pesquisa, a formação, o fomento e o estímulo à criação em teatro. Instalado em um antigo cinema da década de 1950, esse centro cultural abriga uma sala de espetáculos multimeios, uma sala de cinema e vídeo e salas de aula. A partir de 2006, passou também a contar com o Centro de Pesquisa e Memória do Teatro (CPMT), que reúne um importante acervo bibliográfico e videográfico disponível gratuitamente a seus associados. Informações no site/blog do Grupo Galpão. www.grupogalpao.com.br .Acesso 13/03/2014

> sistemática, capaz de cobrir os diversos projetos do espaço (RAMOS; COLETTA 2015, p. 148).

Em entrevista ao jornal *O tempo(Gustavo Rocha,2014)*, o ator e integrante do Grupo Galpão, Paulo André relata como esse trabalho teve início:

> Nós sempre tivemos uma vontade de fazer um levantamento de nosso acervo, principalmente de nossos figurinos, e fazíamos isso de uma maneira informal, meio improvisada. Começamos esse projeto em 2009, junto com o Núcleo de Figurinos, com a Ana Luísa Santos, mas paramos por falta de tempo. Depois, já em 2012, vencemos o prêmio Pontos de Memória, do IBRAM (Instituto Brasileiro de Museus), e conseguimos organizar e transformá-lo num projeto mais profissional.

Como observou Marcelo Carvalho:

> [...] no Brasil, verifica-se que muitas companhias e grupos já têm consciência da importância do registro e guarda sistemática dos documentos de seus repertórios, não apenas para documentar suas trajetórias, mas também para ações de captação de recursos, participação em festivais, inscrição em prêmios, editais, assim como para publicações sobre a história da companhia. No entanto, para que esse tipo de coleção seja formada e sistematicamente desenvolvida, a companhia ou grupo necessita, além de um espaço físico permanente, recursos humanos, metodológicos, técnicos e financeiros específicos para tal finalidade (2015, p. 106).

Portanto, um projeto desse porte e visibilidade depende, como tantos outros, da disponibilidade de recursos para dar continuidade ao processo de conservação preventiva, exposição e desenvolvimento de pesquisas.Ainda segundo Carvalho:

> No Brasil, nos últimos anos, graças à profissionalização e estabilidade que alcançaram, algumas companhias, que contam atualmente com sede própria, começaram a se dedicar ao registro sistemático e ao desenvolvimento de coleções sobre sua trajetória. No entanto, por não disporem ainda dos recursos necessários para isso, sobretudo humanos e metodológicos, seus acervos padecem da falta de continuidade (2015, p. 106).

No mesmo artigo, o autor comenta outras experiências similares dos grupos Teatro da Vertigem (São Paulo), Companhia do Latão (São Paulo), Sutil Companhia de Teatro (Curitiba), Grupo Corpo (Belo Horizonte) e Balé da Cidade de São Paulo, que têm preservado seus documentos (não necessariamente artefatos têxteis) nem sempre com profissionais especializados.

Uma questão a ser resolvida pelo Grupo Galpão é a definição do espaço físico onde pretendem conservar o acervo de figurinos de maneira adequada. Na

mesma entrevista citada *(Gustavo Rocha,2014)*, o ator Paulo André comenta como estão lidando com essa questão:

> Procuramos a UFMG por conta do espaço físico. Isso ampliou o projeto de uma maneira que não tínhamos nem ideia porque, além do espaço, recebemos bolsistas da extensão ligados aos cursos de moda, teatro, museologia e acervo. E cada um deles com seu projeto de pesquisa individual.

Quando a parceria com a universidade foi concluída, como nos relatou Ana Luisa Santos em entrevista, os figurinos voltaram para os malões e baús , por falta de espaço. Ainda segundo a coordenadora do Ateliê Aberto:

> Neste momento, o projeto está em fase de planejamento, em busca de parcerias e editais de fomento para a área de patrimônio, visando a dar continuidade ao projeto. Entre as principais demandas, estaria a busca por um local adequado para a guarda do acervo com condições mais próximas a uma reserva técnica museológica (informação pessoal).[70]

Apesar de os figurinos serem mantidos em baús desde o momento em que os espetáculos saem do repertório, Ana Luisa considera que a condição geral das peças era boa quando teve início o projeto, pois o Grupo Galpão sempre teve uma preocupação muito grande com a preservação de sua memória e entende que os figurinos são um elemento muito forte de sua dramaturgia e estética. A tentativa do projeto é dar vida aos acervos, ainda que não seja no corpo do ator.

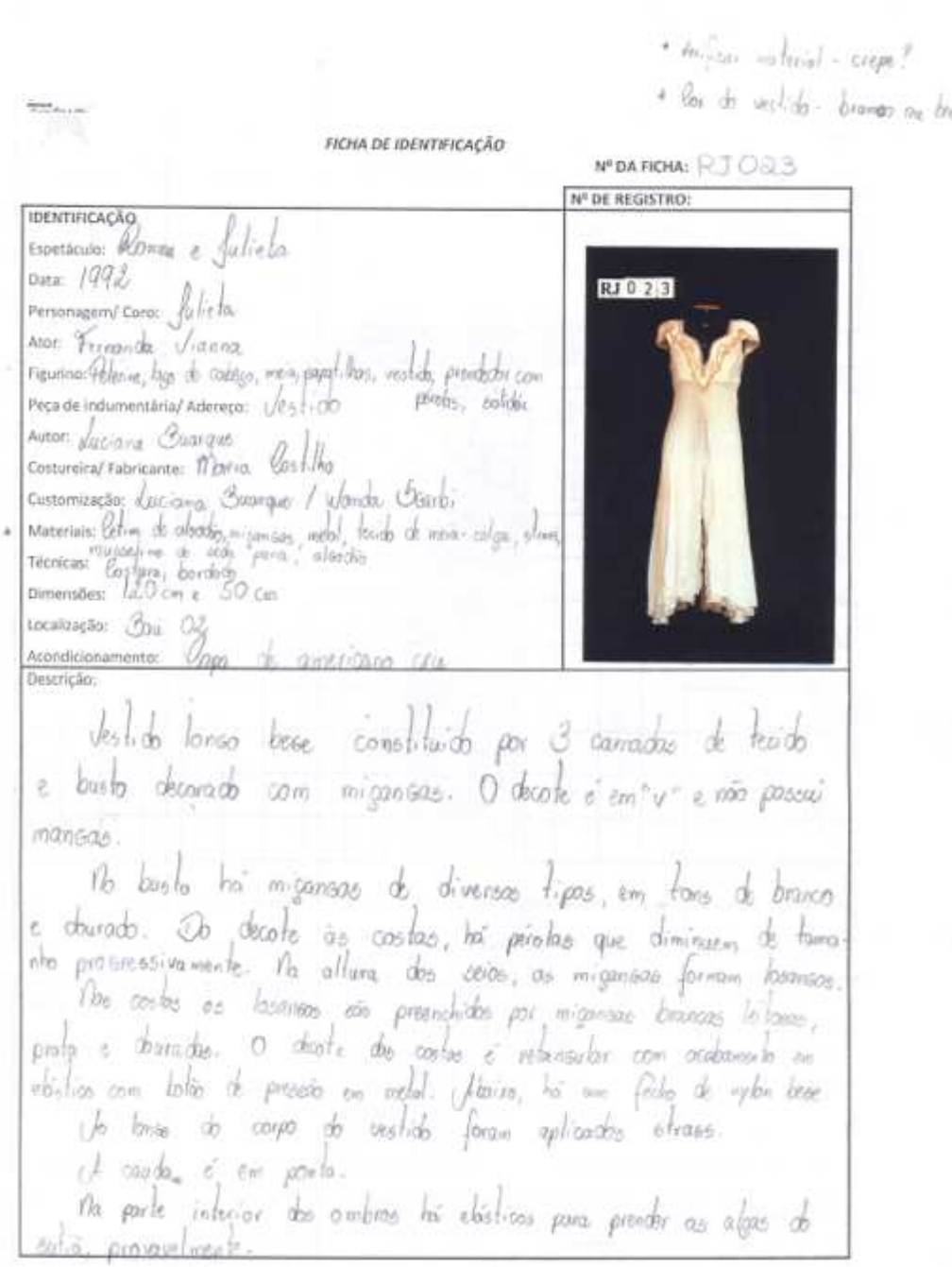
Em uma segunda etapa, foram catalogados mais dois acervos, referentes aos figurinos dos espetáculos *Um Molière Imaginário* (1997) e *Romeu e Julieta* (com figurinos das montagens de 1992 e 2012).

Uma questão importante no processo de conservação de figurinos em um Grupo em atividade é sabermos qual o critério para conservação/utilização de um figurino em diversas montagens ao longo dos anos. Se existe alguma reforma?Ou se são feitas réplicas? Como nos esclareceu a coordenadora do projeto, assim foi sendo usados os figurinos nas diversas montagens de Romeu e Julieta:

> O critério do projeto para o conjunto dos figurinos de Romeu e Julieta foi seguir os conjuntos específicos de cada montagem. Alguns elementos foram reaproveitados. Outros, no entanto, foram recriados, de acordo com

[70] Entrevista realizada com Marcos Colleta (coordenador geral Centro de Pesquisa e Memória) e Ana Luisa Santos(coordenadora Projeto Memória Feita a Mão) Grupo Galpão. Em Belo Horizonte.Março 2014

as referências estéticas dos figurinos originais pela figurinista Wanda Sgarbi, para a remontagem da peça em 2013, ano de comemoração dos 30 anos do Grupo Galpão[71].



FICHA DE IDENTIFICAÇÃO

Nº DA FICHA: RJ 023

Nº DE REGISTRO:

IDENTIFICAÇÃO

Espetáculo: Romeu e Julieta

Data: 1992

Personagem/ Coro: Julieta

Ator: Fernanda Vianna

Figurino: Peleine, laço de cabeço, meia, sapatilhas, vestido, prendedor com pérolas, solidéu

Peça de indumentária/ Adereço: Vestido

Autor: Luciana Buarque

Costureira/ Fabricante: Maria Castilho

Customização: Luciana Buarque / Wanda Sgarbi

Materiais: Cetim de algodão, miçangas, metal, tecido de meia-calça, strass, mussolino de seda pura, algodão

Técnicas: Costura, bordado

Dimensões: 120 cm e 50 cm

Localização: Bau 02

Acondicionamento: Capa de americano cru

Descrição:

Vestido longo bege constituído por 3 camadas de tecido e busto decorado com miçangas. O decote é em "v" e não possui mangas.

No busto há miçangas de diversos tipos, em tons de branco e dourado. Do decote às costas, há pérolas que diminuem de tamanho progressivamente. Na altura dos seios, as miçangas formam losangos.

Nas costas os losangos são preenchidos por miçangas brancas leitosas, prata e douradas. O decote das costas é retangular com acabamento em elástico com botão de pressão em metal. Abaixo, há um fecho de nylon bege.

Ao longo do corpo do vestido foram aplicados strass.

A cauda é em ponta.

Na parte interior dos ombros há elásticos para prender as algas do sutiã, provavelmente.

Figura 26

Ficha técnica desenvolvida para o projeto Memória Feita a Mão, durante a primeira parte do projeto.

[71] Idem nota anterior (3)

Figura 27

O espetáculo mais conhecido do Grupo Galpão é a adaptação feita por Gabriel Vilela para " Romeu e Julieta" de William Shaskespeare.

Dentro do contexto da cultura popular brasileira, evocados através do cenário, dos figurinos e da musica, foi um marco do teatro nacional e consagrado no Shaskesperare`s Globe em Londres, por usar com uma linguagem inspirada em Guimarães Rosa e no sertão mineiro.

Figura 28
Malões onde estavam guardados os figurinos do Grupo Galpão.

Figura 29
Processo de catalogação e higienização dos figurinos durante o Atelier Aberto do Projeto Memória Feita a Mão.

- **Centro de Pesquisa Teatral – CPT/ SESC SP**

Em função da procura de uma estabilidade em seus projetos de documentação e conservação dos acervos das artes cênicas, parcerias de companhias e grupos teatrais com instituições do sistema S (SESC, SENAC e SESI)[72] têm preservado parte da memória do teatro brasileiro. Este é o caso do Centro de Pesquisa Teatral, criado em 1982 junto ao Serviço Social do Comércio (SESC) em São Paulo, visando a desenvolver uma nova linha de atuação profissional através da pesquisa de novas tendências, com a direção de Antunes Filho. Aos 85 anos, o diretor é responsável por uma inquestionável contribuição para o teatro, na qual se destaca a montagem de *Macunaíma*, em 1978, que inaugurou uma nova proposta na dramaturgia nacional.

Os processos criativos desenvolvidos no CPT abrangem os diferentes aspectos da manifestação cênica, provocam a desconstrução de velhos códigos e sua posterior transformação em novos códigos. A pesquisa se move não visando à constituição de novas formas, mas ao desenvolvimento de meios que possibilitem o surgimento de novas formas. Os instrumentos teóricos da linguagem são colhidos em áreas influentes do pensamento contemporâneo, como a nova física (particularizando a mecânica quântica), a psicologia profunda, correntes filosóficas orientais (taoísmo, hinduísmo). Obras-primas do cinema, o trabalho de grandes intérpretes, imagens cênicas dos mais importantes encenadores contemporâneos são metodicamente estudados pelos atores, assim como artes plásticas e literatura[73]. O repertório do CPT inclui a adaptação de obras de Nelson Rodrigues, William Shakespeare, Guimarães Rosa e Ariano Suassuna, entre outros.

Sobre a documentação do material produzido, Sergio Silva, como coordenador do acervo, relata como teve início esse processo:

---

[72] Grande parte dos trajes de cena utilizados no Teatro Popular do SESI-SP (Serviço Social da Indústria do Estado de São Paulo), fundado em 1963, foi armazenada na instituição, sendo objeto de estudo na dissertação (ECA-USP) de seu ex-funcionário Marcelo Girotti Callas.

[73] Informações no site do SESC , acesso em 12/03/2014 http://ww2.sescsp.org.br/sesc/hotsites/cpt_novo/areas.cfm?cod=14

> [...] em janeiro de 2010, o SESC Memórias iniciou o processo de organização do acervo acumulado no SESC Consolação, com as atividades do CPT desde sua criação, constituído por fotografias, noticiários, peças gráficas, material audiovisual e indumentária (2015, p. 39).

Após o diagnóstico geral do acervo, os documentos foram separados em quatro núcleos de tratamento (Documentação Gráfica e Textual, Documentação fotográfica, Documentação Audiovisual, e Documentação Indumentária). Sendo um segmento de acervo de indumentária[74] diferenciado do restante dos segmentos existentes, principalmente em relação a sua conservação, foi necessária a busca de referências para o desenvolvimento de uma primeira etapa.

Silva nos relatou em entrevista como teve início o processo para a conservação dos trajes de cena do núcleo de tratamento Documentação Indumentária:

> [...] organizamos um projeto "piloto", selecionando quinze figurinos referentes a diversos espetáculos, considerando sua complexidade e representatividade junto ao acervo. Nesse primeiro momento, o conjunto de indumentárias encontrava-se em uma sala com pé-direito baixo, com uma forte presença de luz solar que entrava pelas claraboias e com alguma umidade. Nesse espaço de 70 m^2 estavam acumulados figurinos desde a origem do CPT na década de 1980, sem controle de acesso e guardados em cabides comuns, de arame, sendo muitos deles já oxidados. Com o excesso de peso de alguns figurinos, muitos estavam sendo deformados ou esgarçados por esses cabides. Existiam muitos figurinos amontoados em caixas de papelão, junto a adereços, objetos cênicos, sem nenhum tipo de ordenamento (informação pessoal)[75].

Na sede do CPT, que se encontra no SESC Consolação em São Paulo, foi possível conhecermos o trabalho de conservação preventiva que está sendo feito com o acervo, atualmente dividido em duas grandes salas, sendo uma para o acervo histórico e outra para o acervo corrente. Como podemos verificar, após o agrupamento dos figurinos por espetáculo, cada conjunto passou pelos processos de higienização através da aspiração mecânica e catalogação, recebendo uma ficha de identificação. O espaço foi organizado com duas fileiras de "araras", onde os

---

[74] Essa definição "Núcleo de Indumentária" para o acervo com os figurinos, por foi definido por profissionais do SESC/ CPT. A questão sobre o uso da nomenclatura " indumentária" já foi abordada em capitulo anterior e devemos lembrar ainda, que esta é uma categoria de objeto na catalogação de museus.

[75] Entrevista realizada com **Sergio Silva** (coordenador do acervo) e Antunes Filho (diretor) . No CPT, em São Paulo,Março 2015

figurinos ficam guardados verticalmente, em cabides forrados e protegidos da poeira com capas de TNT.

Sobre a utilização do acervo em futuras montagens do grupo, Sergio Silva nos informou em entrevista (como já mencionado anteriormente) a divisão segundo a qual os figurinos do acervo histórico não seriam novamente usados em cena, mas, ao retomar essa questão no artigo *Organização do acervo do CPT/SESC-SP*, ele considerou haver uma flexibilidade maior em relação ao uso dessas peças, em função da orientação adotada pelo CPT de não deixar esse conjunto documental cristalizado e intocável.

Segundo sua colocação:

> [...] consideramos aqui uma das peculiaridades do diretor Antunes Filho, que é a revisitação de seus espetáculos. Figurinos utilizados em montagens anteriores não só podem compor personagens de montagens atuais como são utilizados propositadamente como elementos cênicos que se incorporam às novas montagens. Assim o congelamento do acervo de indumentária não faria sentido. Em alguns casos, são produzidas cópias, mas muitas vezes são utilizados os figurinos originais (SILVA, 2015, p. 44).

Figura 30

Acervo corrente do CPT/SESC com figurinos para uso diário durante os ensaios ou em cena

Figuras 31 e 32

O “acervo histórico” do CPT onde fica a outra parte dos figurinos, já catalogados e acondicionado verticalmente em capas de TNT.

2.5 A proposta do Centre National du Costume de Scène (CNCS)

Ao trazermos o CNCS como uma referência para a pesquisa, é importante destacarmos qual a proposta dessa jovem instituição francesa como centro de documentação de trajes de cena.

O Centre National du Costume de Scène et de la Scénographie de Moulins-sur-Allier foi aberto em 2006 visando acolher, conservar e expor trajes de cena e material cenográfico de três importantes coleções às quais o acesso do público era bastante restrito. Através do ministério da cultura, foi possível transferir para esse novo local, em Allier, no centro da França, trajes de grandes teatros como *L´Opéra National de Paris*, *Comédie-Française* e coleções da *Bibliothèque Nacional de France* além de coleções de companhias e artistas franceses.

O local escolhido foi um prédio do século XVIII, que foi totalmente restaurado para receber esse novo projeto. Para a reserva técnica foi construído outro prédio em anexo com 1.730 m^2, tendo assim capacidade para abrigar os cerca de 10.000 trajes de cena ou quase 20.000 peças.

"O prédio da Reserva, construído por Michel Wilmotte, é um cofre forte de concreto bruto, coberto por uma malha de aço que lembra os tecidos das coleções que abriga. No andar térreo da Reserva, ficam os espaços de trabalho (local de entrada e saída dos figurinos, local de embalagem e *atelier de mannequinage*). Nos outros três andares, a Reserva é equipada com armários Compactus, vários armários deslizantes, permitindo a organização de todos os trajes. Esse espaço tem a temperatura controlada conforme as prescrições sobre segurança sanitária e física das roupas" (Catálogo do Centre National du Costume de Scène, 2010,pg 18). A sensação que temos ao entrar na Reserva técnica é que estamos dentro de um grande e único armário.

Durante a visita técnica, foi possível verificar o trabalho impecável de conservação preventiva realizado com os trajes e acessórios. Os trajes mais antigos, como as casacas e os quimonos do século XVIII, são conservados horizontalmente, em caixas de polionda® com alças ou em gavetas. Já os trajes conservados verticalmente em cabides recebem um suporte interno nas mangas e em outras partes em que seja necessário para evitar a tensão do tecido. Como

existe um rigoroso controle de luz e umidade em todo o prédio da Reserva, as roupas não ficam em capas. Elas recebem uma cobertura em Tyvek®[76], geralmente nos ombros. Todas as peças trazem a ficha biográfica do objeto e a documentação necessária, conforme os critérios exigidos por órgãos especializados.

"No prédio principal, são realizadas as exposições temporárias nas oito salas-vitrines, onde é possível remontar parte de alguma cena, colocando o figurino em um contexto cenográfico. Ao final do corredor, fica a "grande sala", com a altura de dois andares em vão livre, equipada com um cabide de maquinaria teatral, permitindo a apresentação de tecidos pintados e elementos de cenografia". (Catálogo do Centre National du Costume de Scène, 2010,pg 18)

Visando disponibilizar o material para pesquisadores, em 2008, foi aberto o Centro de Documentação. Sobre a função desse espaço, Delphine Pinasa explica que seu primeiro objetivo foi atender os profissionais do CNCS, mas também todo o público que desejar consultar algum assunto relacionado aos trajes de cena.

> [...] O estudo científico das coleções poderá se desenvolver sobre duas perspectivas: a da **criação artística**, através do trabalho de concepção dos desenhistas, figurinistas e estilistas, e a do **processo específico da produção cênica**, que envolve a técnica própria dos ateliês de costura para o teatro, praticada por realizadores, fabricantes e artesãos, as correntes estéticas próprias da cenografia dos espetáculos, a história dos teatros e das companhias, a conservação e a restauração das roupas (PINASA, 2014, p. 9).

Em 2009, o CNCS foi oficialmente reconhecido como um museu da França e, a partir desse momento, definiu seu projeto científico e cultural durante 2012 e 2013, colocando em evidência a necessidade de constituir uma função de documentar e estudar as coleções através do primeiro colóquio sobre o traje de cena como objeto de pesquisa, realizado em março de 2013, em parceria com a Universidade Paris Ouest-Nanterre, Universidade Paris VIII e Universidade de Lorraine.

A coleção é, ainda hoje, enriquecida com doações de figurinistas e estilistas contemporâneos. Através da doação feita pela Fondation Noureev o CNCS possui uma sala de exposição permanente desde outubro de 2013, com os figurinos do bailarino Nureyev.

---

[76]"O DuPont™ Tyvek® é um não tecido, composto 100% de polietileno sem aditivos, corantes ou resinas. Extremamente durável e resistente aos rasgos e rupturas. Atóxico, impede a proliferação de bactérias e fungos. É 100% reciclável". http://www2.dupont.com/Tyvek_Construction/pt_BR/o_que_e_tyvek.html

Figura 33
Ao lado do prédio principal foi construída a reserva técnica neste prédio coberto com a malha de aço cinza

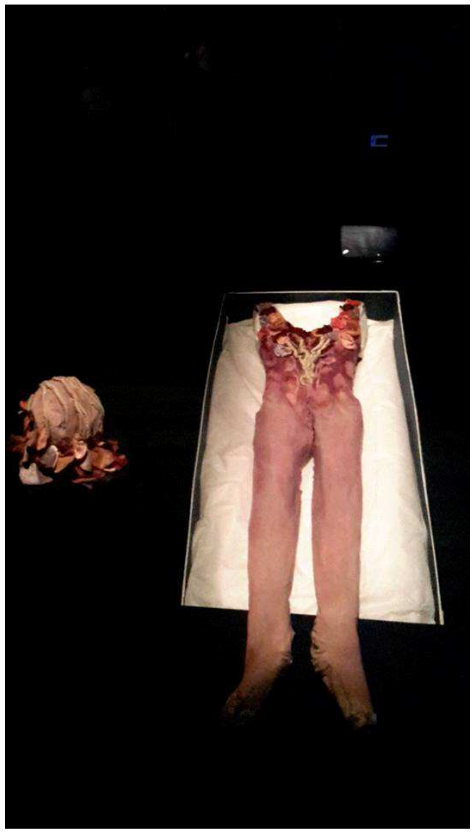


Figura 34

No andar térreo do prédio principal, são realizadas parte das exposições temporárias, além do espaço Nureyev, com objetos, mobiliário e figurinos do bailarino em exposição permanente

Figura 35
As exposições temporárias são realizadas nas salas-vitrines com todo o requinte cenográfico correspondente aos espetáculos (acima)

Figura 36
Acervo de acessórios em um dos armários deslizantes da Reserva técnica do CNCS

.

3 A COLEÇÃO DE FIGURINOS NEY MATOGROSSO

3 A COLEÇÃO DE FIGURINOS NEY MATOGROSSO

> **O figurino é que vai levando os personagens todos. Porque o figurino para mim não me veste, ele mostra meu corpo. E tudo é assim um pretexto para não ficar nu.**
>
> **Ney Matogrosso (DVD** Ney Matogrosso.Exposição Cápsula do tempo.Palestra Preservando Memórias.2012)

Figura 37

Ney Matogrosso em cena com o figurino do Show Inclassificáveis.

O nosso interesse em pesquisar a roupa depois da cena nos possibilitou o encontro de uma realidade existente no País, onde algumas coleções são conservadas além do espaço museológico. Como comentamos na introdução desta tese, são quase inexistentes os museus dedicados a roupas sociais, indumentárias e

figurinos, ao mesmo tempo em que necessitamos de iniciativas como essa, para salvarmos importantes coleções brasileiras da deterioração total.

A coleção Ney Matogrosso foi escolhida como objeto de estudo de caso, pois ilustra, através de uma iniciativa inédita, o processo de doação em vida, feita pelo artista, de sua coleção de figurinos, usados durante quarenta anos de carreira. A importância da conservação dessa coleção está no fato de que pertenceu a um dos mais importantes artistas brasileiros, que rompeu padrões desde os anos 1970 com suas performances e figurinos impactantes, provocando rupturas e contestações.

Como observa a jornalista de moda Lilian Pacce: “O cantor Ney Matogrosso inovou tanto com sua música quanto com seu figurino”. (Ney Matogrosso. Programa GNT Fashion Especial .2012)

3.1 Construindo figurinos e contrariando regras

Juntamente com João Ricardo e Gerson Conrad, o cantor, sob o nome artístico de Ney Matogrosso, criou o grupo Secos & Molhados, que estreou profissionalmente em 1973 em São Paulo.

Com a dissolução dos Secos & Molhados, em 1974, iniciou carreira solo quando passou a interpretar compositores como Chico Buarque, Cazuza, Cartola, Milton Nascimento, Tom Jobim, realizando shows até os dias atuais.

Ney de Souza Pereira, nascido em agosto de 1941 na cidade Bela Vista no Matogrosso do Sul, começou a cantar durante a ditadura militar no País, fazendo parte de uma cultura hippie que preservava o trabalho artesanal e coletivo. Portanto, devemos considerar os figurinos usados no início de sua carreira dentro desse contexto. Como menciona Queiroz:

> [...] a projeção de Ney Matogrosso no campo musical deu-se nesse período de expansão do mercado fonográfico. Desse modo, o artista passou a sofrer não só imposições oriundas dessa lógica de mercado, como também vetos de natureza moral pelos órgãos de repressão e censura do regime militar (QUEIROZ, 2009, p. 14).

Segundo o artista, “mesmo com tudo que ocorreu naquele período, as pessoas buscavam mais a liberdade” (Ney Matogrosso. Programa GNT Fashion

Especial.2012). Em função do momento político naquela década, vários de seus espetáculos foram vetados e censurados, como a estreia do show *Bandido*, no

Teatro Ipanema, no Rio de Janeiro. Seu disco (LP) *Feitiço*, lançado em 1978, foi censurado e recolhido do mercado em função da nudez na parte interna do LP.

Em entrevista a Revista D´Obras, o artista fala sobre o início de sua carreira e seu modo transgressor de se vestir:

> Desde que me entendo por gente contrario as regras. Nos anos 1960, no Rio de Janeiro, saía de camisetinha regata e as pessoas me xingavam, quase me jogavam pedras. Não entendia como, em uma cidade tão quente, não se podia usar camiseta. (MESQUITA,Cristiane;ARAUJO,Jackson,2013,p.43)

Essa mesma inquietação pessoal foi trazida para seus figurinos e para sua vida profissional, pois, para Ney Matogrosso, uma não é dissociada da outra. A proposta de utilização de uma maquiagem exagerada foi criada, segundo ele, desde os Secos & Molhados, como uma máscara, para que uma nova " persona" pudesse se libertar, permitindo-lhe, inclusive, ficar nu sem nenhuma vergonha e preservando sua identidade e timidez. Sobre essa transformação artística, ele comenta: "quando eu perdi meu rosto, adquiri uma coragem incrível" (Ney Matogrosso. Programa GNT Fashion Especial .2012)

Na criação de seus figurinos, houve, em alguns momentos, a colaboração de amigos, estilistas e artesãos como Clóvis Bornay, José Gomes, Ocimar Versolato, Ricardo Zambeli, Vagner Ribeiro, Markito, Rafael Rabelo, Araceles de Maria e Zezé Braga. Mas, para a construção de sua imagem, ele nunca contratou ninguém e preferiu criá-la sozinho. Sua maior preocupação enquanto criador de seus figurinos era que a roupa lhe desse a sensação de liberdade em seus movimentos, como disse em entrevista à jornalista Lilian Pacce:

> [...] Sempre gostei de roupas no meu corpo que ampliassem o meu movimento. Sem dúvida, a roupa de franjas usada nos Secos & Molhados, com uma pena de faisão na cabeça, foi a mais emblemática. Por isso, a nudez foi incorporada aos figurinos, pois sentia muito calor com as calças. Preferi então usar um tapa-sexo e pendurar nele vários elementos que cobrissem um pouco e que me dessem liberdade nos movimentos (Ney Matogrosso. Programa GNT Fashion Especial .2012)

Figura 38

Ney Matogrosso (centro) no inicio de sua carreira com o grupo Secos & Molhados

O artista declarou nessa mesma entrevista ter uma relação muito intensa com a natureza, seja por ter nascido no Matogrosso ou pela influência do Candomblé. Sendo essa uma referência muito forte em seus figurinos, ele utilizou, durante muitos anos, partes de diversos animais[77], como pele de cobra, tigre, tartaruga, baleia, carneiro, crina de cavalo, dente de macaco e muitas penas de aves diversas. Os materias escolhidos iam muito além dos tecidos, como também os processos criativos para o desenvolvimento dos figurinos.

Para a criação de figurinos artesanais, como o realizado para o show “Homem de Neanderthal”, em 1975, o processo foi bastante complexo, segundo ele:

[...] Fiz um figurino de crina de cavalos e ossos... Ricardo Zambeli era quem fazia meus primeiros figurinos. Eu tinha que ficar em pé em sua frente o dia todo, para que ele construísse as peças sobre meu corpo. A primeira roupa que usei era uma imensa pele de onça parda, transformada sobre mim... Ele fez o colete de crina de bode e atendeu meu pedido para usar os chifres de carneiro, enrolados como se fossem asas (Ney Matogrosso. Programa GNT Fashion Especial .2012)

Carmen Miranda foi sempre uma fonte de inspiração para o cantor e muitos de seus figurinos trazem detalhes dos figurinos usados pela cantora, como uma abertura lateral, babados e cintura baixa. Essa influência veio desde sua infância,

como ele comenta em entrevista: “Quando morava na Bahia aos 3 anos, fugia de casa para ir ao Candomblé, para ver aquelas baianas rodando com as roupas brancas, e achava que aquilo era Carmen Miranda... Depois voltava para casa, pegava um lençol e ficava imitando” (Ney Matogrosso. Programa GNT Fashion Especial .2012).

Quando analisamos os figurinos usados por Ney Matogrosso de uma maneira linear ao longo de seus quarenta anos de carreira, percebemos que uma grande ruptura estética ocorreu neles. O artista trocou suas apresentações com muita nudez, transparências e o uso de marcantes adereços de cabeça por um clássico terno branco, sem nenhuma maquiagem, no show “Seu Tipo” em 1980.

Essa mudança ocorrida na imagem do cantor, a partir de seus figurinos mais discretos, também foi observada por Queiroz em sua tese:

> [...] a partir de 1979, quando se deu início ao processo de abertura política com a anistia, foi paradoxalmente o momento em que o cantor apresentou-se com uma imagem mais intimista. Sem pinturas e vestido com um distinto terno branco, estreou, em fevereiro de 1980 no Teatro Carlos Gomes, o espetáculo intitulado *Seu tipo* (QUEIROZ, Flavio de Araujo.2009)

3.2 A coleção Ney Matogrosso e seu processo de conservação

A coleção que foi doada ao SENAC SP em 2011 é composta por 220 peças de figurinos[78]. São calças, blusas, camisas, capas, adereços de cabeça, anéis, braceletes, colares, capas e tapa-sexo, criados com uma diversidade de materiais que vão além do têxtil como comentamos acima. Feitos de uma maneira muito artesanal, a maioria dos figurinos traz na sua elaboração, além de tecidos, e dos já citados elementos de origem animal, contas de plástico, placas de metal, vidro e alumínio. Essa complexidade de materiais demandou um planejamento muito criterioso para a conservação e exposição, inclusive por ser o uso de animais em vestimentas atualmente proibido por órgãos especializados como o Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis (IBAMA).

[78] A relação completa da coleção de figurinos doados ao SENAC SP, com a descrição das peças por show e com os nomes dos profissionais que participaram do seu processo criativo, encontra-se no ANEXO A – Tabelas e fichas técnicas da Coleção Ney Matogrosso.

Figura 39
Adereços usados por Ney Matogrosso em seus shows foram criados com uma grande diversidade de materiais como ossos, dentes, penas e pele de animais.

Os figurinos doados foram guardados pelo artista durante os quarenta anos de carreira. Parte da coleção, como as peças de couro não industrializado e outras, acabou deteriorando e foi descartada pelo cantor antes da doação.

Investigamos, portanto, o processo de conservação e exposição desta coleção de figurinos, que precisou ser adaptado à realidade de uma instituição de ensino, que não está em um contexto museológico ou ligada a uma instituição dessa natureza.

A proposta foi inovadora para esse ambiente de ensino e pesquisa, pois envolveu, em suas ações profissionais, alunos e docentes, possibilitando um novo aprendizado sobre conservação e exposição para todos os envolvidos. Além dos profissionais da instituição, foram contratadas empresas especializadas em alguns momentos específicos, principalmente durante a montagem das exposições.

O processo teve a duração de três anos, envolvendo questões como a criação de uma reserva técnica, o treinamento de funcionários, a catalogação, a

higienização de todas as peças, a restauração de algumas e a realização de 17 exposições itinerantes no País. Durante esse período, instituições museológicas do exterior solicitaram o empréstimo de alguns dos figurinos.

A análise das etapas desse processo de conservação, restauração e exposição será baseada nos estudos sobre cultura material e conservação museológica, a partir da bibliografia especializada, já explorados no capítulo inicial desta tese.

Como em qualquer incorporação de novos bens a uma entidade, a primeira questão a ser abordada é: por que conservar uma coleção de figurinos na biblioteca da instituição de ensino SENAC, Centro Universitário do Campus Santo Amaro?

O encontro para a realização dessa parceria aconteceu de maneira informal, durante o evento de moda Ziguezague[79] de 2010, promovido através da associação entre o SENAC SP e o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM). O cantor Ney Matogrosso foi convidado para debater sobre roupas, figurinos, sua relação com o corpo, com a música, performance e arte. No final de sua palestra, revendo sua trajetória não só a partir da música, mas também como criador de muitos de seus figurinos, Ney Matogrosso manifestou o desejo em manter seu acervo em um local onde as pessoas pudessem fazer uso dessas roupas como fonte de pesquisa e memória.

Segundo o depoimento de Milton Cunha, cenógrafo de diversos shows do cantor e responsável pela curadoria da exposição Cápsula do Tempo, realizada na conclusão do processo de conservação: “o artista Ney Matogrosso já procurava há muito tempo um local que pudesse guardar, conservar e expor seus figurinos” (DVD Ney Matogrosso. Exposição Cápsula do tempo e palestra Preservando memórias. 2012)

A iniciativa do SENAC SP de receber a doação de uma coleção têxtil em sua biblioteca deu-se, segundo a equipe envolvida, “em função de considerar os objetos

[79] O evento Ziguezague: desfiles incríveis, conversas transversais, oficinas criativas foi concebido pela docente e pesquisadora Cristiane Mesquita, sendo realizado no período de 2007 a 2011.

tridimensionais (roupas e acessórios), além dos objetos bidimensionais (entre eles, livros e CDs), como parte do acervo de suas bibliotecas" (informação pessoal)[80].

Essa experiência teve início através do curso superior de moda, quando a instituição desenvolveu, em 1993, um espaço didático dentro da biblioteca para que seus alunos tivessem acesso à pesquisa material de tecidos, conhecido inicialmente como "teciteca". Anos depois, em 1998, com a doação de roupas e acessórios, o espaço passou a ser denominado "modateca". O acesso dos alunos e pesquisadores a esse material é livre, podendo haver a manipulação para estudos e pesquisas, dentro do espaço onde se encontram.

Sobre a formação desse espaço didático educacional, Camizão comenta:

> A cultura material no contexto da moda, em espaços de memória, constitui-se nas coleções de objetos, facilitando o acesso a indumentárias e acessórios em locais chamados de modatecas, que podem incluir acervos de amostras de tecidos, conhecidos como tecitecas. Estas instituições conseguem, portanto, agregar a pesquisa e o desenvolvimento do aluno no processo educacional. As modatecas são espaços que existem como locais que complementam o acervo bibliográfico e concentram informações em variados formatos como os tecidos, vestuários, acessórios como chapéus e outros (2010, p. 57).

Antes do recebimento do acervo na instituição de ensino, foi necessário um planejamento visando algumas definições, como a de um espaço para guardar a coleção de maneira adequada, a da equipe de profissionais internos e externos[81] que seriam envolvidos, a da metodologia e a dos materiais que seriam usados nos processos de catalogação, higienização, registro fotográfico, conservação, restauração e exposição.

Pelo fato inédito de a coleção ter sido destinada a uma instituição de ensino e não museológica, algumas questões foram priorizadas e outras ainda estão em discussão.

As questões iniciais foram:

---

[80] Entrevista realizada com a bibliotecária do SENAC SP Angela Leal . São Paulo, maio de 2013.

[81]Participaram desse trabalho Marta Magri (Diretora de novos projetos área de Moda), Cristiane Camizão Rokicki (Diretora Administrativa de bibliotecas e coordenadora do projeto), Rene Francia (Gerente de Comunicação) e a equipe técnica formada por Angela Regina Leal (Bibliotecária, responsável pela conservação e montagem das exposições), Patricia Severina da Silva (Auxiliar de documentação técnica), Mitiko Kodaira de Medeiros (Docente de Moda/têxtil) e Manon Salles (Pesquisadora do SENAC Lapa Faustolo). Foram feitas parcerias com o Curso superior de Fotografia, Curso Superior de Design e Curso Superior de Moda do SENAC. Além desses profissionais da instituição, foi contratado o consultor Milton Cunha, como diretor artístico da exposição Cápsula do Tempo.

- Qual o espaço e como estará adaptado para receber essa coleção no primeiro momento, para fazermos o inventário das peças?

- Como adequá-lo às necessidades museológicas para a conservação de uma coleção de figurinos atendendo às expectativas de um público que frequenta o Espaço Modateca, onde o controle em relação ao contato com a peça é pouco rigoroso?

- Como habilitar profissionais da biblioteca para trabalharem com a conservação desse material?

- Como criar uma agenda de exposições consecutivas com essas peças sem danificá-las pelo excesso de tempo da exposição itinerante e pela permanência em ambientes sem controle de temperatura e umidade?

- Como conciliar o virtual com o tátil e propor um formato ideal para pesquisas com esse acervo, sem danificá-lo?

Com o recebimento da coleção dos figurinos de Ney Matogrosso em 2010, iniciou-se um novo processo dentro da instituição que tornou necessárias novas diretrizes para a conservação, o restauro e a disponibilização do acervo em questão.

Sobre essa questão, a equipe acredita que foi um impacto para os profissionais da instituição que até aquele momento lidavam com o acervo de roupas e acessórios da modateca:

> No acervo da modateca, as peças são doadas e depois não vai haver uma cobrança sobre o destino daquela roupa e de como será disponibilizado aquele material. Em relação à Coleção Ney Matogrosso, está no contrato, inclusive, que ele pode usar aquele figurino novamente. Portanto, as roupas (figurinos) devem estar sempre em boas condições (informação pessoal).[82]

- **A Doação**

Tendo a percepção da importância desses trajes de cena enquanto parte da cultura e da memória nacional, uma equipe de profissionais do SENAC SP convidou o artista para conhecer o espaço e as condições que seriam dadas a sua coleção[83].

[82] Entrevista realizada com Cristiane Camizão, Diretora Administrativa de bibliotecas e coordenadora do projeto. São Paulo, maio de 2013.

[83] Recebido pelas então diretoras Jeane dos Passos Reis e Marta Magri, o artista decidiu, no mesmo instante, fechar o acordo de doação de todos os seus figurinos depositados em seu apartamento no Rio de Janeiro. No mesmo ano, Cristiane Camizão e Marta Magri separaram as peças no

A partir dessa visita, teve início o processo de negociação para a doação das peças e a criação de um termo de doação.

O **termo de doação** é um importante documento através do qual podemos obter muitas informações sobre o destino do material que está sendo doado. Uma primeira questão a ser colocada é sobre a doação feita em vida, como foi o caso da Coleção Ney Matogrosso.

Durante a elaboração do contrato de doação, que demorou cerca de um ano, o cantor fez questão de manter, em uma das cláusulas[84], seu vínculo com a coleção, mesmo após a doação. Portanto, o cantor poderá retirar os figurinos ou parte deles para a realização de uma atividade artística a qualquer momento. Essa seria uma situação delicada, se a doação fosse feita a uma instituição museológica (pelo que conheço) e como vimos em exemplos sobre a patrimonialização. Inclusive nos critérios de aquisição adotados pelo CNCS, onde os trajes que fazem parte de seu acervo não voltarão mais à cena.

- **Documentação**

Ao iniciar o tratamento técnico do acervo, foi necessário documentar cada peça do figurino com todas as suas informações. Camizão ressaltou a importância desse processo de catalogação:

> Todo acervo de uma biblioteca, de um museu ou de uma coleção pessoal, seja ele em papel, formato digital ou em tecido, para existir como documento ou informação, deve passar por uma organização de dados, chamada de catalogação. A catalogação permitirá que seja identificada a autoria da obra, a data de realização, locais por onde a peça passou. Neste caso específico, qual o percurso desse figurino, de que shows fez parte,

---

apartamento do cantor e, no final do mês de outubro de 2010, todos os 220 itens passaram a fazer parte do acervo da Modateca da instituição.

[84] Na segunda cláusula do contrato, podemos conferir essa informação: “O DOADOR, por sua livre e espontânea vontade, sem influência de quaisquer fatores sobre sua manifestação volitiva, doa ao DONATÁRIO, sem nenhum encargo, os bens descritos na cláusula anterior, transferindo de imediato sua titularidade, posse, uso, gozo e fruição, bem como todos os direitos e deveres inerentes. O DOADOR poderá solicitar o empréstimo de uma ou mais peças a qualquer momento”.

> entre outras informações. Após a identificação de todo o histórico do objeto, ele precisa ser classificado (informação pessoal).[85]

Sobre o **critério para a classificação** das peças, foi definido que seria pelo nome de cada show e não por tipo de peças, por época ou tecido, como é comum aos museus, pois, antes doar as peças, o próprio Ney Matogrosso já as agrupava por shows que apresentou. Em função disso, todos os itens de um show foram classificados sob siglas seguidas por uma numeração sequencial, para, no final do processo, termos a quantidade total de peças desta coleção .

As siglas utilizadas para a catalogação das peças foram assim definidas:

SM	**Secos e Molhados**	**EE**	**Estava Escrito**
B	**Bandido**	**UB**	**Um Brasileiro**
F	**Feitiço**	**OF**	**Olhos de Farol**
ST	**Seu tipo**	**BA**	**Batuque**
HN	**Homem de Neanderthal**	**CC**	**Canto em qualquer Canto**
NM	**Mato Grosso ao Vivo**	**IC**	**Inclassificáveis**
DA	**Destino Aventureiro**	**TV**	**Programas de televisão**
FP	**Flor da Pele**	**AE**	**As aparências enganam**

Depois da sigla indicativa do show e do número de sequência, a classificação foi completada pela descrição da peça por extenso, como nos exemplos abaixo:

IC117 Saia com esferas de metal
IC118 Cenário em tecidos com aplicações de flores com 8 X 14 metros
OF069 Adereço de perna com franjas
OF070 Adereço de cabeça em silicone e pedraria

A classificação deu suporte estrutural para o entendimento do acervo que estava sendo recebido. Todas as peças ganharam inicialmente uma ficha de registro denominada **ficha técnica**, com uma fotografia frontal e informações

[85] Entrevista realizada com Cristiane Camizão, Diretora Administrativa de bibliotecas e coordenadora do projeto. São Paulo, maio de 2013.

históricas do figurino. Em seguida, criou-se uma catálogo com todas as fichas, que foi enviado ao cantor Ney Matogrosso para verificação dos campos de registros: designer (ou autor da peça), show no qual foi usado, ano, histórico e material.

Para indicar os procedimentos realizados, foi criada exclusivamente para esse acervo uma outra ficha, denominada **biografia do objeto**, na qual pode ser indicado todo o processo de limpeza e restauração dos itens, quando necessário.

Em seu artigo sobre identificação e documentação de têxteis em arquivos NEIRA sinaliza o crescimento do número de pesquisas que tomam objetos têxteis como base de estudo no país mas, ao mesmo tempo, existe a necessidade de formar profissionais para o trabalho com esse tipo de documento:

> [...] Se por um lado essa nova realidade na pesquisa acadêmica mostra uma renovação importante no que tange aos temas das pesquisas, por outro aponta para a necessidade de se capacitar e instrumentalizar pesquisadores, museólogos,arquivistas e afins para o trabalho com esse tipo de documento mas, sobretudo, auxiliar os pesquisadores a extraírem dos documentos têxteis informações para suas pesquisas (2014)

Neste caso cabe a instituição, através da capacitação de seus funcionários ou na contratação de profissionais especializados, recuperar as informações de cada figurino sobre a forma de sua produção, materiais e recursos utilizados. Para tal devem-se conhecer previamente as técnicas e materiais existentes a fim de que se possa proceder a documentação adequada para que devidamente catalogado possa ser utilizado por seu valor artístico ou histórico.

Acreditamos que a descrição das matérias-primas empregadas nos figurinos da coleção Ney Matogrosso possam ser exploradas futuramente, trazendo na ficha técnica uma descrição que vá além da sua aparência, principalmente através de uma investigação sobre a composição dos tecidos ou dos materiais utilizados.

“Para documentar um artefato têxtil ao invés de descrever sua aparência como sintoma da sociedade (iconologia), ou ainda, tentar encontrar sentidos nela (iconografia), deve-se estar preocupado em desvendar sua forma de produção, os recursos utilizados para tal, além de seu uso pela sociedade na qual circulou” (NEIRA,2014).

- **Restauração**

Desde a primeira visita, quando Ney Matogrosso recebeu a equipe da instituição em seu apartamento para mostrar cada figurino, foi possível o resgate de muitas informações através do recurso da história oral. Esta é uma das vantagens da doação feita em vida. Ficou claro, desde aquele momento, o desejo do cantor e da instituição de efetuar a **restauração das peças**. Ao se abrir o armário onde estavam guardadas as roupas e se ouvir os comentários sobre o processo de criação dos figurinos, foi sendo percebido o estado de degradação de algumas peças com manchas, falta de contas e paetês, endurecimento das peles de animais e a oxidação em algumas aplicações de metal.

O processo de restauração e intervenção na peça envolve procedimentos bastante delicados, que devem ser realizados por profissionais especializados, como se faz em museus e instituições, como comentamos no capítulo dois (2.4). Avaliando o estado de algumas peças e prevendo a necessidade de uma intervenção, a instituição optou por proporcionar uma formação[86] sobre conservação e procedimentos para restauração em têxteis à equipe envolvida, para que os procedimentos necessários fossem realizados pelo próprio SENAC SP. Como comenta Ângela Leal, responsável pela catalogação e restauração de uma das peças, esse é um trabalho que exige cautela: “alguns adereços de cabeça deverão ser analisados por profissionais especializados e com cuidado, pois faltam peças, contas, miçangas e até penas e ossos que dificilmente poderão ser restaurados ou repostos” (informação pessoal).[87]

Durante o processo de catalogação, a equipe envolvida achou pertinente que fosse restaurada uma camisa estampada usada por Ney Matogrosso em um programa de televisão (item TV128). O trabalho foi feito com a técnica de costura “ponto alinhavo invisível com lacuna de tule”, estando ainda em execução.

---

[86] A bibliotecária Angela Leal buscou as informações sobre os processos de conservação e restauração nos seguintes cursos: Centro Técnico Templo da Arte. Curso Livre de Conservação e Restauração de Têxteis com a professora Maria Pia Tamborini (80 h/a) e Introdução a conservação de Têxteis, no Museu de Arte de São Paulo (MASP) , com Teresa C. Toledo de Paula (24 h/a).

[87] Entrevista realizada com a bibliotecária do SENAC SP Angela Leal . São Paulo, maio de 2013.

Figura 40
Blusa com a marcação dos pontos onde existe um desgaste do tecido

Figura 41 Ficha técnica da blusa que esta em processo de restauração

.

Ficha Técnica: Acervo Ney Matogrosso

Registro: TV 128

Descrição: Tipo de vestuário: Camisa Mullet Florida
Designer: Ney Matogrosso

Modelagem: Camisa corte reto mullet de manga comprida.
Abotoamento com fechamento de aselha frontal. Decote Redondo enviesado. Abertura nas laterais.
Manga comprida: 58 cm de comprimento.
Parte frontal: 71 cm de comprimento.
Parte das Costas: 86 cm de comprimento.
Acabamento: Costura reta com duas agulhas e costura manual para restauração da peça.

Tecido (s): Voil Estampado Bordado com fios de Lurex
Composição: Seda / Poliéster Metalizado.
Arte da Estampa: Floral Botânico. Cores: Tons de Vermelhos, Alaranjados, Coral e Cor da Pele.

Aviamento(s): 5 - Botões redondos forrados com o mesmo tecido da roupa - Tamanho 1cm.
Linha – Cor coral.
Viés do mesmo tecido da roupa.

Aplicações: Aplicação de viés com o mesmo tecido no decote e no punho com 0,5cm de espessura.

Histórico:

O cantor Ney Matogrosso comprou o tecido e mandou confeccionar a camisa.
O figurino foi utilizado em programas de televisão.
Obs.: A peça de vestuário está danificada no ombro, mangas, partes das costas e frontal.
A mesma está em processo de restauração e conservação.

Realizado por Talita Aparecida-Modateca Centro Universitário Senac - Av. Engenheiro Eusébio Stevaux, 823 - Jurubatuba - São Paulo/SP - (11) 5682 - 7455

- **Higienização**

O Comitê de Indumentárias do ICOM recomenda: “se necessário, higienize mecanicamente as peças, utilizando trincha ou aspiração leve, protegendo a peça

com uma tela de tule... Jamais higienize por imersão (lavagem)". (Código de Ètica do ICOM para Museus : versão lusófona, 2011)

Após a higienização das 220 peças com aspiração mecânica, a equipe envolvida considerou a necessidade de lavagem de cerca de 30 peças, que foram enviadas a uma lavanderia especializada. Mesmo conhecendo as orientações do ICOM e manuais especializados, após as 17 exposições itinerantes com os figurinos, a instituição optou pela higienização por imersão novamente. As peças enviadas à lavanderia, estavam com muita poeira, em função da vitrine ser aberta na parte superior e pela duração da exposição itinerante que foi cerca de dois anos.

- **Reserva técnica**

Quando o SENAC recebeu esse acervo, foi separada a sala 07, no primeiro andar da biblioteca, para se fazer o inventário e a verificação de cada peça. Houve a necessidade da definição de critérios para acomodar a coleção em condições ideais, até a construção de um espaço definitivo. Posteriormente todo o acervo foi acomodado num espaço próprio, criado como Reserva técnica no terceiro andar. Nessa sala, existe o controle dos níveis de umidade e de temperatura recomendados.

Como proposta final do projeto de conservação preventiva, os figurinos já catalogados e higienizados foram acomodados individualmente e em posição horizontal em caixas brancas de polionda com dimensões 0,60x0,60x0,15 m. As caixas estão forradas com TYVEK® ou papel de seda e as roupas recebem no seu interior "bolas" de papel de seda para evitar dobras nos tecidos e para acomodar melhor o material. Os adereços de cabeça foram acomodados em esferas de isopor forradas com papel de seda, para que mantivessem a forma original, sem danos aos materiais utilizados.

O acesso à reserva técnica é totalmente restrito a alunos, docentes e pesquisadores. Por isso, as consultas se dão em outra sala, o Espaço Ney Matogrosso, também no terceiro andar, onde é possível ao pesquisador solicitar alguma das peças para pesquisa supervisionada. Neste espaço está também o acervo em CD e DVD de todos os shows realizados pelo cantor.

- **Exposições propostas com o acervo**

O estudo para a montagem das exposições itinerantes veio a atender às expectativas da reitoria e dos diretores da instituição, que puderam, assim, ver a materialização desse projeto, como também dos alunos e do público externo, a quem se proporcionou o acesso à coleção e ao processo de conservação preventiva pelo qual ela passou.

Foi convidado para ser o curador da exposição o carnavalesco carioca Milton Cunha, por sugestão do próprio cantor, pois considera muito criativas as contribuições dele como cenógrafo em seus diversos espetáculos. No projeto apresentado para a exposição, em maio de 2012, Milton Cunha definiu que seriam expostos 24 figurinos, divididos em três temáticas: Ney Neanderthal, referindo-se ao lugar onde tudo começou, Ney Farol, referindo-se à radiante luz sinalizadora de gente que nasceu para brilhar, e Ney Pérola, relacionando o cantor e a moda. Nessa terceira seção, são apresentados os figurinos com modelagem impecável, como o terno de linho branco que o cantor usou no show Pescador de Pérolas,[88] como informado no folder da exposição. Sobre a ruptura provocada no vestir masculino, a partir dos figurinos usados pelo cantor, Milton Cunha comenta:

[...] Mas, para além destes aspectos concretos, devemos tomar Ney como uma alegoria fundamental para a construção da identidade do novo masculino no imaginário brasileiro. (Folder da Exposição Cápsula do Tempo. Identidade e ruptura no vestir de Ney Matogrosso. 2012).

Como curadora do museu universitário FIT Museum em Nova Iorque, Valerie Steele acredita que as exposições de vestimentas tenham mesmo ter esta missão:

> Apesar de alguns entenderem a missão dos museus como primeiramente estética, "oferecendo prazer aos consumidores passivos" (HAXTHAUSEN, 2002), eu sempre acreditei que os visitantes devem ser – e querem ser – ativamente estimulados a refletir sobre o que eles veem. Eu também acredito que as exposições de moda no museu *podem* ser um espaço de produção de conhecimento inovador, que elas podem – e devem – fazer sérias contribuições à compreensão de moda (2014, p. 15).

[88] O Show *Pescador de Pérolas* foi realizado em 1987. O terno branco usado pelo cantor , consta no folder exposição Capsula do Tempo (figurino n.4, Núcleo O ser e a moda) e foi exposto, fazendo parte da coleção doada. Deverá ser verificado junto a equipe de catalogação, porque essa peça não consta na relação de figurinos (Anexo A- Tabelas e Fichas da Coleção Ney Matogrosso).

A partir dessas referências foram projetadas e construídas 24 vitrines individuais em formato aproximado ao de uma cápsula, em três cores correspondentes a cada uma das temáticas. A criação das vitrines-cápsulas foi desenvolvida junto ao Curso de Design do SENAC SP, a partir de tubos recortados e pintados, tendo a parte frontal em acrílico transparente.

No processo de exposição, a definição do manequim a ser usado faz parte do projeto cenográfico e deve ser considerada desde o início do planejamento. Ao recorrer aos modelos de manequins existentes no mercado, a equipe envolvida e o curador chegaram à conclusão de que seria melhor o desenvolvimento de um manequim a partir das medidas e feições do cantor Ney Matogrosso, pois assim os figurinos seriam expostos em uma proporção adequada, sem descaracterizar a proposta curatorial. O trabalho de "mannequinage" do protótipo foi realizado pelo laboratório do Curso de Design a partir das medidas e de fotografias de vários ângulos do cantor.

A exposição inaugural foi feita no mesmo prédio onde fica o acervo, na biblioteca do Campus Universitário Santo Amaro, em São Paulo. Em seguida, percorreu 12 unidades do SENAC no interior de São Paulo e foi montada duas vezes no Rio de Janeiro, no Teatro Carlos Gomes e, em versão reduzida, no Museu da Arte Contemporânea. Além da exposição itinerante, houve a exposição de algumas peças que foram solicitadas pelas seguintes instituições: Museu Reina Sofia (Espanha), Museu da Arte (Peru) e Museu Muntref (Argentina).

Figura 42

Traje de cena em na Exposição A Capsula do Tempo. Esta calça vermelha com taxas em metal foi higienizada e tratada com um produto específico pois o couro estava com rachaduras e bastante danificado.

Figura 43

Detalhe da calça com o tapa-sexo e o cinto.

Sobre o percurso da exposição itinerante dos 24 figurinos, com a duração de quase dois anos, devemos fazer algumas considerações relacionadas com as diretrizes dos órgãos especializados quanto à exposição de têxteis.

Na criação do projeto expográfico, não foi considerado o fechamento superior da vitrine, o que ocasionou um acúmulo grande de poeira nas roupas durante todos os meses nos quais as peças ficaram expostas. Além dessa questão, devemos considerar que muitos dos locais de exibição dos figurinos não tinham um controle de temperatura e umidade como recomendado por vários autores e manuais sobre conservação (ICOM, Fundación Andes, 2002).

As orientações sobre as condições nas quais os objetos têxteis devem ser expostos são as seguintes:

> Os têxteis reagem a mudanças na temperatura e na umidade dos ambientes, encolhendo ou inchando. Condições instáveis ou extremas por um longo período podem fazer com que os materiais das roupas rachem, quebrem-se ou deformem-se de maneira permanente. Ambientes muito úmidos podem provocar o mofo, e a poeira também representa um problema.(Parâmetros para a Conservação de Acervos/ Resource: The Council for Museums, Archives and Libraries; 2004.p 66)

Para atender às diretrizes básicas, seria recomendado o fechamento superior das vitrines, já que a iluminação foi feita através de lâmpadas dicroicas, apropriadas para esse tipo de exposição,o que não prejudicaria o tecido em relação ao aumento da temperatura dentro da capsula de fibra de vidro e acrílico. Ainda em relação aos espaços expositivos, não foi possível o controle da temperatura e sua a manutenção entre 18 e 21 graus Celsius, como recomendado.

Sendo um projeto desse porte, pioneiro e único dentro do SENAC SP, a preocupação inicial foi a conservação preventiva das peças. Para as etapas futuras, está prevista a digitalização do acervo para que possa ser acessado através da internet. O processo de fotografar os figurinos em alta definição já teve início através de uma parceria com o Curso superior de Fotografia da mesma instituição. A equipe envolvida considera que muitas pesquisas ainda devem ser desenvolvidas, com metodologias específicas aplicadas, para que se possa cada vez mais obter um número maior de informações sobre esses figurinos e estabelecer relações com as áreas afins.

Figura 44
Manequins desenvolvidos a partir das medidas de Ney Matogrosso

Figura 45
Figurinos acondicionados em caixas na reserva técnica
(próxima pagina)

Figuras 46,47e 48

Exposição Cápsula do Tempo

4 AS MARIONETES DE FAUSE HATEN – estudo de caso

4 AS MARIONETES DE FAUSE HATEN – estudo de caso

O trabalho de conservação da Coleção Marionetes foi um exercício que nos permitiu desenvolver na prática a conservação preventiva de uma coleção particular, criada por Fause Haten, estilista e figurinista brasileiro. Em função da dificuldade em encontrar profissionais especializados que pudesse auxilia-lo nesta nova iniciativa, Fause Haten nos convidou para fazer o acondicionamento e a montagem das exposições, pois já tinha conhecimento de nosso processo de pesquisa. Através dessa parceria, a coleção Marionetes passou a ser nosso estudo de caso,sendo todas as etapas realizadas seguindo as diretrizes dos órgãos especializados e a bibliografia citada nesta tese.

Como consequência da grande repercussão que teve o desfile *O Mundo Maravilhoso do Dr. F*, houve a solicitação para a realização das exposições das marionetes em diversas cidades brasileiras. Além dos vestidos, que, após o desfile, são colocados no showroom para venda, a Coleção marionetes tornou-se um outro "produto" rentável , necessitando de uma conservação especial.

Fause Haten é um dos muitos profissionais que conservam suas coleções sem o conhecimento técnico necessário. Além da Coleção Marionetes, o estilista e figurinista possui um acervo com cerca de 300 roupas e acessórios de coleções anteriores, aguardando um tratamento de conservação adequado. Acreditamos que, a partir desse estudo, foi possível sinalizar a maneira correta para a conservação de seu acervo, a partir de procedimentos básicos, com materiais de baixo custo, adaptados ao seu orçamento e às suas necessidades.

4.1 *O mundo maravilhoso do Dr. F*

> Um dia meu mestre Raul Cortez me disse: "Fause, você é um performer! Deveria pesquisar o mundo da performance". Ele estava certo em suas percepções. Hoje, mais do que tudo, me sinto um artista performer. Na música, eu me vejo um ator que canta. No teatro, às vezes me vejo ainda tentando esconder o estilista. Na moda, sinto, muitas vezes, que estou atuando. O que o teatro trouxe para o meu trabalho na moda foi a verdade (informação pessoal)[89].

[89] Entrevista concedida por Fause Haten em junho de 2013 em São Paulo.

Ao longo da trajetória profissional do estilista e figurinista Fause Haten desde os anos 1990, quando se lançou nas passarelas do evento Phytoervas, sempre foi visível em seu trabalho uma inquietude no processo criativo, o que o levou a ampliar sua visão de moda através de percursos pelo universo do teatro, da música e da performance.

Durante esses quase trinta anos no cenário da moda brasileira e internacional, tornou-se uma referência entre os criadores brasileiros que construíram uma moda autoral. Fause Haten estreita os limites entre moda e teatro em suas criações, trazendo para os desfiles fortes referências das artes cênicas, ao mesmo tempo em que foi premiado por figurinos criados para espetáculos teatrais[90] nos últimos anos. O trabalho entre esses dois universos é intenso, seja como estilista, figurinista ou ator.

A influência teatral em seus desfiles ficou fortemente caracterizada a partir de 2010, ano em que conquistou sua liberdade, segundo ele, tanto na criação das roupas como na concepção cada vez mais teatral e performática. Fause Haten se libertou de qualquer tipo de "enquadramento" em seus desfiles, a partir das seguintes coleções: CAOS (inverno 2010), Híbridos (verão 2011), NADA (inverno 2011) e Silêncio (verão 2012).

O desfile realizado em março de 2013 no Teatro da FAAP *O Mundo Maravilhoso do Dr. F*, foi ainda mais inovador e emblemático. Fause Haten reuniu a moda, o teatro de marionetes e a música com um trabalho de encenação requintado em uma apresentação que foi muito além de roupas ou tendências.

[90] Fause Haten foi vencedor do Prêmio Bibi Ferreira como melhor figurinista em 2012, com o musical *O Mágico de Oz*, e novamente em 2014, com os figurinos criados para a peça *A madrinha embriagada*.

Figura 49
Marionete inspirada em Kate Moss

Figura 50
Marionete Inspirada em Giselle Bundchen

Como o desfile foi muito impactante e criativo, acabou tendo uma grande repercussão, inclusive no exterior[91]. Seja pela maneira criativa de apresentar uma coleção de moda ou pelo requinte do material desenvolvido, houve, logo em seguida, o convite para exposições.

A nossa aproximação com a Coleção Marionetes foi possível, pois Fause Haten precisou de orientações específicas sobre a conservação preventiva desse material, como também para o transporte e as sucessivas montagens das exposições. Este estudo de caso respeitou as limitações existentes, por se tratar de um acondicionamento feito dentro das possibilidades financeiras do estilista/ figurinista. O resultado foi muito satisfatório e, mesmo após muitas exposições, a coleção continua com um bom nível de conservação.

[91] A SÃO PAULO, FAUSE HATEN FAIT DÉFILER DES MARIONNETTES. Jornal Le Monde, Cahier Style, 22 de Março de 2013.

- O figurinista e o ator

Fause Haten aproximou-se do universo teatral com a criação de figurinos. Inicialmente elaborou trajes de cena para as atrizes Marília Pêra, Glória Menezes e Fernanda Montenegro, sendo essa a maneira que encontrou para justificar a sua vontade de fazer um curso de teatro, pois, na verdade, queria ser ator[92].

O interesse pelo processo de treinamento do ator levou o estilista a estudar mímica, dança e diversos trabalhos corporais para uma melhor atuação. Em 2009, quando se formou, segundo ele, em "ator desempregado", já tinha ampliado seu universo criativo com cursos de cinema, memória sensorial, dramaturgia, desenho, composição musical e fotografia.

Nesse período de novas experimentações, a música foi uma das vertentes que passou a fazer parte de seu universo criativo. No desfile *Caos*, em 2010, Fause trouxe a banda que havia formado para o meio da passarela e, com um chapéu de cabra encobrindo seu rosto, estreou como cantor. Começou a realizar shows, interpretando repertório de vários compositores, e lançou, em seguida, seu primeiro CD, chamado *CDFH*[93].

Seus desfiles passaram a ser mais conceituais, realizados de maneira performática, propondo a reunião de moda, teatro e música. Como declara em entrevista:

> Percebi que, no teatro, eu poderia criar as roupas, desenhar o cenário onde essas roupas estariam, coordenar essas cores e formas e todos os outros personagens a cada cena, escolher os movimentos de corpo e as palavras a serem ditas, desenhar a luz de cada momento[94].(informação pessoal)

O texto abaixo, foi recitado pelo estilista, enquanto conduzia, com seus assistentes, as modelos vendadas pela sala do desfile, ao som de caixinhas de

[92] Fause Haten estudou três anos no Teatro Escola Célia Helena, em São Paulo. Em 2014, fez seu primeiro trabalho como ator na peça *A feia Lulu*, no Teatro da Faap, em São Paulo.

[93] No livro *Algumas Palavras*, lançado em 2011, Fause apresenta textos e músicas do CD, ilustrado por fotos de Paulo Cabral.

[94] Entrevista concedida por Fause Haten. Em São Paulo,Junho 2013

música, no desfile da coleção Silêncio, verão 2011/2012, da marca FH[95]. por Fause Haten.

> [...] Sim, ela dorme, não me faça interromper o seu sono. A menina dorme. Uma mulher, eu digo seu nome: Clarice. Seu sono vem de outros tempos, vem de lugares e leva para lugares, seu sono é um véu que cobre seus olhos e abre janelas.

Figura 51

Fause Haten conduzindo a modelo durante o desfile/ performance " Silêncio"

Com o domínio da construção de roupas e a vontade de participar de uma montagem teatral, o Fause Haten iniciou seu trabalho como figurinista, aceitando o convite para desenvolver trajes de cena para a peça *O médico e o monstro* em 2010. Cerca de duzentos figurinos foram desenvolvidos com volumes e proporções inspirados na *Belle Époque*, dentro de uma releitura contemporânea.

Em seu processo criativo como figurinista, Fause Haten prefere não ver as montagens anteriores: "Prefiro não ver, me sinto mais livre. Às vezes você pode chegar ao mesmo lugar que no filme ou montagem anterior, mas prefiro chegar sem

[95] No ano de 2008, a empresa e a marca Fause Haten foram vendidas ao grupo I'M (Identidade Moda). A partir da coleção verão 2008/2009, o estilista passa a assinar a marca como FH por Fause Haten.

ter visto antes" (informação pessoal).[96] Com sua percepção de estudioso de teatro,

ele define muitos detalhes do figurino, assistindo aos ensaios, o que lhe permite relacionar a direção da luz com as cores e estampas que usará, como também a proporção do palco com o efeito do figurino em cena[97].

Sua estreia como ator foi na performance dramática *A Feia Lulu* criada e dirigida por ele em parceria com Fábio Retti, Gregory Slivar, Francisco Carlos, Marina Caron e Ondina Clais Castilho em abril de 2014. A peça é sobre a história do relacionamento do costureiro francês Yves Saint Laurent (1936-2008) e do empresário Pierre Bergé, narrada entre fragmentos inspirados em *La vilaine Lulu*, história em quadrinhos criada por Yves Saint Laurent na década de 50 e publicada em 1967, tendo como protagonista a personagem que dá título à obra.

Em artigo publicado na *Revista da Cultura* Fause Haten (2014) se descreve atualmente como um artista transdisciplinar, um estilista de moda consolidado que passou a levar aos palcos as experimentações cênicas de seus desfiles, atuando como figurinista, cenógrafo, escritor, ator e *performer*.

4.2 A Coleção Marionetes

Segundo o historiador e crítico teatral Henryk Jurkowski:

> [...] o atual interesse por atores não humanos, tais como manequins, máscaras, bonecos ou objetos, parece resultar de um processo histórico das artes cênicas. Desde os primórdios, a humanidade esteve em contato com essas representações de deuses, homens, animais e seres fantásticos que serviram para que o homem visualizasse o mundo antes mesmo de decidir-se a pisar num palco. [...] Hoje ressurgem em grande número, não como expressões marginais de arte popular ou peças de apelo infantil, mas com papel de destaque entre as mais refinadas manifestações artísticas (2004, p. (9).

[96] Entrevista concedida por Fause Haten. Em São Paulo, Junho 2013.

[97] A partir desse conceito, Fause Haten criou figurinos para os seguintes espetáculos: *A casa de Bernarda Alba*, adaptada e dirigida por Elias Andreato em 2013, a partir do texto de Federico García Lorca, *A madrinha embriagada* (2013); o musical *Mônica e Cebolinha no mundo de Romeu e Julieta*, que comemorou os 50 anos da personagem Mônica, criada por Mauricio de Sousa (2013); o musical infantil *O Mágico de Oz* (2012), que foi vencedor do Prêmio Bibi Ferreira; o musical *Alô, Dolly*, com Marília Pêra e direção de Miguel Falabella; a montagem *Sintoma*, de Angela Sassine, com direção de Silvana de Abreu (2012).

O uso de bonecas foi também um desejo recorrente em momento decisivo da história da moda, após a Segunda Guerra Mundial, com o *Théâtre de La Mode,* que fez um enorme sucesso em Paris, sendo, até hoje, uma referência. Por questões econômicas, após uma grande recessão, essa foi a maneira que a França encontrou para promover a alta costura mundialmente. Em uma exposição criada por Christian Bérard, 170 pequenos manequins vestidos e penteados por consagrados costureiros foram apresentados nos quinze teatros-miniatura que serviram de cenário. "Depois de expostas no Pavilhão de Marsan, em março de 1945, as bonecas correram mundo e foram exibidas em Zurique, Londres, Copenhagen, Rio de Janeiro e Nova York "(VEILLON, 2001, p. 234).

Fause Haten retoma as marionetes em busca de uma nova possibilidade para mostrar suas criações após os três desfiles apresentados no ano de 2012, quando houve o ajuste nas datas da semana de moda brasileira SPFW. Existia, segundo ele, uma necessidade de transgredir, de pensar em algo novo, além do vai e vem das modelos na passarela. "Isso fez com que eu criasse um desfile[98] somente com vestidos para ser desfilados por marionetes e, no desfecho final, apresentei todos os vestidos em tamanho real, ao lado de cada uma das marionetes" (informação pessoal)[99]. O processo criativo para essa coleção exibida no desfile *O mundo maravilhoso do Dr. F* [100] foi deflagrado por Fause Haten ao receber uma marionete de presente. Ao fazer um exercício para criar roupas pequenas, começou a desenhar uma apresentação em bonecas, com a liberdade alcançada nos seus desfiles anteriores, principalmente em relação ao formato, ao tema, sem se preocupar com que tivesse uma linguagem de marketing.Esse foi sem duvida, seu desfile performático que teve maior repercussão[101].

---

[98] O desfile pode ser assistido em vídeo disponível no site YouTube: *O mundo maravilhoso do Dr. F*.-o desfile-FH por Fause Haten- verão 2014 <http://www.youtube.com/watch?v=bSlNy_6nfmY>

[99] Entrevista concedida por Fause Haten. Em São Paulo, Junho 2013.

[100] Em entrevista à *Revista da Cultura*, em 30 de agosto de 2013, o estilista relatou: "Após o desfile, elas [as bonecas] ficaram aqui comigo e agora viraram essa exposição que está rodando o país. Já foi para Curitiba e São Paulo, depois vai para Porto Alegre e Brasília e, em 2014, para mais cinco capitais" (Zanutto, Carla,2013). http://www.revistadacultura.com.br/entrevistas/conversa/13-08-30/O_mundo_de_FH.aspx

[101]Apesar de não ter sido intencional a linguagem de marketing atrelada à marca ou ao produto, em entrevista à revista *Veja São Paulo*, o estilista comentou que, mesmo quando desfilou em Milão por quatro anos, nunca tinha conseguido a visibilidade obtida com *O mundo maravilhoso do Dr. F* .

Figura 52
Desfile apresentado com marionetes na Semana de moda SPFW. Teatro da FAAP

Sobre a função dos desfiles performáticos, Estel Vilaseca avalia:

> [...] a finalidade principal dos desfiles teatrais e performáticos é impressionar e seduzir. A existência de uma narrativa com um fio condutor permite articular e dar sentido ao desfile que se elabora carregado de emoção. Nesse tipo de desfile, muitas das roupas que animam a apresentação são produzidas unicamente para o espetáculo e a coleção que chega às lojas é menos espetacular e mais usável (2011) .

Outro fator importante para a definição do formato do desfile foi o econômico, já que a possibilidade de investimento era pequena e, portanto, o estilista teria que fazer algo criativo. Fause Haten e sua equipe começaram então a pesquisa sobre o

(Romanini, Carla. 2013) http://vejasp.abril.com.br/blogs/moda/2013/03/22/voltamos-a-ser-marionetes-fause-haten/.

teatro de marionetes, os bonequeiros e manipuladores, os movimentos e as feições necessários às bonecas, para que chegassem à definição de como seria o andar delas e posteriormente a criação dos vestidos.

O trabalho foi desenvolvido junto aos artistas Virgílio Zago e Guilherme Pires, especialistas na criação e manipulação de marionetes.

Após a definição das medidas, a equipe propôs uma fisionomia para as marionetes. Segundo Fause Haten: "já que eu não poderia convidar todas essas celebridades, modelos e atrizes para meu desfile, resolvi prestar uma homenagem, reproduzindo a fisionomia de cada uma delas[102.] nas marionetes" (informação pessoal)[103]. Em depoimento à revista *Veja São Paulo*, o estilista descreveu como foi o processo criativo, mencionando a importância do trabalho em equipe:

> Demorou uns dois meses desde a pesquisa de bonequeiros e marioneteiros. Decidi conversar com o Guilherme[Pires], que me disse, que não poderia fazer sozinho toda a marionete. Cheguei, então, ao Virgílio Zago. É dele a estrutura dos bonecos. O Guilherme [Pires], que fez a pele de biscuit e os cabelos. Entre eles, e eu, foram várias idas e vindas. E depois fizemos dez dias de ensaio, porque o manipulador precisa criar intimidade com o boneco. Só aí a marionete ganha personalidade. Foi incrível ver isso surgir (Romarini, Carla. 2013)

Segundo Amaral, o deslocamento de si para um objeto externo é importante para o ator e as percepções que a máscara desperta são ainda mais importantes para o ator-manipulador e para o bonequeiro, porque é sua linguagem mesma. O boneco representa o homem, é um simulacro. Os objetos representam situações ou ideias e, no teatro, são colocados como metáforas (AMARAL, 2004, p. 22).

A última etapa foi a criação dos moldes e vestidos em tamanho reduzido, desenvolvida em sua loja/atelier , que está documentada em um curta-metragem, *O mundo maravilhoso do Dr. F, construindo sonhos*, com a direção de Halei Rembrandt[104].

---

[102] As marionetes foram inspiradas em celebridades como Gisele Bündchen, Kate Moss, Naomi Campbell, Julianne Moore, entre outras. A relação completa está no anexo B.

[103] Entrevista concedida por Fause Haten. Em São Paulo, Junho 2013.

[104] O documentário está disponível em vídeo no site YouTube: <http://www.youtube.com/watch?v=uEYvnt0aqxI>.[

4.2.1 Por que conservar a Coleção Marionetes?

Essa foi, sem dúvida, uma coleção diferenciada. Fause Haten já previa seu desdobramento em uma ou várias exposições e, para isso, antes do envio das marionetes para esses eventos, seria preciso fazer um estudo para que a coleção tivesse um acondicionamento ideal para seu transporte e sua conservação. Ao projetar a melhor maneira para realizar essas tarefas , foi considerado que não somente a roupa deveria receber cuidados, mas também a frágil marionete à qual a roupa estava atrelada, com fios, manipuladores de madeira e cabelos criados com diversos materiais sintéticos e naturais.

Já definido que se tratava de um objeto tridimensional a ser acondicionado, nosso interesse era conhecer as soluções aplicadas a partir de experiências anteriores na conservação e exposição de marionetes . Fomos pesquisar as maneiras possíveis para a conservação, deste objeto tridimensional, em uma instituição em Belo Horizonte que é referência na área teatral por seu trabalho com bonecos de animação e marionetes.

O Grupo Giramundo formado por Álvaro e Beatriz Apocalipse na década de 1970, cria e conserva marionetes há mais de trinta anos. Desde 2001, o Museu Giramundo, arquivo vivo da produção do grupo, reúne todas as experiências de sua história, na forma de bonecos, composições cenográficas, fotografias, projetos e desenhos originais, documentos, filmes, áudios e artes gráficas. Cida Falabella, em seu artigo sobre a memória dos grupos teatrais em Belo Horizonte afirma que: “o Museu se desdobra nas atividades complementares da Escola Giramundo, configurando-se não só como mostruário permanente, mas também como um completo referencial didático para quem deseja aprender ou se aprofundar na arte do boneco” (2012.p.67).

Foi muito enriquecedor conhecermos a proposta extremamente criativa e marcante no cenário teatral brasileiro do Grupo Giramundo e verificarmos que a abordagem dada aos bonecos, traz uma intenção mais direcionada ao fazer, ao criar, do que uma preocupação com uma conservação do material em uma reserva técnica, longe do alcance do público.

Em relação ao acervo do Museu Giramundo, foi muito surpreendente percebermos, **durante a visita técnica realizada em março de 2014** que não existe uma preocupação em relação ao acondicionamento das marionetes ou bonecos em

caixas ou armários específicos, visando a uma proteção da poeira e do excesso de luminosidade. O acervo de “montagens anteriores”, assim classificado pelo museu, fica exposto em salas e espaços abertos, com as marionetes penduradas ou organizados como se estivessem em cena, sem vitrines ou alguma proteção em relação ao contato manual do visitante. Os bonecos ficam expostos em grandes salas, em temperatura ambiente, podendo ser reutilizados a qualquer momento. Em muitos casos, o ateliê/escola constrói ou restaura as partes já danificadas da roupa, para os bonecos que vão entrar em cena em outro momento. Desta maneira, não obtivemos respostas sobre como acondicionarmos a Coleção Marionetes de Fause Haten e tivemos que usar os mesmos procedimentos usados no acondicionamento de objetos tridimensionais como chapéus, calçados e outros objetos têxteis.

Figura 53

Museu Giramundo com seu acervo em exposição permanente.

- **Etapas e critérios para a conservação da Coleção Marionetes**

O fato de iniciarmos o trabalho com uma coleção contemporânea, recém-criada, proporcionou-nos algumas vantagens durante todo o processo de conservação.

Sendo uma coleção criada em 2013, os tecidos estavam em perfeito estado, como também os delicados bordados e aplicações.Tendo acesso ao criador e a sua equipe, houve a possibilidade de encurtar etapas dedicadas à investigação das peças. Outra etapa muito importante, anterior à catalogação, que foi descartada no estudo dessa coleção foi a da higienização, pelo mesmo motivo. Ficou prevista uma higienização após as exposições realizadas em 2013. Considerando ainda o acesso livre a essa coleção, foi possível criar o projeto e poder colocá-lo em prática. Isso foi, com certeza, o mais enriquecedor.

As marionetes foras criadas em madeira e revestidas em porcelana fria, tendo a parte central do corpo desenvolvida em tecido e preenchida com fibra sintética. As articulações das pernas foram feitas com gancho de metal e alça de couro. Os cabelos foram aplicados, sendo utilizados materiais sintéticos (plástico) e naturais (barbantes de algodão), dependendo da caracterização da marionete.

Para cada uma das 21 marionetes que desfilaram, foi criado um vestido específico, também desenvolvido em escala real no manequim 38. Somente para as marionetes “Fause Haten”, “Maria Rita” e “Renato” (seu assistente de estilo), não foram recriadas as roupas em tamanho real[105].

Para a manipulação, foi criado um sistema de vários fios de nylon, fixados em pontos estratégicos do rosto e do corpo e presos a tiras de madeira. A medida total da marionete com os fios é de cerca de um metro e vinte e cinco centímetros[106].

Ao término do desfile, as marionetes voltaram para o ateliê/loja do estilista e foram acondicionadas de maneira verticalizada, dentro de sacos de TNT pretos,

[105] “Foram criadas no total 23 marionetes, dentre as quais “Renato” e “ Isabeli Fontana” não participaram do desfile nem das exposições. No desfile, foram apresentadas 21 marionetes e 19 vestidos em escala real, já que não foram reproduzidas nessa dimensão as roupas das marionetes “Maria Rita” e “Fause Haten”. A marionete “Isabeli Fontana” não teve uma roupa criada para ela, mas foi acondicionada mesmo sem figurino.

[106] Como cada marionete é feita de maneira totalmente manual, existe uma pequena diferença nas medidas entre uma e outra.

identificados por uma etiqueta externa, ficando penduradas e tensionadas em uma arara pelo gancho central, que faz a manipulação da marionete. Foi ainda colocado um tecido de lycra envolvendo os dois pés, com o intuito de proteção, mas, pela tensão gerada pelo fato de o tecido usado ter elastano, isso acabou causando algumas rachaduras no tornozelo de duas marionetes.

A partir de uma primeira análise[107], precisou ser definido um critério para a catalogação e uma proposta para o acondicionamento, levando-se em conta a fragilidade e diversidade de materiais utilizados nas marionetes (como madeira, nylon,porcelana,tintas), que vão além dos tecidos usados nas roupas.

- **Critérios e possibilidades para a conservação**

Numa primeira etapa do projeto, definimos que seria feita a conservação das 23 marionetes e, em uma segunda etapa, a dos 19 vestidos em tamanho natural. A prioridade foi estabelecida em função das exposições que já estavam sendo agendadas após o desfile e do orçamento disponível, pois o custo desse processo de conservação foi financiado pelo próprio estilista.

O local definido para guardar a coleção foi o próprio galpão onde funciona a loja, no bairro paulistano de Pinheiros. O espaço total é de trezentos metros quadrados e está dividido em vários ambientes[108], ficando destinado à reserva técnica o espaço no fundo do galpão, onde o acesso de pessoas é menor. Em todo o espaço existe uma forração de carpete preto, sendo esta também a cor das paredes e do teto, com iluminação artificial. Em relação à temperatura, existem aparelhos de ar condicionado, que não eram usados com muita frequência (portanto havia oscilação da temperatura), e a parte da frente do galpão estava sujeita a muita umidade.

[107] Realizada em 16 de maio de 2013 no ateliê/loja do estilista em São Paulo.

[108] Na entrada e no corredor, funciona o showroom onde estão expostas as roupas. O desenvolvimento destas é feito ao lado, em um espaço para a equipe de estilo, modelistas, costureiras e o maquinário. Ao fundo, existe um espaço que atende a diversas necessidades, como provas, ensaios de shows, de peças teatrais e desfiles. Esses ambientes são separados por cortinas de tecido preto. Ao lado direito da entrada, estão a cozinha e o estoque.

- **Catalogação (biografia do objeto, fichas técnicas)**

Para uma catalogação adequada, definimos uma tabela com os nomes de todas as marionetes. Iniciamos pelo número de referência, na mesma ordem em que desfilaram, seguido da palavra marionete e uma sigla, criada a partir da abreviação dos nomes, como “Gisele Bundchen”, GB.[109]. Através desses dados foi composto o registro de cada uma delas; por exemplo: 1-Marionete GB, que foi a primeira a desfilar.

Para cada marionete, criamos uma ficha denominada “Biografia do objeto”, com todas as informações necessárias, devendo acompanhar as marionetes a cada exposição e aos futuros processos de restauração, por ser um documento em que será anotada qualquer transformação que possa ocorrer com a marionete e o vestido. Para isso, foi feita uma pesquisa com a equipe de estilo sobre a composição de cada tecido usado[110]. Outras informações coletadas foram: as dimensões de cada vestido, as cores, a forma, os materiais e a técnica que foi utilizada para cada aplicação.

Para facilitar a visualização de cada roupa, foi desenvolvido o desenho técnico frente e costas, além da fotografia. Já existiam fotografias de todos os vestidos da coleção nas marionetes, feitas durante o próprio desfile, mas fizemos um novo registro de todas eles nas marionetes, de frente e costas, para inclusive facilitar a criação do desenho técnico[111] e futuramente, se houver interesse do estilista, criar um banco de dados para consultas e pesquisas.

---

[109] Em relação ao uso do nome de modelos e celebridades na catalogação e posteriormente nas exposições e na divulgação, houve o questionamento sobre o uso de sua imagem pública sem a autorização assinada por cada uma delas. O estilista pontuou que se trata de uma “homenagem” feita em seu desfile, pois não produzirá em série as marionetes para a venda.

[110] Essa informação foi necessária para uma futura restauração dos vestidos, sendo sugerido ao estilista que fossem guardadas amostras dos tecidos usados e de todos os aviamentos.

[111] Inicialmente foi utilizado o desenho feito durante o desenvolvimento da coleção pela equipe de estilo (só de frente, com o corpo), mas houve a necessidade de um desenho mais padronizado para o processo de catalogação, que permitisse a visualização da roupa de frente e de costas, com as medidas e a descrição de fechos, pences, etc.

Figura 54
Registro fotográfico da Marionete (frente e costa)

Figura 55
Desenho técnico Computadorizado

- **Acondicionamento (criação das caixas de polionda)**

Para evitar a tensão e acomodar o peso de cada marionete e seu vestido, foi proposto um acondicionamento horizontalizado e individualizado em caixa de polionda branca. Sendo assim, a fim de guardar todos os itens, foi necessária a criação de 23 caixas de polionda com a espessura de 4 mm, cortadas a partir de placas inteiras. Foram definidas as dimensões de 1,10 x 0,40 x 0,40 m para 22 caixas, ao passo que uma outra teve que ser confeccionada com maior dimensão,

para acomodar o volume do vestido da marionete de referência 19- Marionete JB, “Julianne Moore”[112]. Essa caixa ficou com as medidas 1,10 x 0,75 x 0,40 m.

As caixas foram criadas de maneira artesanal, a partir do estudo feito no Departamento de Conservação na Biblioteca da ECA/USP. Para conseguirmos as medidas necessárias, foram cortadas e montadas manualmente[113]. O fechamento proposto foi feito por um fio de rami, introduzido internamente na tampa da caixa, amarrado na parte da frente.

Para acomodarmos a marionete no espaço interno da caixa, foi realizado, após as caixas prontas, um primeiro estudo para a definição do tamanho e da espessura das barras de isopor® (cortadas manualmente no protótipo e depois cortadas industrialmente para todas as caixas) que seriam usadas nas laterais, no fundo e na tampa. Criou-se uma separação entre o manipulador de madeira e a marionete, com placas de isopor, para evitar o atrito no transporte.

Figura 56

Caixas de Poliondas desenvolvidas manualmente a partir das medidas das marionetes. Com ficha de identificação frontal

Para o lado externo das caixas de polionda, foi criada outra ficha, denominada “Ficha externa”, colocada dentro de um envelope plástico, com a

[112] Esse estudo foi feito com o apoio do Sr Carlos Roberto Alves, Técnico em Documentação e Informação, conservador de documentos, responsável pela encadernação e conservação de obras raras na Biblioteca da Escola de Comunicação e Artes da USP (1995-2009). Atualmente ministra cursos e workshops sobre suportes para conservação em várias instituições de ensino e cultura.

[113] Não foi possível um desenvolvimento industrial por empresas especializadas, por se tratar de um número muito pequeno de caixas para esse tipo de encomenda.

possibilidade de ser trocada sem danificar o envelope. Essa ficha tem uma fotografia da marionete e apenas uma breve descrição do vestido e sua cor, por não haver a necessidade de uma descrição minuciosa da composição têxtil, como existe na ficha "Biografia do objeto".

Para o acondicionamento e a conservação foi proposto o uso dos seguintes materiais no lado interno das caixas:

- Manta acrílica;
- Papel de seda branco;
- Malha cirúrgica tubular;
- TNT branco;
- Fio de Rami.

Para evitar o contato da marionete e da roupa com o isopor® e com o material da caixa, todas as peças de isopor® [114] foram cobertas pela malha cirúrgica. A tampa e o fundo receberam uma camada de manta acrílica embaixo da malha cirúrgica para deixar acolchoada a placa.

A proposta foi acomodarmos a marionete da melhor maneira, evitando que cada parte do corpo (pernas, braços, pescoço e cabeça) ficasse em atrito, principalmente pelo movimento das caixas durante o transporte para as exposições, mesmo considerando a contratação de empresa especializada no transporte de obras de arte.

Para isolar cada parte do corpo, foram criadas pequenas "almofadas" e dispostas em volta das pernas, dos braços, do queixo e de toda a lateral da marionete. A parte de madeira, usada para fazer a manipulação, também ficou entre as almofadas de malha cirúrgica, sempre recheadas de fibra sintética. Os vestidos foram preenchidos com papel de seda para evitar a quebra das fibras e não ficarem com o formato do corpo da marionete. Nos cabelos foram colocadas redes para prevenir que ficassem arrepiados.

[114] O isopor® foi utilizado por uma questão financeira e estética mas não é adequado á conservação de acervos e deverá ser substituído assim que possível, por espuma de polietileno (etafon®)

- **Conservação (proposta para reserva técnica)**

Para a criação de uma reserva técnica, existem parâmetros definidos por estudiosos e profissionais, divulgados em sites e em catálogos ou manuais específicos, como o *Resource:The Council for Museums, Archives and Libraries*, que determina:

> A reserva técnica, área de depósito reservada ao acervo, deve ter unicamente esse fim, não permitindo o acúmulo de nenhum outro material. Deve haver também um espaço plano e vazio destinado ao trabalho com as peças ou objetos. Para o armazenamento das caixas, devem ser planejadas estantes seguras e profundas o suficiente para dar apoio aos objetos (2004).

Na tentativa em adaptar a realidade existente a esses critérios, um espaço foi criado no fundo do galpão, mas não houve um rigor em relação ao isolamento por portas de acesso, por se tratar de um espaço de trabalho do estilista; sendo assim, uma parte deste espaço está sendo adaptado para a salvaguarda do acervo.

- **Exposições**

A primeira exposição foi realizada em Curitiba, no evento Paraná Fashion Business, em abril de 2013. Houve a necessidade da criação de uma política de empréstimo, principalmente por se tratar de um evento comercial para lançamento de tendências e marcas de moda, em que não é comum o trabalho de profissionais especializados em conservação, com conhecimento sobre manipulação, montagem e preservação da roupa (e da marionete). A política de empréstimos ficou assim definida:

- A coleção tem que ser transportada por empresa especializada em obras de arte;

- Para toda a coleção será feito o seguro por empresa especializada antes do envio;
- A montagem e desmontagem serão feitas por profissionais previamente indicados;
- O projeto para a montagem deverá ser aprovado levando-se em consideração a iluminação e temperatura do ambiente.

Para a primeira exposição foram enviadas 10 marionetes e, como a duração foi de apenas três dias, aprovamos a montagem em um espaço aberto, sem vitrines, mas em que se protegessem as marionetes do contato com o público através de uma barreira criada com floreiras. Houve um controle da luminosidade,sendo solicitado o uso de lâmpadas dicroicas com menos de 50 LUX, para não danificar as marionetes e os tecidos.

A convite da rede Multiplan, a segunda exposição foi realizada no Shopping Morumbi em São Paulo no período de 15 a 25 de agosto de 2013. Para essa nova exposição foi definido um projeto mais audacioso para o espaço de 100 m^2, no piso Lazer, andar térreo do shopping. Neste projeto para a exposição de 21 marionetes, foram construídas vitrines individuais, fechadas e iluminadas com lâmpadas apropriadas O novo formato que foi proposto atende as diretrizes do ICOM, segundo as quais os objetos devem ser expostos em cases/vitrines fechadas, dispostos em ambientes ventilados.

Cada totem (ou vitrine) foi construído com uma frente removível em acrílico transparente, possuindo iluminação interna e um gancho central para ser pendurada a marionete.

Figura 57

Planta baixa da Exposição Marionetes e o projeto da vitrine individual. (pagina anterior)

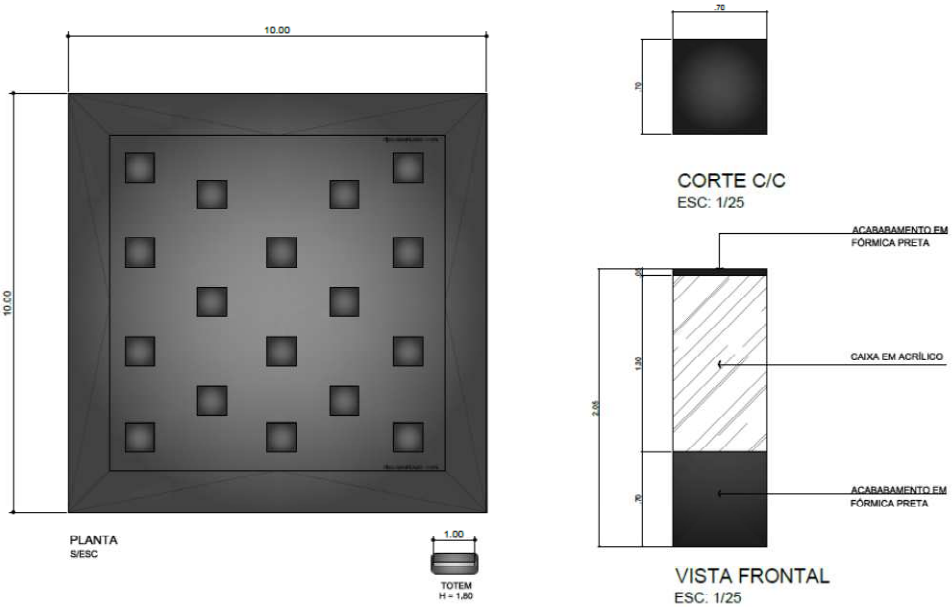


Figura 58

Exposição Marionetes no Shopping Morumbi, SP

Tendo como objetivo a conservação e a realização de várias exposições com a Coleção Marionetes, foi desenvolvido um projeto para uma caixa externa em

madeira, visando a proteger as caixas de poliondas e o material durante o transporte[115].

Em todo o processo, na definição do espaço, das vitrines, da montagem e desmontagem da exposição, vários profissionais foram envolvidos: funcionários do Shopping Morumbi, de empresas prestadoras do serviço de montagem e da equipe do estilista, da qual fazíamos parte. Por isso, houve a necessidade de limitarmos o manuseio das marionetes.

A exposição *O Mundo Maravilhoso do Dr. F* teve uma grande repercussão na mídia, sendo montada, em seguida, nos shoppings da mesma rede nas cidades de Porto Alegre e Brasília. Em 2014, a exposição foi realizada no Shopping Barigui em Belo Horizonte.

[115] O desenho desenvolvido para o projeto da caixa encontra-se no Anexo B.

5. CONCLUSÃO

5 CONCLUSÃO

> Quando vi as roupas de Lina em cena no Teatro Oficina, vestindo as atrizes da Companhia Uzyna Uzona, na peça “Os Sertões”, não sei exatamente o que pensei, mas a emoção se combinava com um profundo espanto. Não me lembro francamente de terem me inspirado medo, ou talvez estivesse dissimulado, concorrendo com o deslumbramento que senti quando as vi pela primeira vez. Nunca imaginei as vestes de uma pessoa morta transpondo sua própria condição, transformando-se em figurino de teatro. (SALLES,J. 2008)

Podemos, através deste depoimento, perceber o espanto da pesquisadora Joana Pedrassoli Salles ao encontrar roupas que pertenceram a Lina Bo Bardi [116], (inclusive vestidos feitos por Elsa Schiaparelli) sendo usadas em cena como figurinos, anos depois de sua morte, sem nenhuma cerimônia.

O texto acima citado nos possibilita uma reflexão sobre o porque se deve ou não preservar um traje de cena em um museu, ou permitir o uso desse figurino por um dos mais conceituados grupos teatrais brasileiros como a Companhia Uzyna Uzona, dirigida por Zé Celso Martinez.

Ao seguirmos os percursos feitos pelas roupas após “a cena” durante esses últimos anos foi possível fazermos um diagnóstico das condições de alguns desses acervos brasileiros de moda e teatro para trazermos algumas considerações em relação a experiências existentes no exterior.

Conhecendo as coleções no exterior, os espaços a elas destinados, os profissionais que se dedicam a sua conservação com refinados procedimentos, os curadores que buscam promover a reflexão sobre esses artefatos têxteis em seus artigos, em congressos e exposições, os diretores e artistas de teatro que necessitam dessas peças como seus “uniformes de trabalho”, não podendo, muitas vezes, guardá-las da maneira ideal, concluímos que esses objetos têxteis, devam, acima de tudo, propor novas reflexões, através de iniciativas científicas e culturais.

Tivemos como objeto de estudo coleções conservadas fora das instituições museológicas, que são: a Coleção Ney Matogrosso e a Coleção Marionetes. Foram consideradas pela importância das iniciativas em e em função da precariedade dos

[116] **Achilina Bo**, mais conhecida como **Lina Bo Bardi (1914-1992)**, foi uma arquiteta modernista ítalo-brasileira, responsável por ter projetado o Museu de Arte de São Paulo (MASP) e o SESC Pompéia , na década de 1970. Foi casada com o critico de arte Pietro Maria Bardi, tornando-se personagens constantes na vida intelectual do país, relacionando-se com personalidades diversas da cultura brasileira e internacional. Suas roupas foram doadas por ela ao diretor Zé Celso Martinez, com quem teve uma duradoura amizade.

espaços culturais dedicados à conservação e ao estudo das roupas no País. Além das políticas publicas e privadas serem extremamente frágeis, tornando nossa memória, pouco valorizada de uma maneira geral.

Mas devemos questionar: qual a contribuição que essas coleções podem ter para a área de artes cênicas a partir deste primeiro estágio, que foi o processo de conservação?

A Coleção Marionetes, por tratar-se de uma coleção particular, poderá buscar outras parcerias com instituições de ensino ou museológicas, para articular debates sobre sua importância cultural, tanto no universo da moda quanto no teatral, além das exposições realizadas.

Estando a Coleção Ney Matogrosso na condição de um acervo de uma universidade é evidente a importância de ser preservado como documento mas, devemos aguardar por novas iniciativas além da exposição *A Cápsula do Tempo*, para que se consiga articular este acervo com novas pesquisas.

A partir desta experiência que nos mostra uma nova possibilidade e uma renovação importante em relação aos espaços dedicados a acolher e investigar os objetos têxteis no País,nos sinaliza também a necessidade de uma formação cada vez mais específica, para os profissionais poderem trabalhar com esse tipo de documento e ter um olhar mais abrangente sobre a cultura material, pois obviamente, os pesquisadores necessitam de dados corretos dentro de uma abordagem atual para o desenvolvimento de suas pesquisas.

Ao escolhermos o CNCS como referência internacional para esta tese, foi para que pudéssemos verificar como a instituição, nesses dez anos de sua existência, lidou com essas mesmas questões sobre como conservar e, ao mesmo tempo, valorizar os figurinos, os criadores, os materiais utilizados, propondo ações através de um projeto científico, para que exista a reflexão.

Pudemos observar que, através da realização das exposições temáticas, dos seminários, da criação do centro de documentação e dos estágios oferecidos, houve o envolvimento de diversos pesquisadores das áreas de estética, história, antropologia, moda, sociologia, entre outras, na busca de novos saberes a partir do acervo existente.

Portanto, o objeto têxtil que está sendo preservado, seja um figurino ou uma roupa social, passa a ter importância enquanto possa gerar novos conhecimentos.

REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS

ABRANTES, Samuel. *Heróis e bufões:* o figurino encena. Rio de Janeiro: Editora Ágora da Ilha, 2001.

ALMEIDA, Anabela. *Vade Mecum* – conservação preventiva. Lisboa: Instituto português de conservação e restauro, s/d.

ALVARENGA, Nathália Varela. *Balanço histórico da produção científica sobre conservação e restauração de têxteis no Brasil*. 2014. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Moda) – Instituto de Artes e Design, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2014.

AMARAL, Ana Maria. *O ator e seus duplos:* máscaras, bonecos, objetos. São Paulo. Editora SENAC, 2004.

ANDRADE, Rita Morais de. *Boué Soeurs RG 7091:* a biografia cultural de um vestido. 2008. 224 f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de História, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2008.

_____. Historicizar indumentária (e moda) a partir do estudo de artefatos: reflexões acerca da disseminação de práticas de pesquisa e ensino no Brasil. *MODAPALAVRA*, Florianópolis, UDESC-CEART,volume 7, n14,Jul-Dez 2014,pp.72-82. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/modapalavra/edicao14/dossie/dossie_4.pdf >. Acesso em: 17.Out.2014 .

ANDRADE, R.; MONTEIRO, A. Cultura material: escolhas metodológicas para o estudo de saias estampadas do século XIX. In: COLÓQUIO DE MODA, 6. São Paulo, 2010, . Disponível em: <http://www.coloquiomoda.com.br/anais/anais/6-Coloquio-de-Moda_2010/71467_Cultura_Material_-_escolhas_metodologicas_para_o_estud.pdf>. Acesso em:26/Novembro/2012 .

ANDRADE, R.; PAULA, T. C. T. Estudar e pesquisar roupas e tecidos no Brasil. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM CULTURA VISUAL, 2., 2009, Goiânia. .

AZZI, Christine Ferreira. *Vitrines e coleções:* quando a moda encontra o museu. 1. ed. Rio de Janeiro: Memória Visual, 2010.

BARBUY, Heloisa Maria Silveira. *A exposição universal de 1889* – visão e representação na sociedade industrial. 1995. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

BAUDOT, François. *Christian Lacroix*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

_____. *Moda do século*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

BENJAMIN, Walter. *Paris, capital do século XIX.* Passagens. Belo Horizonte: Editora UFMG/ Imesp, 2007.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. Tradução Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sergio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BIET, Christian. La recherche sur le costume de théatre a (déjà) une histoire. In: DOUMERGUE, Didier; VERDIER, Anne (Coord.). *Le costume de scène, objet de recherche*. Cirey-les-Mareilles: Éditions Lampsaque, 2014. p. 15-19.

BONADIO, Maria Claudia. Moda é coisa de museu? In: COLÓQUIO DE MODA, 8., 2012, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://coloquiomoda.com.br/anais/anais/8-Coloquio-de-Moda_2012/GT06/ARTIGO-DE-GT/Moda_e_coisa_de_museu.pdf>. Acesso em: 15 Mar,2013.

BORDET, Pascale. *Habiller l'acteur*. Paris: Actes Sud, 2014.

BORGES, Paulo; BIANCO, Giovanni. *O Brasil na moda*. São Paulo: Editora Caras, 2003. 2 v.

BORGES, Paulo; WOLFENSON, Bob. *A moda no Brasil por brasileiros*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

BOUCHER, François. *Histoire du costume en Occident des origines à nos jours*. Paris: Édition Flammarion, 1996.

BRAGA, João. *Reflexões sobre moda*. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2005.

BRAGA, João; PRADO, Luis André. *História da moda no Brasil:* das influências às autorreferências. São Paulo: Pyxis Editorial, 2011.

BROOKS, Mary M. *Textiles revealed*. Object lessons in historic textile and costume research. London: Archetype, 2000.

BROUCKE, Camille. Les costumes de scène après la scène: les enjeux de la patrimonialization In: DOUMERGUE, Didier; VERDIER, Anne (Coord.). *Le costume de scène, objet de recherche*. Cirey-les-Mareilles: Éditions Lampsaque, 2014. p. 23-30.

CARVALHO, Marcelo Dias. *A constituição de coleções especializadas em Artes Cênicas*: do imaterial ao documental.2009.160f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

_____. Coleções especializadas em artes cênicas. Recortes existentes e possíveis. In: SEMINÁRIO DE PRESERVAÇÃO DE ACERVOS TEATRAIS, 1., 2012 São Paulo. *Anais...* São Paulo: Universidade de São Paulo, 2015. p. 99-106.

CHARLES-ROUX, Edmonde; LOTTMAN, Herbert R.; TRAIN, Susan. *Théâtre de la mode*: fashion dolls: the survival of haute couture. New York, Rizzoli International, 2002.

CHEVREL, Claudine Amiard. *Le Théâtre Artistique de Moscou* (1898-1917). Paris Éditions du CNRS, 1979.

CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. Trad. Luciano Vieira Machado. São Paulo: Unesp/Estação Liberdade, 2006.

COSTA, Cacilda Teixeira da. *Roupa de artista*: o vestuário na obra de arte. São Paulo: Edusp/ Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

COSTA, Felisberto Sabino da. *A poética do ser e não ser* – procedimentos dramatúrgicos no teatro de animação. 2001. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

D'ALAMBERT, Clara Correia; MONTEIRO, Maria Garrido; FERREIRA, Silvia Regina. *Conservação, postura e procedimentos*. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, Secretaria Estadual da Cultura, Dema,1998.

D'ALMEIDA, Tarcísio. *Moda em diálogos:* entrevistas com pensadores. Rio de Janeiro: Editora Memória Visual, 2012.

DEL NERO, Cyro. *Máquina para os deuses:* anotações de um cenógrafo o e discurso da cenografia. São Paulo: Editora Senac São Paulo/ Edições SESC SP, 2009.

DOUMERGUE, Didier; VERDIER, Anne (Coord.). *Le costume de scène, objet de recherche*. Cirey-les-Mareilles: Éditions Lampsaque, 2014.

DUGGAN, Ginger Gregg. *O maior espetáculo da terra:* os desfiles de moda contemporâneos e sua relação com a arte performática. *Fashion Theory – Moda e Performance*- Edição brasileira, São Paulo, n. 2, p. 3-30, jun. 2002.

EASTOP, Dinah. A conservação de têxteis como cultura material. In: PAULA, Teresa Cristina Toledo de (Coord.). *Tecidos e sua conservação no Brasil:* museus e coleções. São Paulo: Museu Paulista, 2006. 379p. Bilíngue. p. 121-122.

FALABELLA, Cida. Por uma memória dos grupos teatrais em Belo Horizonte. *Subtexto – Revista de Teatro do Galpão Cine Horto*, Belo Horizonte, n. 9, p. 59-69, dez. 2012.

FÉRAL, Josette. *Dresser un monument à l'éphémère – rencontres avec Ariane Mnouchkine*. Paris: ÉditionsThéâtrales, 1995.

FIGUEIREDO, Betânia; VIDAL, Diana Gonçalves. *Museus:* dos gabinetes de curiosidades ao museu moderno. Belo Horizonte: Argumentum, 2005.

FONTELES, Bené. *Ney Matogrosso:* ousar e ser. São Paulo: SESC, 2002.

FRANÇOIS, Sylvie. A performance por detrás do palco: argumentos de uma coleção de figurinos circenses. In: PAULA, Teresa Cristina Toledo de (Coord.). *Tecidos e sua conservação no Brasil:* museus e coleções. São Paulo: Museu Paulista, 2006. 379p. Bilíngue. p. 47-51.

GIRET, Noelle. [R]évolutions du costume de scène. In: CENTRE NATIONAL DU COSTUME DE SCÈNE. *Les insolites.* Formes et matières des costumes de scène. Moulins,Èditions Gourcuff Gradenigo, 2011. p. 9-17.

GUIDO, Ligia Souza . O que a traça não comeu. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, Natal: ANPUH, 2013.

GRUMBACH, Didier. *Histoires de la mode*. Paris: Éditions du Seuil, 1993.

HATEN, Fause. *Algumas palavras*. São Paulo: Metalivros, 2011.

_____. Ensaio sobre fracasso. *Revista da Cultura*, São Paulo, 2014. Disponível em: <http://www.revistadacultura.com.br/sempre-aqui/moda/detalhe/14-11-06/Ensaio_sobre_ . o_fracasso.aspx>. Acesso em: 10.Abr.2014.

JEDRZEJEWSKA, Hanna. Problems of ethics in conservation of textiles. In: CONSERVAZIONE E RESTAURO DEI TESSILI. CONFERENCIA INTERNAZIONALE, 1980, Como. p. 99-103.

JOHANSEN, Kathia (Edited) .*Costume*: design and decoration. Copenhagen: ICOM'S COSTUME COMMITTEE ,2007.

JOFFILY, Ruth. *O Brasil tem estilo?* Rio de Janeiro: SENAC, 1999.

JURKOWSKI, Henry. Prefácio. In: AMARAL, Ana Maria. *O ator e seus duplos: máscaras, bonecos, objetos*. São Paulo: Editora SENAC, 2004. p. 9-14.

KOHLER, Carl. *História do vestuário*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

LANDI, Sheila. *The textile conservator's manual*. Oxford: Butterworth-Heinemann, 1992.

LAVER, James. *A roupa e a moda:* uma história concisa. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LE GOFF, Jacques. *La nouvelle histoire*. Paris: Édition Complexe, 1978.

LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero:* a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LOPES, Elisabeth Silva. *Ainda é tempo de bufões*. 2001. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

LOPES, Maria Margaret. *O Brasil descobre a pesquisa científica:* os museus e as ciências naturais no século XIX. São Paulo: HUCITEC, 1997.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global Editora, 1996.

MCCRACKEN, Grant. *Cultura e Consumo*. Rio de Janeiro: Mauad, 2003.

MCLEAN, Catherine C. A armazenagem de trajes e têxteis no LACMA. In: PAULA, Teresa Cristina Toledo de (Coord.). *Tecidos e sua conservação no Brasil:* museus e coleções. São Paulo: Museu Paulista, 2006. 379p. Bilíngue. p. 100-105.

_____. Exposições itinerantes com trajes têxteis. Planejamento e trabalho de equipe. In: PAULA, Teresa Cristina Toledo de (Coord.). *Tecidos e sua conservação no Brasil:* museus e coleções. São Paulo: Museu Paulista, 2006. 379p. Bilíngue. p. 143-147.

MENESES, Ulpiano T. Aula inaugural do Programa de Pós-graduação em História, Política e Bens Culturais do Centro de Pesquisa e Documentação da História Contemporânea (CPDOC) da Fundação Getúlio Vargas. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 24, n. 48, p. 405-431, jul./dez. 2011.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p.89-103 , 1998.

MESQUITA, Cristiane; ARAÚJO, Jackson. Em ziguezague entre Ney Matogrosso e Flávio de Carvalho. *Revista Dobras*, São Paulo, v. 6, n. 13, p. 42-49, maio 2013.

MILLER, Daniel. Consumo como cultura material. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 13, n. 28, p. 33-63, jul./dez. 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ha/v13n28/a03v1328.pdf>. Acesso em: 04 Maio 2012.

_____. *Trecos, troços e coisas*. Estudo antropológico sobre a cultura material. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores Ltda., 2013.

MILLER, Daniel; KUCHLER, Susanne . *Clothing as material culture*. Oxford: Berg, 2005.

MILLER, Lesley. *Extramuros/intramuros:* universidades, museus e a história do têxtil. In: PAULA, Teresa Cristina Toledo de (Coord.). *Tecidos e sua conservação no Brasil:* museus e coleções. São Paulo: Museu Paulista, 2006. 379p. Bilíngue. p. 24-31.

MONNEYRON, Frederic. *A moda e seus desafios*. São Paulo: SENAC, 2007.

MUNIZ, Rosane. *Vestindo os nus* – o figurino em cena. Rio de Janeiro: Editora SENAC Rio, 2004.

NAKAO, Jum. *A costura do invisível*. Rio de Janeiro: Editora SENAC Rio, 2005.

NEIRA, Luz Garcia. *Identificação e documentação de têxteis em arquivos*. Rio de Janeiro.Acervo:Revista do Arquivo Nacional,V27,n 1,p 375-384, JAN/JUN.2014.Disponível em: http://revista.arquivonacional.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/481 Acesso em: 13 de outubro de 2014.

NOROGRANDO, Rafaela. *Como é formado o patrimônio cultural* – estudo museológico em Portugal na temática traje/moda. 2011. 140 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social e Cultural). – Departamento de Ciências da Vida da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2011.

PAULA, Teresa Cristina Toledo de. Conservação de têxteis históricos: uma bibliografia introdutória. *Anais do Museu Paulista: história e cultura material*, São Paulo, v. 2, n. 1, p. 241-244 1994.

_____. *Inventando moda e costurando história:* pensando a conservação de têxteis no Museu Paulista da USP. 1998. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação e Documentação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

_____ (Coord.) *Tecidos e sua conservação no Brasil:* museus e coleções. São Paulo: Museu Paulista, 2006a. 379p. Bilíngue.

_____. *Tecidos no Brasil:* um hiato. 2004. Tese (Doutorado em Ciência da Informação e Documentação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

_____. Tecidos no museu: argumentos para uma história das práticas curatoriais no Brasil. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 14, n. 2, 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142006000200008#nt01>. Acesso em: 04/Março/2012.

PEARCE, Susan (Ed.) *Museum studies in material culture*. London: Leicester University Press, 1989.

PESEZ, Jean-Marie. *História da cultura material*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PINASA, Delphine. La recherche sur le costume de scène. In: DOUMERGUE, Didier; VERDIER, Anne (Coord.). *Le costume de scène, objet de recherche*. Cirey-les-Mareilles: Éditions Lampsaque, 2014. p. 5-10.

POMIAN, Krzysztof. *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1984.

PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro* (1570-1908). São Paulo: EDUSP, 1999.

PROW, Jules David; HALTMAN, Kenneth. *American artifacts:* essays in material culture. Michigan: Michigan State University Press, 2000.

PROW, Jules David Mind in matter: an introduction to material culture theory and method. *Wintherthur Portfolio*, Vol. 17, No. 1. pp. 1-19. The University of Chicago Press Chicago 1982.

QUEIROZ, Flávio de Araújo. *Ney Matogrosso:* sentimento contramão, transgressão e autonomia artística. 2009. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2009.

RAINHO, Maria Teixeira. *A cidade e a moda*. São Paulo: Global, 2003.

REDE, Marcelo. Estudos de cultura material: uma vertente francesa. *Anais do Museu Paulista: história e cultura material*. São Paulo, v. 8-9,p.281-291. 2000-2001.

REMAURY, Bruno. Entre nouveauté et nostalgie. *Revue des Deux Mondes*,Paris, juil. 2001. Disponível em: <http://www.revuedesdeuxmondes.fr/archive/article.php?code=5796>. Acesso em: 18/ Abril/2013 .

_____ (Coord.). *Repères, mode & textile*. Visage d'un secteur. Paris: Institut Français de la Mode, 1997.

ROBSON, Jane; PARDOE, Tuula. *An illustrated guide to the care of costume and textile collections*. London: Scottish Museums Council, 2000.

ROCHA, Gustavo. Parceria para manter a história do teatro preservada e viva. *O Tempo Magazine*, 7 abr. 2014. Disponível em: <http://www.otempo.com.br/divers%C3%A3o/magazine/parceria-para-manter-a-hist%C3%B3ria-do-teatro-preservada-e-viva-1.819647>. Acesso em: 03/setembro/2014.

ROCHE, Daniel. *A cultura das aparências*. Uma história da indumentária (séc.XVII e XVIII). São Paulo: SENAC, 2007.

_____. *História das coisas banais*. Nascimento do consumo, séc. XVII-XIX. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

ROKICKI, Cristiane Camizão. *A cultura material em espaço de pesquisa em moda:* caracterização das modatecas em instituições brasileiras de ensino superior. 2010. Dissertação (Mestrado em Moda) – SENAC, São Paulo, 2010.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

SÁ, Nelson. *Diversidade:* um guia para o teatro dos anos 90. São Paulo: Hucitec, 1997.

SALLES, Manon. O colecionista Walter Rodrigues. In: MERLO, Márcia (Coord.). *Memórias e Museus*. São Paulo: Editora das Letras e Cores, 2015. p. 165-174.

_____. Conservação da Coleção de Modelagens Walter Rodrigues: relato de um processo. In: SEMINÁRIO MODA DOCUMENTA, 2015, São Paulo.

_____. A modernidade provocando interesses recíprocos entre moda e artes cênicas. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL A MODA ALÉM DA MODA – CULTURA MATERIAL E AS MÚLTIPLAS FACES DO VESTIR, , 2013,Porto Alegre, PUCRS.

SALLES, Manon; CAMIZÃO, Cristiane. Acervo Ney Matogrosso: do desapego à exposição *Cápsula do Tempo*. In: SEMINÁRIO DE PRESERVAÇÃO DE ACERVOS TEATRAIS, 1., 2012, São Paulo. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, USP, 2012.

_____. (Ou FERREIRA, Manon de Salles). O desenho e a criação de Moda. 2001. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

SANTOS, Ana Luisa; D'ALMEIDA, Júlia. Memória feita à mão: ateliê aberto de figurinos e a trajetória do Grupo Galpão contada através de sua indumentária. In: SEMINÁRIO DE PRESERVAÇÃO DE ACERVOS TEATRAIS, 1., 2012 São Paulo. *Anais...* São Paulo: Universidade de São Paulo, 2015. p. 107-110.

SANTOS, Denise Ondina Marroni dos; PEZAT, Paulo Ricardo; MICHELON, Francisca Ferreira. Entre os panos da memória: o acervo têxtil do Museu Municipal Parque da Baronesa (Pelotas/RS) e o conhecimento da cidade do passado através da moda. In: CONGRESSO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA, 16., 2007, Pelotas. Pelotas: UFPEL, 2007.

SCHAER, Roland. *L' invention des musées*. Paris: Gallimard, 1993. (Col. Découvertes).

SCHOLL, Raphael Castanheira; DEL-VECCHIO, Roberta; WENDT, Guilherme Welter. Figurino e moda: intersecções entre criação e comunicação. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUL, 2009,

Blumenau .Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação

SILVEIRA, Luciana. Reflexões sobre a prática de conservação/restauração de têxteis no Brasil. In: PAULA, Teresa Cristina Toledo de (Coord.). *Tecidos e sua conservação no Brasil:* museus e coleções. São Paulo: Museu Paulista, 2006. 379p. Bilíngue. p. 65-66.

SOUZA, Luís A. C. A importância da conservação preventiva. *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, São Paulo, v. 52, p. 87-93.1994.

STALLYBRASS, Peter. *O casaco de Marx*. Roupas, memória e dor. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

STANISLAVKI, Constantin. *Minha vida na arte.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

STEELE, Valerie. Quality Museum: problemas com a interpretação. Tradução: Káritha Bernardo Macedo. *ModaPalavra e-Periódico*,Florianópolis, v. 7, n. 14, p. 13-27, 2014. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/modapalavra/article/view/5094/3266>. Acesso em: 12/janeiro/2015.

TAYLOR, Lou. *The study of dress history.* Manchester: Manchester University Press, 2002.

THOMPSON, John M. A. *Manual of curatorship:* a guide to museum pratice. Oxford: Butterworth-Heinemann, 1992.

TRUPIN, Deborah Lee. O que é uma coleção de têxteis? In: PAULA, Teresa Cristina Toledo de (Coord.). *Tecidos e sua conservação no Brasil:* museus e coleções. São Paulo: Museu Paulista, 2006. 379p. Bilíngue. p. 41-46.

VIANA, Fausto. *Figurino teatral e as renovações do século XX*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

VILASECA, Estel. *Como fazer um desfile de moda*.Tradução Ana Lucia Trevisan. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2011.

VOLPI, Maria Cristina Nacif. *Estilo urbano:* um estudo das formas vestimentares das camadas médias urbanas, no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX. 2000. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense,Niterói , 2000.

_____. As roupas pelo avesso: cultura material e história social do vestuário. In: COLÓQUIO DE MODA, 9., 2013, Universidade Federal do Ceará,Fortaleza. Anais: , 2013. P.1-12

Catálogos

Il teatro alla moda. Costume di Scena. Grandi stilist. Torino: Umberto Allemandi & C., 2011.

Four hundred years of fashion: Victoria and Albert Museum, London.V&A Publications, 1984.

L'album du Musée de la Mode & du Textile. Coordination éditoriale Brigitte Govignon ,Gilles Plaisant. Union centrale des arts décoratifs. Paris, 1997.

L'étoffe de la modernité. Costumes du XX siècle à l'Opéra de Paris. Opéra National de Paris,Bibliothèque nationale de France, Palais Garnier,Paris 2012.

Les insolites. Formes et matières des costumes de scène. Moulins: Centre National du Costume de Scène, 2011.

Moda no Brasil: criadores contemporâneos e memórias. São Paulo: FAAP, 2012.

COMITÉ NACIONAL DE CONSERVACIÓN TEXTIL. *Manual de conservación preventiva de textiles*. Santiago, Fundación Andes, 2002.

Mode/fashion – 20 ans de système de mode. Paris : IFM/ REGARD, 2008.

Museu do Traje e do Têxtil. Salvador: Fundação Instituto Feminino da Bahia, 2003.

Museus RJ: um guia de memórias e afetividades. Rio de Janeiro: Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro, 2013. Coordenação editorial: Mariana Várzea. Disponível em: <http://www.museusdorio.com.br/joomla/images/stories/guiarj/museus-rj2013.pdf>. Acesso em: 08/setembro/2014 .

OPÉRA NATIONAL DE PARIS. *Côté Costume*. Paris: Éditions Plume, 1995.

*Parâmetros para a conservação de acervos/ Benchmarks in Collection Care for Museums, Archi ves and Libraries: A Self-assessment Checklis*t .Resource: The Council for Museums, Archives and Libraries. Tradução Maurício O. Santos e Patrícia Souza. . São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/ Fundação Vitae, 2004.

Jeanne Lanvin. Musée Palais Galliera. Paris , 2015.

Revistas

CONNAISSANCE DES ARTS – HORS-SÉRIE,n 636 –, Paris, 2015. L'OPÉRA COMIQUE

FASHION THEORY – Edição brasileira. MODA E PERFORMANCE, , v. 1 , n. 1. São Paulo,2002.

REVISTA DOBRAS, v. 6, n. 13, maio. São Paulo, 2013.

REVISTA ELETRÔNICA REVISTA DA CULTURA , 30 ago. 2013. Disponível em: <http://www2.livrariacultura.com.br/sempre-aqui/moda/detalhe/13-08-30/O_mundo_de_FH.aspx>. Acesso em: 02/Outubro/2013.

REVISTA ELETRÔNICA VEJA SÃO PAULO,mar. 2013. Disponível em: <http://vejasp.abril.com.br/blogs/moda/2013/03/22/voltamos-a-ser-marionetes-fause-haten/>. Acesso em: 09/Maio/2013 .

REVISTA SALA PRETA, São Paulo, Departamento de Artes Cênicas da USP, n. 7, 2007.

REVUE DES DEUX MONDES. LA MODE: LA PASSION DE LA CRÉATION, juil.Paris, 2001.Disponível em: http://www.revuedesdeuxmondes.fr/archive/toc.php?year=2001&month=7. Acesso em: 14 de Outubro de 2013

SUBTEXTO – REVISTA DE TEATRO DO GALPÃO CINE HORTO, Belo Horizonte, ano IX, n. 9, dez. 2012.

Entrevistas realizadas pela autora

Angela Leal – bibliotecária e técnica responsável pela conservação da Coleção Ney Matogrosso no SENAC SP. São Paulo, maio 2013.

Aurore Festy – responsável pela catalogação e conservação preventiva do Centre National du Costume de Scène (CNCS). Moulins (França),Maio de 2015

Beatriz Apocalipse – diretora do Museu Giramundo – e equipe. Belo Horizonte, março. 2014.

César Balbi – diretor do Museu Carmem Miranda. Rio de Janeiro, maio 2013.

Cristiane Camizão – diretora administrativa das bibliotecas SENAC SP e coordenadora do projeto Coleção Ney Matogrosso. São Paulo, maio 2013.

Fause Haten – estilista, figurinista e ator. São Paulo, junho. 2013.

Kathia Johansen – presidente do Costume Committee do International Council of Museums (ICOM) (2007-2013) e conservadora têxtil da Coleção Real da Dinamarca. Rio de Janeiro, maio 2013.

Marcos Colleta – coordenador geral do Centro de Pesquisa e Memória – e Ana Luísa Santos – coordenadora do Projeto Memória Feita à Mão do Grupo Galpão. Belo Horizonte, março. 2014.

Sérgio Silva – coordenador do acervo – e Antunes Filho – diretor do Centro de Pesquisa Teatral (CPT SESC SP). São Paulo, março. 2015.

Vera Lima – técnica em processamento do acervo têxtil do Museu Histórico Nacional (1987-2012). Rio de Janeiro, maio 2013.

Walter Rodrigues – estilista e colecionador. São Paulo, junho. 2013.

Entrevistas consultadas

AZEVEDO, Elizabete. Entrevista com Beatrice Piccon-Vallin – pesquisadora do Centre National de la Recherche Scientifique. São Paulo, 2011. (arquivo eletrônico cedido pela coordenadora do LIMCAC, pois o documento não havia sido publicado)

PACCE, Lilian. Entrevista com Ney Matogrosso. GNT Fashion Especial. São Paulo: Canal GNT/Globosat, 24 set. 2012. Programa de TV.Documentos audiovisuais

NEY Matogrosso. Exposição *Cápsula do tempo*. Palestra Preservando Memórias. São Paulo: Centro Universitário SENAC, 2012. 1 DVD (43min), NTSC, colorido, língua original: português.

O MUNDO maravilhoso do Dr. F, construindo sonhos. Diretores: Halei Rembrandt. Fause Haten.São Paulo, 2013. 1DVD (6 min), NTSC, colorido, língua original: português. Documentário. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=uEYvnt0aqxI>. Acesso em: 22/ novembro/2013 .

Webgrafia

Desfile: O mundo maravilhoso do Dr. F. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=bSlNy_6nfmY>. Acesso em: 18/Outubro/2013.

Fause Haten. Disponível em: <http://www.fausehaten.com.br/>. Acesso em:16/Agosto/2013 .

Kyoto Costume Institute Disponível em: <http://www.kci.or.jp/exhibitions/mannequin_e.html>. Acesso em: 02/junho/2013 .

Comite Costume ICOM: Disponível em: <http://www.costume-committee.org/>. Acesso em: 02/junho/2014 .

GUIA BRASILEIRO DE MUSEUS: Disponível em: <http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2013/06/Guia_museusBR.jpg>. Acesso em:28/outubro/2012 .

FASHION MUSEUM: Disponível em: <http://www.museumofcostume.co.uk/>. Acesso em: 29/novembro/2013 .

Fashion & Textile Museums: Disponível em: <http://www.fashionandtextilemuseums.com>. Acesso em:05/agosto/2012 .

UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS: Disponível em: <http://www.ucad.fr/>. Acesso em: 21/março/2013 .

CENTRE NATIONAL DU COSTUME DE SCÉNE:: Disponível em: <http://www.cncs.fr>. Acesso em:16/Março/2014 .

VICTORIA AND ALBERT MUSEUM: Disponível em: <www.vam.ac.uk>. Acesso em:28/Maio/2013 .

MUSEU PAULISTA DA USP Disponível em: <http://www.mp.usp.br/replicar/>. Acesso em: 07/abril/2012 .

MUSEU GIRAMUNDO: Disponível em: <www.giramundo.org>. Acesso em:05/Maio/2013 .

GRUPO GALPÃO: Disponível em: <www.grupogalpao.com.br>. Acesso em: 03/setembro/2012 .

FORMAS ANIMADAS: Disponível em: <www.formasanimadas.wordpress.com>. Acesso em: 12/outubro/2014 .

MUSEUS BRASILEIROS: Disponível em: <http://www.museus.gov.br>. Acesso em:09/junho/2012 .

ICOM: Disponível em: < http://icom.museum>. Acesso em: 10/ junho/2012 .

MODE MUSEUM Disponível em: <http://www.momu.be>. Acesso em: 08/Agosto/2014 .

MUSEU DO DESIGN E DA MODA Disponível em: <http://www.mude.pt>. Acesso em: 08/Agosto/2014.

MUSEO DE LA MODA Disponível em: <http://www.museodelamoda.cl>. Acesso em: 22/Maio/2012 .

MUSEO DEL TRAJE Disponível em: <http://museodeltraje.mcu.es>. Acesso em: 06/Abril/2013 .

MUSEO DO TRAJE: Disponível em: <http://www.funmuseodeltraje.com.ar>. Acesso em: 03/Março/2013.

MIMO Disponível em: <http://www.mimo.org.br/index1a>. Acesso em: 17/Julho/2013.

CEDRO CACHOEIRA: Disponível em: <http://www.cedro.com.br/br/institucional/museu>. Acesso em:26/Agosto/2013 .

INSTITUTO FEMININO DA BAHIA: Disponível em: <http://www.institutofeminino.org.br/home/index.php>. Acesso em:30/MAIO/2013 .

MUSEU HISTORICO NACIONAL: Disponível em: <http://www.museuhistoriconacional.com.br>. Acesso em: 11/AGOSTO/2012 .

FASHION INSTITUTE OF TECNOLOGY: Disponível em: <http://www.fitnyc.edu/22937.asp>. Acesso em: 12/AGOSTO/2012 .

SESC SP: Disponível em: www.sescsp.org.br. Acesso 03/MARÇO/2012

APÊNDICE A – Entrevista com Aurore Festy[117] (Centre National du Costume de Scène - CNCS)

Entrevista realizada em Moulins, na França, em Maio de 2015.

1. Quais são os trajes de cena mais antigos do acervo e como são conservados?

AF: Para o acondicionamento das peças mais frágeis e antigas nós utilizamos bastante o papel de seda[118] para embalar e "rechear" partes das peças como mangas, pernas, etc., o tyvek®, que vai servir para proteger e que vai nos ajudar a fazer a manipulação. As caixas, usamos para as roupas mais frágeis e para poder estocar em melhores condições, facilitando a manipulação. Os mais antigos que temos aqui são os quimonos chineses do século XVIII, que ficam em gavetas cobertos com papel de seda e tyvek®. Os trajes antigos que ficam pendurados são recheados nas partes e cobertos por tyvek®.

Existe um armário só com as caixas estocadas com os trajes antigos, que podem ser manipuladas por alças. Nós optamos por caixas, mas, em alguns casos, isso pode facilitar ou não, dependendo do ponto de vista do conservador, pois a caixa, quando fechada, é preciso uma verificação com certa frequência da peça que está ali conservada, para a verificação de seu estado, etc. Ao optarmos pela conservação verticalizada das peças em cabides, nos armários de metal, acreditamos que, dessa maneira, seja mais fácil o controle. Os armários Compactus de metal são modulares, permitindo uma organização flexível de acordo com o tamanho das peças. Inclusive, quando vamos procurar um figurino, já damos uma olhada em todos do mesmo armário e, caso apareça um problema com as peças, é mais fácil de ser detectado e tratado. Mas temos casos particulares, como alguns figurinos antigos que estão em um estado ruim, então temos que criar uma proteção

[117] Responsável pelo departamento de recebimento, inventário e conservação preventiva do acervo de figurinos do CNCS .

[118]. Devemos esclarecer que o papel usado no CNCS, como em diversas instituições museológicas no exterior, é um papel alcalino, *acid free*,livre de acidez, específico para a conservação de tecidos. O papel mais próximo que temos no Brasil é o papel de seda.

toda especial, principalmente em termos de manipulação. Nesse caso, manipulamos as caixas e não os objetos têxteis que estão dentro delas.

2. Sobre o processo de restauração dos figurinos existe uma proposta definida?

AF: Para a restauração nós contratamos restauradores especializados em têxtil do exterior, que geralmente trabalham em seus ateliês para diversos museus. Não há uma restauração definitiva, mas a consolidação provisória de algum problema, para uma exposição ou para evitar que se acentue o estado de degradação da peça.

Esse é o caso do figurino feito por Thierry Mugler em 1985 para Lady Macbeth, apresentado na Comédie Française. Ele está neste andar térreo em função de seu tamanho, que dificultaria o transporte, e porque está sofrendo a intervenção de uma restauradora aqui mesmo. Na verdade, esse figurino está em péssimo estado, inclusive com rachaduras na sua base, e parte do tecido da saia foi rasgado.

3. Qual o critério para o descarte?

AF: O critério para a escolha de figurinos idênticos e repetidos que possuem o mesmo modelo,geralmente das coleções de dança, é separarmos apenas quatro ou cinco trajes iguais para serem conservados no acervo. O CNCS vai conservar um número maior do mesmo figurino se existir uma necessidade específica.

4. Como é o processo da montagem das exposições?

AF: Não é nada fácil! Pois expor uma vestimenta requer um trabalho que antecede a exposição. Mais intenso do que, por exemplo, expor um quadro, que basta retirar da caixa. Começamos a preparação das roupas com seis meses de antecedência. Nós fazemos todo o trabalho de “mannequinage”, de ajustes das roupas aos manequins.

As exposições duram de quatro a seis meses e nas exposições mais longas, temos que fazer a “rotação” das roupas, isto é, a troca por outra similar após algum período. Para os figurinos mais frágeis, o período de exposição deve ser de dois a três meses, no máximo. Mas depende muito do estado da peça.

5. Qual o critério para a preparação do manequim?

AF: Vai depender de várias coisas: do estado de conservação do objeto, do seu tamanho, de estar de acordo com uma sugestão estética, da cenografia. Então nós

vamos utilizar diferentes propostas de *mannequinage*. Se é uma roupa muito pequena, não podemos partir dos manequins “de vitrine”, que são muito grandes, e vamos pensar na utilização do *“buste-tailleur”* [manequim de modelagem] e trabalhar

com manta acrílica até chegarmos nas proporções ideais. Ou então vamos fabricar um especialmente para a exposição. Ou podemos também cortar um busto de papelão, que é um material mais leve para podermos trabalhar os ajustes necessários. Depende dos objetos e da *mise en scène* que queremos fazer na exposição. Para algumas exposições, já definimos o uso de manequins sem mãos e sem cabeças, por exemplo, e, em outras exposições, o uso do manequim completo. Depende da situação.

APÊNDICE B – Entrevista com Walter Rodrigues (estilista)

Entrevista realizada em São Paulo, 9 de Julho 2014.

Publicada no livro Memórias e Museus. op. cit.

Depois de quase trinta anos no mercado da moda, onde se tornou uma referência entre os criadores brasileiros que construíram a partir dos anos noventa uma moda autoral , Walter Rodrigues decidiu em 2012 fechar suas lojas, abandonar as semanas de moda e fazer realmente o que gosta: a pesquisa. Sua vocação para refletir sobre o universo da moda foi motivado por um olhar antropológico em relação a roupa e enriquecido com suas viagens de pesquisas mundo a fora. Assim criou um universo particular colecionando roupas, indumentárias, moldes, livros raros e objetos de arte.

Nossa longa parceria teve inicio no Centro de Estudos da Moda da USP, o que me possibilitou acompanhar toda essa trajetória e a frequentar lugares proibidos como o “Saddam”. Com o Projeto “Revisitando Walter” teve inicio o processo de preservação desse acervo (têxtil e papel) e de uma grande discussão sobre moda e a cultura material no Brasil.

1.Como começou seu processo de colecionismo ?

WR: Talvez a explicação mais plausível para isso seja que eu venho de uma família totalmente desprovida de um sentimento de memória. A gente era Budista sem

saber que éramos Budistas...era um total desapego.Durante a minha infância, as roupas eram passadas de primos mais velhos para os mais novos, como também os objetos, as louças, eram usadas sem esse conceito de permanência. Em outro momento já em 1983 quando eu venho trabalhar em São Paulo, inicialmente na Editora Abril e já em 1984 trabalhando na Huis Clô, com a Clo Orozco, eu percebi nesse exercício da criação em si a importância do conhecimento.

Era muito comum nos anos 1980, os estilistas irem a Paris, Londres e Milão e trazerem os modelos para serem " adaptados", trocando somente o tecido e fazendo pequenas alterações. A Clô iria além disso. Ela tinha uma visão muito específica do que entendia como roupa, do que entendia como construção e por quem ela já era apaixonada. Em suas pesquisas no exterior ela trazia roupas de brechós, o que despertou em mim um olhar muito interessante para esses lugares onde vendiam roupas usadas. Começo então a frequentar a Rua dos Gusmões, na Luz, comprando roupas em brechó para complementar meu guarda roupa, pois não me identificava com um padrão da mesmice e procurava criar um individualismo. Eu não encontrava no mercado nada parecido com uma estética que eu já adorava. Desperta em mim a partir desse exercício, ter o habito de colecionar. Durante os dois anos e meios que trabalhamos juntos consegui criar um acervo incrível com essas peças que ela trazia do exterior. Após minha saída, eu nunca entendi porque, ela, pois tudo a venda. Eu consegui resgatar nessa venda uma saia do Yohji Yamamoto, uma do Issey Miyake e outra da Huis Clos.

2. Alguns estilistas compram essas roupas antigas para serem utilizadas durante o processo de criação e depois acabam vendendo ou se desfazendo delas.Mas percebo que você guarda essas roupas após esse percurso. Quando você percebeu a importância de conservar essas peças?

WR: Eu sempre tive em mente que a gente deveria preservar, que a gente deveria ter alguma coisa para a pesquisa. Até porque em 1986, na primeira vez que eu fui a

Europa, já tinha essa noção da importância da roupa antiga. A gente começava a ter acesso a publicações como a de Madeleine Vionnet [119] onde li pela primeira vez

sobre o processo de doação de suas criações nos anos 1930 ao Museu de Arte Decorativa de Paris, dizendo que aquilo era parte da história não só da França, não só de um período, mas da humanidade.Talvez por eu ser um eterno romântico, passei a perceber que o que realmente marcasse uma época, marcasse um período, deveria realmente ser guardado. Desde que eu comprei minhas primeiras saias do Yohji Yamamoto e do Issey Miyake na Huis Clo, nunca foi pra dizer:" um dia eu vou ficar livre disso", ao contrário , foi pensando que no futuro as pessoas possam ter referências de como elas foram feitas.

3. Qual o critério para a formação de seu acervo, considerando que além de peças de sua marca WR, existem peças de outros criadores e de outros períodos históricos?

WR: Eu só vou constituir minha marca em 1992, então são seis anos onde as coisas vão acontecendo e essa aquisição de peças interessantíssimas como algumas de Jean Paul Gaultier e Yamamoto eram compradas para meu guarda roupa pessoal e depois eram guardadas.A partir de 1992 quando começo a fazer coleções a cada seis meses, começo a guardar as peças mais emblemáticas de cada coleção , como os vestidos de algodão cru da coleção de 1993. Da primeira coleção eu não tenho quase nada, somente um ou dois vestidos de crepe preto, porque naquela época a gente dava as peças " pilotos" para os amigos. Era divertido ver os amigos usando. A partir de segunda coleção, já começo a guardar e vou começando a arquivar. Mas ao mesmo tempo tem uma cobrança pela estrutura da empresa como: " você esta ocupando muito lugar com esse tipo de coisa" e fiquei pensando qual seria o fim para esse acervo que começava a se formar. No final de 1999 para 2000, mudamos para um espaço gigantesco na Vila Madalena e ai se constitui sim, uma sala para os acervos. A partir de lá que esse espaço ganha o nome de " Saddam".

[119] Madeleine Vionnet (1876- 1975) fez parte da Alta Costura na França, sendo uma referência universal entre os criadores de moda no século XX. Sua influência foi marcante na carreira de vários estilistas, inclusive na construção dos vestidos criados por Walter Rodrigues no inicio de sua carreira.

4. Queria perguntar por que escolheu esse nome para o local onde guarda o acervo?

WR: Era uma piada interna...(risos).Porque foi a época que o Saddam Hussein foi capturado em um buraco no meio do chão, no meio de uma bagunça, um muquifo, era um horror! Então toda vez que o acervo estava bagunçado e alguém tinha que ir lá, surgia essa piada...(risos). Nesse espaço na Rua Natingui, o acervo já tinha uma

sala com as arara, tudo começa a ficar mais organizado, incluindo os chapéus e os sapatos além das roupas. Mas até aquela época eu tinha ainda alguns ataques de Budismo e doava parte das coleções, como as que estão ainda hoje na Modateca do Senac [120]. A professora Miti Shitara, da Faculdade Santa Marcelina tem uma série de vestidos dessa época e realmente a partir do ano 2000 é que eu começo a ficar alerta e não quero mais doar nada, não quero mais vender nada das coleções. Então há doze anos, porque eu parei de desfilar em 2012, as coleções completas foram guardadas.

5. Voltando então a criação de seu acervo...

WR: Foi por influência do Jose Nogueira de Camargo, já estamos juntos há 20 anos, eu começo a ir mais nas Feirinhas de Antiguidade. Com o Zeca isso passou a ser religioso. Todos os sábados nós íamos à Praça Benedito Calixto e todos os Domingos nós íamos ao Bexiga. Ali eu encontro uma rua onde ficavam as roupas e mexendo em uma das araras eu encontro uma roupa do Yohji Yamamoto. Eu pensei que se ela entendesse o valor daquela criação, iria me cobrar uma fábula! Ela não entendeu que aquilo era um original! Nesse Yohji a etiqueta ainda é carimbada, ela não é bordada, isso denota que era das primeiras coleções dele. Eu tenho muita vontade de entrar em contato com ele, enviar uma foto, para saber mais sobre essa peça.

6. E você acabou pagando mesmo uma fortuna por essa que considera uma das peças mais importantes de seu acervo?

[120] Quando criei o Projeto EXPO+ Palestra em 2011, tinha como objetivo investigar o que existia nos acervos de moda criados pelos próprios estilistas e marcas. Foram convidados além do Walter Rodrigues: Simone Nunes, Andre Hidalgo (Casa de Criadores representada por Walerio Araujo, Der Metropol,João Pimenta, Mariana Carbonel, Gabriela Sakate) , Dudu Bertholini, Rodrigo Rosner e Fause Haten. Cada edição esta documentada em DVD a disposição nas bibliotecas do SENAC Lapa Faustolo e Campus Universitário Santo Amaro.

WR: Não. Eu tinha muita preocupação para não pagar muito! (risos) Na verdade paguei algo em torno de cem reais com certeza. Ela não tinha noção do que estava vendendo. E isso abriu meu olhar para esse lugar, para aquele espaço na feira e comecei a ter uma relação com essas pessoas que vendiam roupas. Nisso esses fornecedores começaram a conhecer meu gosto e já separavam coisas surpreendentes. Hoje a coleção tem em torno cem criações do Thierry Mugler, porque tivemos a sorte de ter a loja dele em SP. Do Saint Laurent –Rive Gauche, tenho uma coleção imensa,principalmente dos anos setenta. Tem muitas coisas

especiais do Dior, catalogado com a numeração da Maison Dior mesmo e criações também do John Galliano. Tem muitas peças do acervo que foram doações das minhas clientes, que sabiam da minha paixão e desse desejo por preservar , por isso elas me doavam. Tenho um Balenciaga que foi do noivado de uma delas, um Dior que ela usou aos quinze anos. Hoje da para fazer um paralelo muito grande como isso me influenciou. A maneira de cortar, de construir, lógico que é muito mais fácil você mostrar para sua modelista a forma que você quer, apesar de ter sempre trabalhado com moulage, os casacos antigos me ensinaram muitas coisas, absolutamente tudo! Posição de manga, gola,costuras, etc.

7.Você revisitava essas roupas durante seus processos criativos com frequência?

WR: O tempo todo! Minha memória é fantástica nesse sentido. Se estávamos pesquisando uma silhueta para a próxima coleção eu dizia: " eu tenho um casaco assim, uma manga assim ia até o acervo e mostrava. Para mim sempre foi um ponto de partida. Depois a partir de 2007 eu mesmo já revisitava minhas modelagens de 2001. Eu mesmo buscava coisas que poderiam ser vistas novamente. Eu diria que meu acervo é vivo. Ele me ensina sobre matéria prima, me ensina sobre a história, sobre a questão política de cada momento, da riqueza tecnológica de cada momento.

Eu me lembro de exercitar isso, inclusive com você, naquele curso na USP, onde eu tive a chance de falar do pós-modernismo e do japonismo[121]. Aquele foi um

[121] Com a possibilidade de coordenar o Centro de Estudos da Moda, núcleo de pesquisa criado em 1998 pelo então diretor da ECA USP , Tupã Gomes Correia, desenvolvemos o curso "Neojaponismo – A moda de 1980 à vanguarda no final do século XX" . A abordagem sobre a questão da

exercício muito interessante que eu nunca mais repeti, sobre como desconstruir as roupas já prontas e criar novas imagens a partir disso. Lembro-me de roupas lindas recriadas nesse curso, a partir de roupas de brechó que os alunos levaram e desconstruíram.

8.Com a dimensão tem hoje esse acervo você pensa em disponibilizá-lo para estudiosos e pesquisadores. O que você pensa em fazer futuramente?

WR: Sei lá....ai eu tenho que ficar mais Budista ainda... (risos).

9. Como você se sentiu nesse processo de desapego em relação à doação dos moldes para o Centro Universitário SENAC,há dois anos?

WR: Em relação aos moldes [122]**,** foi um exercício tranquilo. Pois ou se doava ou se transformava tudo aquilo em sucata. Eu imaginei, porque não doar para uma Escola? Pois nos meus últimos anos de marca, trabalhei com profissionais formados pelo SENAC e sei o valor que isso tem, fora a minha relação e aproximação de carinho com as pessoas de lá. Fico imaginando que assim teríamos as bases das peças. Mas fico muito preocupado sim com o acervo de roupas (a parte têxtil) , porque ele precisa de cuidados, de conservação,mais do que ninguém você sabe disso, sobre qual a melhor maneira para guardar, a temperatura, etc . Mas acho que esse acervo que me custou tanto e que demorei tanto tempo para juntar e que não entendo ele como doação. Entendo como uma troca. Penso em comercializar a partir de uma instituição, um instituto, de uma maneira que possa recuperar um pouco do dinheiro que foi despendido. Não sou tão altruísta assim... Se o Brasil

---

desconstrução no contexto pós-moderno e de como esses novos questionamentos foram incorporados ao vestir, norteou o curso. Os exercícios práticos propostos foram feitos a partir de roupas usadas, desconstruídas e reconstruídas a partir dessa reflexão.

[122] A Coleção de Moldes Walter Rodrigues, composta por 2538 moldes em papel, referentes a criação de todas suas coleções do prêt-à-porter, foi doada a Biblioteca do Campus Universitário Santo Amaro SENAC em 2012. Em uma primeira etapa foi feito o processo de catalogação dos moldes por uma empresa especializada, para que em seguida pudesse ser feito a digitalização. O Projeto Revisitando Walter apresentou em 2014 uma exposição dos moldes e das respectivas roupas,como conclusão da primeira etapa desse processo de conservação.

realmente não tem nenhuma vocação, não tem como guardar isso, penso em vender na internet porque isso hoje em dia é comum e ali tem roupas que são interessantes para outros colecionadores.

10. Mas você tem essa visão de conservar o seu trabalho e suas coleções em uma Fundação?

WR: Devo pensar que isso é um sacerdócio sem fim...Uma pessoa que conseguiu fazer isso foi Pierre Berger, porque eles tem um planejamento financeiro que daqui a cem anos tudo dará certo. Mesmo que eu tivesse uma Fundação eu queria estar acoplado a alguma instituição de ensino, a algum Museu, Instituto de Design, como o FIT em Nova York, por exemplo. Eu sei até onde eu vou viver. E depois? Como

isso ficaria? Por isso acho que o melhor lugar seria junto a uma instituição, que terá outras gerações para dar continuidade a esse tratamento. Mas eu não me permito pensar que não seja só minha essa responsabilidade em conservar.

11.Como você vê a questão da memória nesse contexto atual da criação na moda brasileira?

WR: Acho que a gente não tem nada. Cansei de comprar coisas do Georges Henri, da Maria Bonita, da Clô,da Glória Coelho ,que são pessoas que sempre admirei.Se a gente tivesse uma verba permanente para isso, poderíamos ter acervos incríveis! Primeiro o consumidor não sabe o que ele esta usando, raríssimas as pessoas que conservam peças importantes como vestidos de casamento... Acho que já perdemos essa memória. Difícil uma garota lembrar da roupa que conheceu seu namorado...são tantos namorados e tantas camisetas que ela já confundiu todas ...(risos).Isso é muito interessante como a roupa perdeu essa carga afetiva onde se registra momentos importantes. Hoje estava lendo novamente, o que Zygmunt Bauman fala sobre estarmos vivendo uma época fluida e isso é extremamente verdadeiro. O meu medo é que o fluido fique tão manejável que não se tenha como recuperar mais isso.

Nesse momento, onde nós estamos reorganizando a moda brasileira, pois todas essas marcas estão se reorganizando ,porque todas as marcas que conheço ou estão penduradas ou estão se acabando, a gente esta ficando só com o grande varejo, com a moda de massa, nós vamos ter que reconstruir essa questão das

marcas no Brasil, porque a questão das marcas mais autorais estão desaparecendo. Já sentia isso desde 2010, quando tinha loja. Já percebia o quanto era difícil acessar esse publico. Eu não vi por outro caminho, nada que desse qualquer segurança as marcas brasileiras. Não existia um comitê gestor, o governo nunca se interessou pela moda, a indústria da moda deveria ter tudo mais organizado, ter feito também seu papel correto para poder revindicar algo .

Como já trabalho desde 2006 efetivamente para o Fórum de Inspirações, que é uma pesquisa feita para a Assintecal com uma visão muito voltada para a questão do Design, isso já preenchia de certa forma essa questão do Walter que gosta de pesquisas, que gosta de estar "antenado" com o futuro, entendendo o comportamento das pessoas.

Já estava percebendo esse novo movimento com a entrada dos conglomerados de moda no Brasil. Sabia do deslumbramento que isso iria causar nos consumidores brasileiros, que poderiam pagar em dez vezes um vestido Lanvin e deixariam de comprar um vestido do Walter Rodrigues ou do Reinaldo Lourenço.

Ao mesmo tempo a Assintecal[123] quis ampliar muito a atuação dessa pesquisa criando nova demanda com novos empresários. A partir de 2011 começo então a limitar todas as ações da marca WR, como fechar o sob medida que funcionava com um ano de antecedência para entregar todos os vestidos de noivas que estavam na agenda e em 2012 eu disse basta! Programamos para Setembro de 2012 o fechamento das lojas.

Dedico-me hoje profundamente ao Instituto By Brasil, que é ligado a Assintecal e participo de quatro projetos muito interessantes ligados a APLs específicos. Em Terezina, Campina Grande na , Belo Horizonte e Nova Serrana e em uma série de cidades. Em um Projeto chamado Economia Criativa no Rio Grande do Sul, busco através de minha experiência, do meu olhar para o futuro e minha pesquisa compartilhar com esses empresários novas possibilidades. Eu sempre brinco que eu fechei uma e hoje eu trabalho com quarenta empresas de produtos variados que vão desde o mobiliário, joias, confecção, calçados passando por componentes, cooperativas que usam artesanato, santeiros, cerâmica, etc.

---

[123] Associação Brasileira de Empresas de Componentes para Couro Calçados e Artefatos (Assintecal) é uma entidade que atua como agente de mudanças no setor de componentes para calçados.Com mais de 320 empresas associadas concentradas em diversos polos calçadistas do Brasil.
http://assintecal.org.br

È muito interessante que nunca é a mesma coisa e fazendo prevalecer o meu mantra: “ Quando eu não estiver mais me divertindo , caio fora”. Mesmo vivendo uma semana em cada estado desse Brasil , acho que vale a pena!

12.Sua geração conseguiu que a moda brasileira tivesse certa visibilidade internacional, participando de um importante processo de profissionalização do setor. Como você analisa o momento atual onde acompanhamos a moda autoral dessa mesma geração se esfarelando?

WR: É muito complicado mesmo! Ao mesmo tempo em que a gente vê essa questão enorme do esfarelamento de marcas importantes, que construíram a partir dos anos noventa uma moda autoral, nós vemos uma nova geração crescendo com outras possibilidades e maneiras de interagir com o mercado. Em um projeto capitaneado pela ABIT, o Tex Brasil[124] tem a Helen Rodel fazendo um trabalho maravilhoso fora do Brasil, vendendo para loja multimarca italiana Luiza Via Roma. Vi essa semana o trabalho de outra marca vendendo para a HP que é uma distribuidora muito forte no Japão, então acho que há de novo uma geração que aparece depois do Alexandre Herchcovitch,depois do Jefferson de Assis, depois do Wilson Raniére, já começando a emplacar um trabalho de moda com mais sucesso. Talvez agora as pessoas estejam mais preparadas para entender as necessidades de cada marca, como essas que começaram lá fora com mais força do que aqui dentro.

13. Seria uma nova maneira de fazer e vender moda?

WR: Acredito que sim! A própria Helen Rodel tem um canal de vendas na internet que esta dando muito certo, isso transpõe barreiras, transpões limites. Mas ao mesmo tempo a gente precisa entender isso de uma forma inteligente. Qual o limite possível para cada marca viver? Será que preciso ter 120 lojas ou um formato menor e mais eficiente? A mentalidade vai ter que ser modificada principalmente com a questão do “*Fast Fashion*”. Quando vejo o Alexandre hoje responsável sim pela sua marca, mas não mais comprometido com as questões financeiras de sua marca, eu diria que o peso é muito menor mesmo com a cobrança de resultados.

124 Texbrasil é o programa de Internacionalização da Moda Brasileira promovido pela ABIT em parceria com a Apex-Brasil.

14. Como você analisa a questão da memória em relação aos grupos que estão gerenciando várias marcas brasileiras?

WR: Não sei se esse esses grupos brasileiros que no final dos anos 2000 começaram a adquirir varias marcas tem capacidade de gerenciamento para isso. Vejo a marca Fórum hoje absolutamente destituída de todos seus valores. Principalmente nesse momento em que estamos vivendo, 2014, onde o jeans volta a ser destaque em todas as passarelas mundiais. Eles tinham isso impregnado na marca, esse desejo e nesse momento a marca passa a ser nada! È muito preocupante que essas pessoas que estão com o poder financeiro na mão não saibam gerir, de certa maneira o patrimônio histórico, a memória e a herança de cada marca. Vemos por exemplo quando um novo estilista assume uma marca, como fez Nicolas Guesquière na Balenciaga, ele vai olhar para o arquivo da *Maison* para tirar novas ideias. Em primeiro lugar eu iria perguntar: ”o que foi emblemático para a marca, onde estava a estrutura, a herança? E na Fórum é o Jeans! A Fórum nunca foi modinha ela sempre foi Jeans! Por isso digo que os próprios designers aqui no Brasil não estão inspirados e nem se sentem obrigados a trabalhar a questão da memória, porque para eles isso não tem valor algum...

15 .Em relação a vender sua marca, você cogitou essa possibilidade?

WR: Isso nunca passou pela minha cabeça, vender o meu nome e a minha marca. Na realidade eu iria sofrer muito mais vendo meu nome ligado a peças que eu jamais assinaria. Eu prefiro preservar meu nome e a minha maneira de pensar.

Figura 59
Walter Rodrigues no seu acervo particular em SP com cerca de 3000 peças.

ANEXO A – Tabelas e fichas técnicas da Coleção Ney Matogrosso

1.Tabela com a relação das peças da coleção

Relação dos figurinos da Coleção Ney Matogrosso (por peça)

Ano/SHOW	Registro	Qtd. Peças	Designer	Descrição Peça
1973 / 1974 Show Secos e Molhados	SM001	16	Ney Matogrosso	Dedais
	SM002	1	Artesão	Saia em macramê
	SM003	1	Ney Matogrosso	Adereço para ombro em macramê
MAM	SM004	10	Mari Ioshimoto	Figurino completo
1975 O Homem de Neanderthal	HN005	1	Ricardo Zambele	Adereço de cabeça osso baleia
	HN006	1	Ricardo Zambele	Colar baleia
	HN007	1	Ricardo Zambele	Adereço de Ombro chifre cabra
	HN008	1	Ricardo Zambele	Osso de Queixada
1976 Bandido	B009	1	Processo de pesquisa	Bata de Lurex
	B010	1	Processo de pesquisa	Calça Branca
	B156	1	Processo de pesquisa	Bracelete com fitas brancas (1,12 mts)
	B155	1	Processo de pesquisa	Bracelete com fitas brancas (1,40 mts)
	B011	1	Processo de pesquisa	Bracelete com fitas brancas 1,25 mtd
1978 Feitiço	F012	1	Processo de pesquisa	Quepe Preto
	F013	2	Processo de pesquisa	Luvas de couro preta
	F014	1	Processo de pesquisa	Coleira preta com metal
1980 Seu Tipo	ST015	1	Processo de pesquisa	Calça branca
	ST016	1	Processo de pesquisa	Cinto tecido (antiquário)

1981 Homem com H	HH017	1	Vagner Ribeiro - artesão	Cabeça com penas Brancas
	HH018	1	Vagner Ribeiro - artesão	Cabeça de couro cinza e metal
	HH157	1	Processo de pesquisa	Calça vermelha taxas nas pernas
	HH158	1	Processo de pesquisa	Calça vermelha com círculos em couro nos joelhos
	HH019	1	Processo de pesquisa	Calça vermelha cinturão de taxas marrom chumaço de tiras em couro em uma perna
	HH020	1	Processo de pesquisa	Cabeça em couro marrom com metal e penas
	HH138	1	Processo de pesquisa	Cinto de tiras vermelho em couro 37 cm
	HH139	1	Processo de pesquisa	Cinto vermelho em couro (27 cm)
	HH137	1	Processo de pesquisa	Cinto de tiras vermelho em couro 37 cm ex. 2
	HH021	1	Vagner Ribeiro - artesão	calça de couro amarelo pala em metal
	HH160	1	Vagner Ribeiro	Calça em couro amarela detalhe metais em leques
	HH159	1	Vagner Ribeiro	Calça em couro amarela detalhe metais curvos
	HH161	1	Vagner Ribeiro	Calça em couro amarela detalhe metais quadril aberto
	HH142	1	Processo de pesquisa	Cinto de tiras vermelho em couro 37 cm ex. 3
	HH141	1	Processo de pesquisa	Cinto de tiras vermelho em couro 74 cm
	HH140	1	Processo de pesquisa	Cinto de tiras vermelho em couro 69 cm
	HH155	1	Processo de pesquisa	Tapa sexo em couro marrom ex. 2
	HH154	1	Processo de pesquisa	Tapa sexo em couro marrom
	HH153	1	Processo de pesquisa	Coleira em couro marrom com taxas
	HH022	1	Processo de pesquisa	Cinto de tiras vermelho em couro 38 cm

1982 Matogrosso	MG023	2	Processo de pesquisa	Bracelete em juta e sementes pretas na ponta
	MG024	2	Processo de pesquisa	Adereços coxa com franjas de cristais laranja
	MG025	1	Processo de pesquisa	Saia em cordão laranja e sementes pretas .
	MG026	2	Processo de pesquisa	Adereço de braço em cristais laranja
	MG165	2	Processo de pesquisa	Adereço de braço em cristais laranja (ex. 2)
	MG027	2	Processo de pesquisa	Adereço de tornozelos cristais laranja
	MG028	2	Processo de pesquisa	Adereços joelho cordão tingido em laranja
	MG162	1	Processo de pesquisa	Cocar amarelo azul e vermelho
	MG 163	1	Processo de pesquisa	Cocar verde e vermelho
	MG029	1	Processo de pesquisa	Cocar colorido
	MG030	1	Processo de pesquisa	Adereço de cabeça alaranjado penas de faisão
	MG031	1	Processo de pesquisa	Adereço de braço cordão c/ quatro penas coloridas (32 cm)
	MG032	1	Processo de pesquisa	Adereço de perna com penas coloridas com(53 cm)
	MG033	1	Processo de pesquisa	Adereço Ombro penas de faisão
	MG034	1	Processo de pesquisa	Adereço de cabeça pele de onça miçangas coloridas
	MG035	2	Processo de pesquisa	Adereço de coxa em cordão laranja e sementes pretas
	MG036	1	Processo de pesquisa	Saia e tapa sexo em cristais laranja
	MG037	1	Processo de pesquisa	Saia e tapa sexo em cristais laranja (ex. 2)
	MG167	1	Markito	Tapa sexo branco bordado para usar com saia branca de canutilhos
	MG168	1	Processo de pesquisa	Adereço para cabeça com penas penduradas
	MG170	1	Processo de pesquisa	Adereço de perna em penas brancas e

				vermelhas
	MG166	1	Markito	Saia branca bordada em canutilhos
1984 Destino de Aventureiro	DA038	1	Ricardo Zambele	Calça de pele de onça
	DA136	1	Processo de pesquisa	Colar dentes de macaco
	DA039	1	Processo de pesquisa	Colar garras de onça
	DA042	1	Ricardo Zambele	Calça em tecido de metal
	DA041	2	Ney Matogrosso	Calça e blusa Arara
	DA143	2	Ney Matogrosso	Conjunto calça e blusa com plaquinhas em Prateado
	DA043	2	Ney Matogrosso	Conjunto Calça e blusa papagaio
	DA044	1	Clóvis Bornay	Colar de Cristais
	DA045	1	Clóvis Bornay	Calça de cristais
	DA046	2		Par de Botas vermelhas
1989 Ney Matogrosso ao vivo	NM047	1	Zezé Braga	Calça azul com lastex
	NM048	1	Zezé Braga	Capa azul
	NM049	1	Processo de pesquisa	Broche pomba
	NM050	2	Processo de pesquisa	Par de Bracelete em metal
	NM051	1	Processo de pesquisa	Pulseira
	NM052	1	Zezé Braga	Calça amarela
1990 a Flor da Pele	FP053	1	Mr. Wonderful c/ Rafael Rabelo	Colete de bolinhas
	FP144	1		Colar prata pedra
	FP054	1	Rafael Rabelo	Blazer Bordado
1992 As Aparências Enganam	AE055	1	Ney Matogrosso	Calça florida com lastex
	AE056	1	Ney Matogrosso	Calça Branca
	AE057	1	Ney Matogrosso	Calça Florida
	AE058	1	Ney Matogrosso	Blazer Florido azul
1995 Estava escrito	EE059	3	Ocimar Versolato	Colete 1 com par de mangas soltas
	EE146	3	Ocimar Versolato	Colete preto 2 com par de mangas soltas
	EE147	1	Ocimar Versolato	Colete preto 3
	EE060	1	Processo de pesquisa	Calça de couro Roxa
	EE061	1	Processo de pesquisa	Blazer bordado

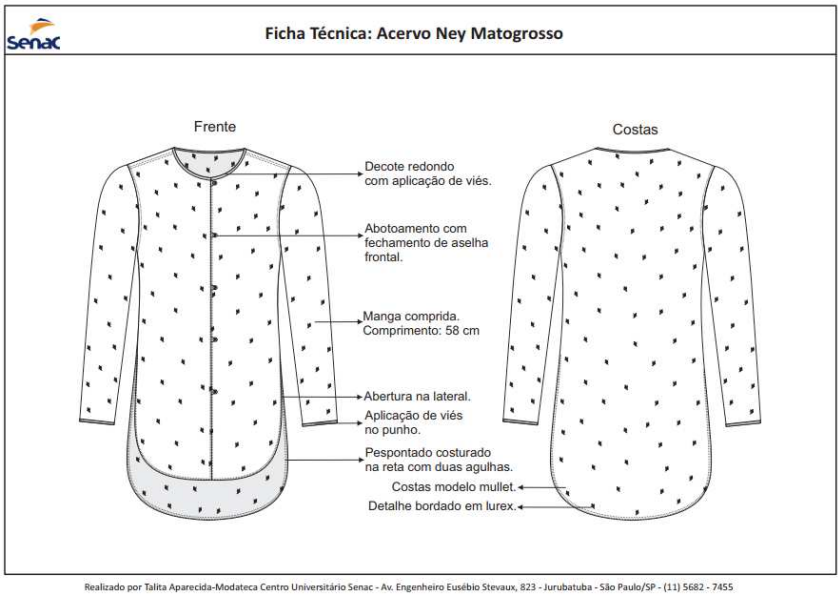
1996 Um Brasileiro	UB062	3	Ocimar Versolato	Conjunto vermelho de calça e blazer e colete
	UB063	3	Ocimar Versolato	Conjunto azul de calça e blazer e colete.
	UB064	1	Processo de pesquisa	Cabeça espelhada
	UB148	1	Processo de pesquisa	Cabeça espelhada ex. 2
	UB065	1	Processo de pesquisa	Calça espelhada
	UB066	1	Processo de pesquisa	Cabeça cristais vermelho
	UB067	1	Processo de pesquisa	Calça preta de bolinhas coloridas
1999 Olhos de Farol	OF068	1	Processo de pesquisa	Saia de franja branca
	OF149	1	Processo de pesquisa	Saia de franja branca ex. 2
	OF069	2	Processo de pesquisa	Adereço de perna de franja
	OF070	1	Processo de pesquisa	Cabeça Silicone
	OF071	1		Saia veludo vermelha
	OF072	0	Antonio Bernardo	Cabeça em cobre
	OF073	1		Tapete Vermelho
2001 Batuque	BA074	1	Ocimar Versolato	Blazer preto
	BA075	1	Ocimar Versolato	Adereço para cabeça
	BA150	1	Ocimar Versolato	Calça bordada na cintura ex. 2
	BA076	1	Ocimar Versolato	Calça Preta
	BA077	2	Ocimar Versolato	Conjunto preto calça e blazer bordada quadril
	BA078	2	Ocimar Versolato	Conjunto de blazer cinza e calça quadriculada.
	BA079	1	Ocimar Versolato	Turbante preto
2005 Canto em qualquer canto	CC080	1	Ocimar Versolato	Calça detalhe na lateral da perna
2007 Inclassificáveis	IC083	1	Ney Matogrosso	Colar laranja e vermelho (46 cm)
	IC084	1	Ney Matogrosso	verde com detalhes marrom.
	IC085	1	Ney Matogrosso	Colar proteção.
	IC086	1	Ney Matogrosso	Colar madeira com miçangas beges vermelhas pretas.
	IC087	1	Ney Matogrosso	Colar verde e prata
	IC088	1	Ney Matogrosso	Colar bege claro
	IC089	1	NeyMatogrosso	Colar vermelho preto,

				verde, pingente em metal
	IC151	1	Processo de pesquisa	Tapa sexo simples
	IC081	1	Ney Matogrosso	Colar transparente pingente cristal grande
	IC090	1	Ney Matogrosso	Colar Transparente pingente cristal pequeno
	IC091	1	Ney Matogrosso	Colar verde com canutilho laranja
	IC092	1	Ney Matogrosso	Colar com Miçangas coloridas em vários tamanhos
	IC093	1	Araceles de Maria	Macacão
	IC094	2	Em processo de pesquisa	Adereço de braço com penas (par)
	IC095	1	Em processo de pesquisa	Saia Lilás
	IC096	1	Em processo de pesquisa	Cabeça com pedras e plumas
	IC097	1	Ocimar Versolato	Cinto com esferas redondas pretas na cintura saia dourada
	IC098	1	Em processo de pesquisa	Cabeça dourada
	IC099	1	Em processo de pesquisa	Saia em tiras de couro
	IC100	1	Ocimar Versolato	Macacão Segunda Pele, tatuado
	IC101	1	Em processo de pesquisa	Cinto em tiras de couro cinza
	IC102	1	Ocimar Versolato	Tapa Sexo bordado em lantejoulas
	IC103	1	Em processo de pesquisa	Adereço para cabeça com pedraria verde e pena branca
	IC104	1	Em processo de pesquisa	Cinto de renda branca
	IC105	1	Em processo de pesquisa	Adereço para cabeça Dourados com esferas de metal
	IC152	1	Em processo de pesquisa	Bracelete dourado com pena azul
	IC106	1	Em processo de pesquisa	Saia em tiras de couro amarela
	IC107	1	Ney Matogrosso	Colar de miçangas azul (1,63mts.)
	IC108	1	Em processo de pesquisa	Cinto com *strass* e pedras
	IC109	1	Ney Matogrosso	Colar verde com miçangas retangulares.

	IC110	1	Ney Matogrosso	Colar branco e vermelho.
	IC111	1	Ney Matogrosso	Colar Azul
	IC112	1	Ney Matogrosso	Colar vermelho com detalhes prata
	IC113	1	Ney Matogrosso	Colar rosa cinza detalhe em coquinho
	IC114	1	Ney Matogrosso	Colar vermelho e preto
	IC115	1	Ney Matogrosso	Colar dourado com três círculos em metais
	IC116	1	Ney Matogrosso	Colar em madeira e miçanga vermelha
	IC117	1	Ocimar Versolato	Saia bege com esferas em metais
	IC118	1	Em processo de pesquisa	Fundo de cenário de tecido com aplicações de flores.
	IC119	1	Em processo de pesquisa	Fundo de cenário de tecido drapeado verde.
	IC127	1	Ney Matogrosso	Colar miçanga azul (1,30 mts)
	IC123	1	Ney Matogrosso	Colar laranja e vermelho (37 cm)
	IC120	1	Em processo de pesquisa	Fundo de cenário de tecido vermelho com pintura á mão.
TV Figurinos usados em programas de televisão	TV121	1		adereço de cintura metal
	TV122	1	José Gomes	Blazer roxo Bordado
	TV124	1	Marquito	Calça com lantejoulas laranja
	TV125	1	Ocimar Versolato	Roupão Preto
	TV126	2	Em processo de pesquisa	Conjunto de túnica e calça dourada
	TV128	1	Ney Matogrosso	Camisa de seda Florida
	TV129	1		Colete de cristais
	TV130	2	Araceles de Maria	Conjunto de calça e blusa
	TV131	1	Processo de pesquisa	Capa de penas colorida
	TV132	1	Processo de pesquisa	Calças de Couro de cobra
	TV133	2	Processo de pesquisa	Par de luvas de couro de cobra
	TV134	1	Processo de pesquisa	Blazer Indiano
	TV135	1	Processo de pesquisa	Botas em couro de cobra
		04	Processo de	Penas colorida –

			pesquisa	Roxa, Rosa, Preta e Verde
Total de Peças Doadas:	**220**			

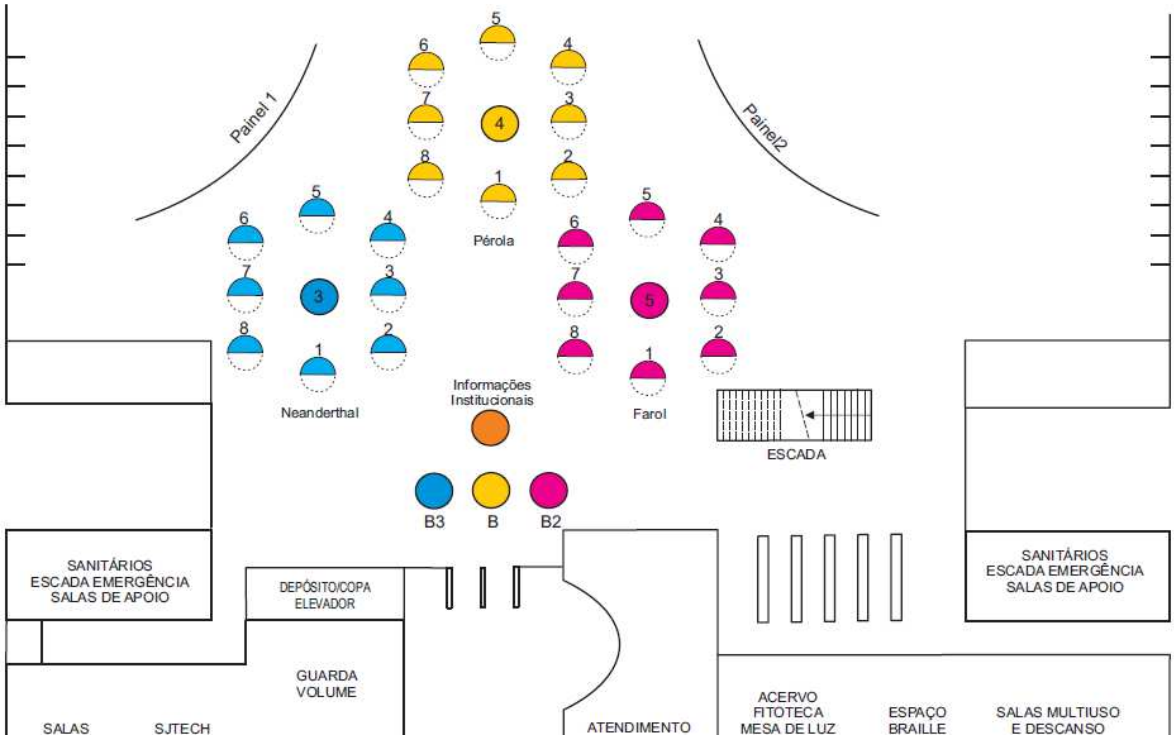
2.Fichas técnicas



	Ficha Técnica de Vestuário		Registro: SM004
	Designer: Mari Ioshimoto (1931 - 1992)	Material:	metal
	Show: Secos e molhados	Ano:	1973/1974
História cultural do Objeto:	Figurino completo criado para Ney usar no lançamento de segundo disco secos e molhados, porém pouco antes do lançamento, João Ricardo e Gerson Conrad decidiram seguir carreira solo. Ney não usou o figurino que fez parte da exposição A cidade do Homen nú no MAN 3m 15/04.		

Doado por:	Ney Matogrosso	Data:	2010
Modateca do Centro Universitário Senac Santo Amaro			

3. **Mapa da exposição Capsula do Tempo na Biblioteca do Campus Universitário SENAC Santo Amaro.**

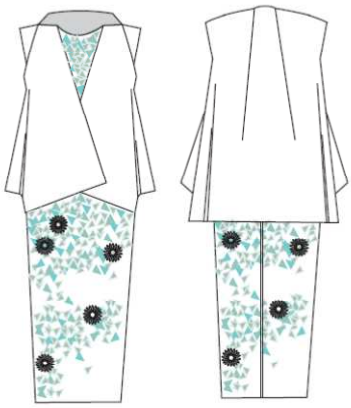
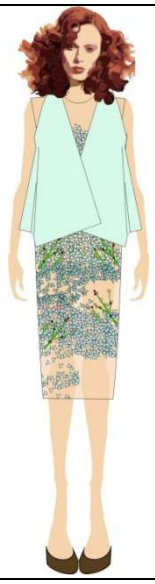


ANEXO B – Tabelas e fichas técnicas da Coleção Marionetes

1. Tabela Relação das Marionetes

Numero de referência	Nome
1	Marionete GB Giselle Budchen
2	Marionete TK Thana Kuhnen
3	Marionete PL Paola Ludtke
4	Marionete ST Stella Tennant
5	Marionete AW Aline Weber
6	Marionete AK Alicia Kuczman
7	Marionete SH Shalom Harlow
8	Marionete KM Kate Moss
9	Marionete CT Carol Trentini
10	Marionete RZ Raquel Zimmermann
11	Marionete KMM Kristen Mc Menamy
12	Marionete KE Karen Elson
13	Marionete AWEK Alek Wek
14	Marionete NV Natalia Vodianova
15	Marionete AV Amber Valletta
16	Marionete LE Linda Evangelista
17	Marionete NC Naomi Campbell
18	Marionete MB Mariacarla Boscono
19	Marionete JM Julianne Moore
20	Marionete IF Isabeli Fontana
21	Marionete MR Maria Rita
22	Marionete FH Fause Haten
23	Marionete RE Renato

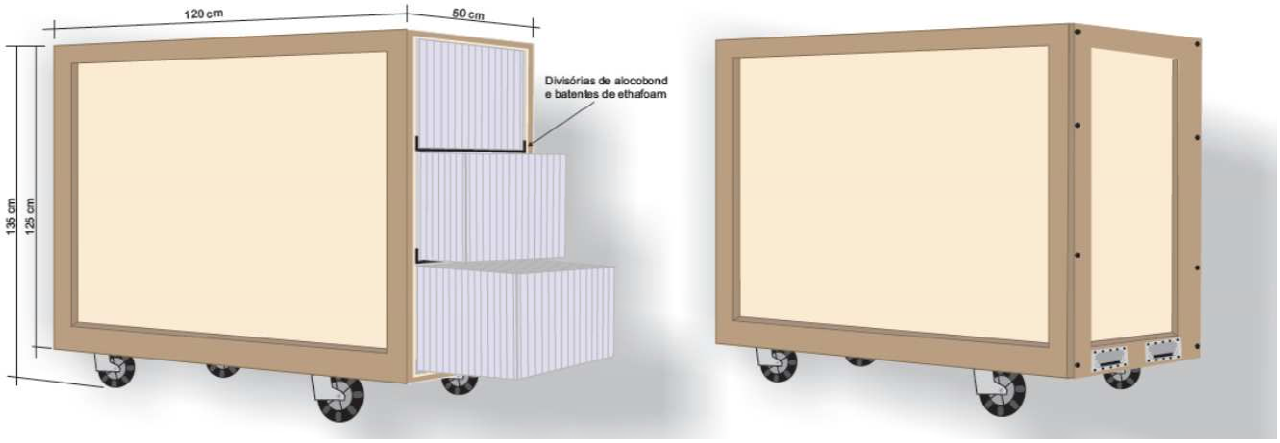
2. Ficha Biografia do Objeto

Biografia do Objeto	Laudo técnico de conservação	
Marionete ST Registro: Numero de Referência: 4- ST-Sharon Stone	Vestido (desenho técnico)	Áreas deterioradas: Nenhuma
		
Descrição: Vestido com aplicações de flores e laços, com uma pequena capa sem manga na cor lilás.	Material: Vestido: 100% poliamida Aplicações: 100% seda Colete: 100% poliéster	Ano de criação: 2013
Responsável pela exposição:	Recebido por:	Data da exposição:
Orientações para montagem: Passadoria não.		

3. Ficha Externa (para a caixa de polionda)

MARIONETE GB	REFERÊNCIA 01	FAUSE HATEN
	Vestido em tule com detalhes em vinil Cor: Off White	

4. Projeto da caixa externa em madeira para o transporte das caixas de polionda



ANEXO C – Transcrição da palestra "Reflexões durante uma excursão aos museus de teatro", proferida por Béatrice Picon-Vallin**,** Diretora de pesquisa do Centre National de la recherche scientifique (CNRS), França.

Este texto é a transcrição e tradução da palestra apresentada em francês pela prof.ª em 2011, em evento organizado na Escola de Comunicações e Artes da USP, pelo LIM CAC – Laboratório de Informação e Memória do Centro de Artes Cênicas. Tradução da Prof.ª Dr.ª Elizabeth R. Azevedo.

Reflexões durante uma excursão aos museus de teatro.

Ano passado, organizei em Paris um colóquio internacional sobre a questão dos museus de teatro. Por que tivemos vontade de organizá-lo justamente na França?

Existem museus de teatro por toda a Europa, mas não na França. Temos, sim, o que se chama de bibliotecas-museu, como a Biblioteca-museu da *Comédie-Française*, mas ela, por exemplo, só aceita consultas mediante agendamento, a partir de um objetivo especial, se se é pesquisador e não está aberta às pessoas que normalmente vão a museus. E como eu, em virtude de minha formação – sou muito ligada à Rússia, sou especialista em teatro russo – vou regularmente à Rússia e fico impressionada com o número de museus de teatro que lá existem. Era justamente essa questão da falta de museus de teatro na França e de sua abundância na Rússia, além de sua presença em outros países, que me intrigava muito.

Nos pareceu que era necessário colocar o problema publicamente, diante de profissionais do teatro, organizando um colóquio e convidando pessoas que dirigem ou trabalham em museus de teatro na Europa.

Na França, existem museus de quase todas as artes: belas-artes, pintura, escultura, música, arquitetura; existem museus sobre a obra de um escritor (o museu Victor Hugo, o museu George Sand). Existem museus sobre tudo, até um museu da rolha! Mas não há um museu do teatro. Ao que parece, no Brasil, vocês têm um museu do futebol... mas vocês não têm um museu do teatro.

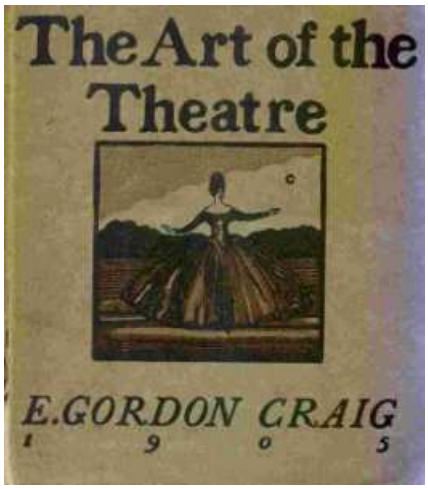
Então, por que há museus de teatro em certos lugares? A primeira resposta é que é que porque os materiais que compõem o teatro são tão heterogêneos, tão numerosos, tão diversos, que é difícil expô-los todos juntos. Bem... isso é uma coisa. Mas, a outra razão, eu creio, é que... como dizer? O teatro é sempre uma arte do presente e, justamente por isso, sempre houve, pelo menos na história da França, um temor de que ao organizar um museu se fizesse dele uma arte do passado. Eu falarei mais tarde a história da *Comédie-Française* e de seu projeto de museu e vocês poderão então compreender o que eu quero dizer.

Mas o problema que se coloca quando não se tem um museu para o teatro é o seguinte: as pessoas de teatro, os artistas de teatro, são os únicos artistas que não têm seu museu. São os únicos, na França, que não podem abrir a porta de um museu para entrar em contato, diretamente, com sua arte e com a história multiforme dessa sua arte.

Temos, de todo modo, lugares de exposição: por exemplo, existe na França um museu do traje (trago para vocês aqui o catálogo), mas esse museu só abarca o traje, e o traje é uma pequena parte de um espetáculo. Uma parte importante, mas só uma parte. Além disso, esse museu do traje fica muito longe, no interior da França, em Moulins; o acesso é difícil, pois é preciso deslocar-se até lá. É um lugar lindo, mas esse lugar foi “ocupado” por um criador de moda, um grande costureiro. Nesse museu pode-se ver trajes de teatro, mas também outros tipos de traje. Nele há toda uma parte reservada a Christian Lacroix. Lacroix fez algumas colaborações com o teatro, mas não são apenas essas colaborações teatrais, mas tudo o que ele criou no domínio da moda que está lá. Portanto, é um verdadeiro problema que os artistas de teatro na França não tenham contato com a história de sua arte. E é ainda pior que hoje o ritmo das criações artísticas seja muito rápido e que o contato com o passado, com as tradições, com as lições dos grandes mestres da encenação ou da arte do ator sejam cada vez mais impreciso e frouxo.

Para o cartaz do colóquio nós escolhemos a capa de um dos primeiros livros de Edward Gordon Craid, The art of the Theater, que data de 1905. Nós pegamos a

imagem da capa como ela está na coleção da BNF, a Biblioteca Nacional da França, na Departamento das Artes do Espetáculo. É esta que eu mostro agora a vocês [imagem 1].



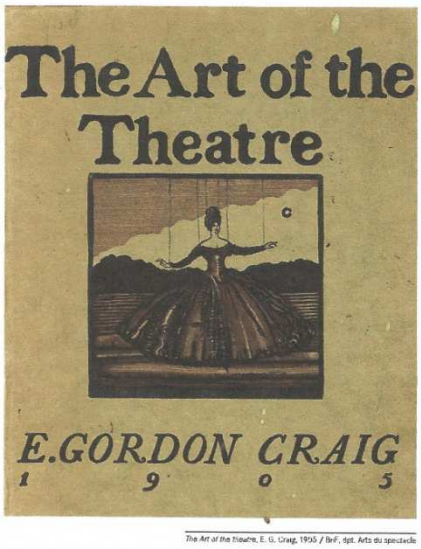


Imagem 1 **Imagem 2**

Porém, por acaso, eu tinha em casa, na minha coleção pessoal, um exemplar desse livro, e eu percebi que a capa do livro que eu tinha era outra (a foto não é tão boa, é uma foto amadora) [imagem 2].

Vocês veem a diferença? Os dois livros são originais, publicados em 1905. Contudo, as capas não são as mesmas. É como no jogo infantil: encontre as diferenças!

A diferença é que na capa da coleção da BNF a dançarina, que foi desenhada e gravada por Edward Gordon Craig, tem, em todas as articulações, fios, exatamente como uma marionete. A princípio, quando eu vi essa imagem, eu me disse: a foto foi mal tirada, não é possível! Quando verificamos, vimos que era isso mesmo. Vocês podem ver que na capa do meu exemplar não há nenhum fio; a dançarina é só uma dançarina, não é uma dançarina que evoca uma marionete. E essa é uma questão que nunca se colocou sobre Gordon Craig. Porque, na maior parte do tempo, os pesquisadores que estudam Craig consultam com publicações que são reedições recentes, sejam inglesas, sejam traduções francesas, sejam traduções russas, e eles não têm acesso à capa original ou às ilustrações originais que estruturam todos os livros de Craig.

Então, se vocês conhecem um pouco da obra de Craig e se vocês sabem o que ele escreveu sobre o ator-marionete em 1907, vocês podem se dizer: ah! Já em 1905 ele se colocava esse problema... mas ele o abordava através de uma imagem, uma gravura, um desenho.

Nós escolhemos essa imagem emblemática, que colocava um problema essencial: o da necessidade que tem o pesquisador de trabalhar com os originais, e de mostrar ao grande público as obras de teatro tais como elas são, tais como elas foram publicadas. Todos os livros de Craig, por exemplo, são extremamente, abundantemente, ilustrados e todas as traduções existentes raramente utilizam essas ilustrações. Quando se estudam essas obras percebe-se que Craig tinha um pensamento que eu diria quase “multimídia”.

Isto é, ele expunha suas ideias por escrito, mas as expunha também em desenhos. Por vezes, em seus livros, o que é extraordinário – e que vale a pena ser mostrado, não só aos pesquisadores, como venho dizendo, mas a um grande público que se interessa pelo teatro – ele utiliza um texto escrito e, no meio desse texto, ele coloca uma imagem e, sobre essa imagem, há um papel transparente sobre o qual está registrado um comentário a respeito da imagem. Assim, a imagem está entre dois textos. São os dois textos que devem esclarecer a imagem e vice-versa.

Parece-me que mostrar que no começo do século se pudesse pensar dessa forma a arte do teatro, é realmente algo de apaixonante, não somente para os pesquisadores, mas também para os artistas, os criadores, para os espectadores e os curiosos pelo teatro. É preciso dar livre acesso nos museus aos documentos que fazem a história do teatro.

Eu irei agora mostrar-lhes algumas imagens de diferentes tipos de museus, escolhidos um pouco ao acaso, para poder continuar pensando, de maneira concreta, a esta questão do museu do teatro. Eis uma foto que provém do Museu do Teatro da Universidade de Waseda[1], em Tokio. Esse Museu do teatro se encontra no interior da universidade e é completamente gerido pelo Departamento de Teatro. É um lugar muito curioso, pois a fachada evoca a do Teatro Globo.

É muito curioso ver esse edifício dentro de um grande campus universitário japonês, enquanto no seu interior todas as salas são consagradas ao teatro japonês e não ao teatro ocidental. Mas, ao mesmo tempo, a ligação com a cultura ocidental é reafirmada pela arquitetura. As fotos que eu estou mostrando dizem respeito aos

antigos jogos populares japoneses, que ainda podem ser vistos em algumas regiões do Japão. Os objetos expostos, as máscaras, os figurinos são comentados em cada sala através de vídeos que mostram como esses figurinos, essas máscaras, esses objetos são utilizados nas cerimônias, ou nos jogos populares.

Aqui, temos outro museu que eu visitei no Japão: é o museu de Sada Yacco. Sada Yacco era uma atriz japonesa que fez turnês pela Europa no começo do século XX e que teve uma grande influência porque ela apresentou aos ocidentais uma outra forma de fazer teatro, utilizando seu corpo e seus gestos. O sucesso de Sada Yacco na Europa foi extraordinário. Por isso, eu me interessava por Sada Yacco e acabei encontrando o museu no fundo de uma província japonesa. É um pequeno museu, onde estão conservados todas as relíquias das gloriosas turnês de Sada a Paris, Londres etc.

Em seguida, temos o museu da Companhia Giramundo no Brasil, em Belo Horizonte; um museu formidável de marionetes de todos os tipos...

(público: O museu foi fechado)

Fechado! Eu o visitei há uns quatro anos, creio. Este é um problema sobre o qual podemos também falar: o fechamento desses museus.

Eu o considerei um museu extraordinário, totalmente dedicado à marionete e à companhia; um museu “vivo” e estranho.

Outro museu – estou fazendo uma pequena volta ao mundo para alimentar nossas reflexões – em Kiev, na Ucrânia. Para o colóquio, nós convidamos sua diretora e ninguém conhecia esse teatro, nem mesmo os russos! Eu tinha tido a sorte de um ano antes ter ido a Kiev e visitado esse museu; e eu queria divulgá-lo, pois é um museu bem pequeno, mas muito bem organizado, com belíssimas ideias de exposição. Ele retraça toda a história do teatro ucraniano, desde seus primórdios até hoje, passando pelo período dos anos de 1920, quando o teatro ucraniano foi particularmente brilhante, e dos decênios posteriores, quando foi perseguido por Stalin. Aqui eu mostro imagens de um *vertep*, que é uma forma de teatro de marionetes ucranianas, como um *castelet* com vários andares e compartimentos (*castelet* é uma pequena casa, é um dispositivo para teatro de marionetes). Nesse museu há diversos tipos de verteps, montes de marionetes, bonecas, mas, diferentemente do teatro de marionetes de Belo Horizonte, o museu conserva em seu conjunto o trabalho não só de uma companhia.

As formas do teatro de marionetes, as formas do teatro popular, as formas do teatro dramático, a ópera, enfim, tudo está nesse pequeno museu; e quando os ucranianos querem compreender a história de seu teatro eles só precisam abrir as portas e entrar no museu, ir de sala em sala, ver as etiquetas, as explicações e imediatamente eles recebem uma lição de história do teatro extremamente forte. Vejam aqui, vindos desse museu de Kiev, os cartazes do teatro de vanguarda dos anos vinte. Um outro tipo de museu, em Moscou, é o museu de *um* teatro. Esse teatro foi fundado por um ator, Oleg Tabakov. É um pequeno teatro, mas que tem uma longa história, ao todo 40 anos, e apresenta nas três salas de espera do teatro a história da companhia e do seu repertório.

Então, o que é interessante nesse tipo de museu que se encontra em um teatro é que os espectadores que o frequentam podem compreender que o espetáculo que estão assistindo não é um espetáculo fora do tempo, mas é determinado por toda uma história, pelos diretores que foram convidados para montagens anteriores, a época em que os espetáculos foram montados. Há uma ligação que rapidamente aparece entre a obra de arte que se vem ver e o contexto histórico. Acho que é algo importante a entender quando se trata de um teatro, uma trupe, que tem um grande passado atrás dele. Pelas imagens vê-se que se alguém é posto em destaque é o diretor do teatro, seu fundador. Evidentemente, o defeito de um tal museu pode ser o narcisismo do diretor de teatro. Outro museu da Rússia é o museu Alexandrinski em São Petersburgo . O teatro Alexandinski não é o teatro de uma pessoa, é um teatro nacional que foi criado na época imperial. É um grande e magnifico teatro a italiana. Há alguns anos, Valeri Fokine, seu atual diretor, decidiu mudar todos os escritórios da administração para um outro lugar e dedicar os espaços liberados a um museu do teatro. Assim, o museu se localiza no grande prédio do teatro, ao qual se chega por um elevador que vai do foyer ao andar do museu e que os espectadores podem visitar durante os intervalos. O museu retraça em nove salas toda a história de três séculos de teatro russo.

As imagens que se vêm aqui são muito comoventes – são objetos que pertencem à encenação de *O Baile de Máscara*, de Lermontov, em 1917, dirigida por V. Meyerhold. *O Baile de Máscara* é um grande espetáculo da história do teatro europeu, que traz à cena numerosas máscaras e personagens mascarados de inúmeras origens. Vê-se na sala dedicada a esse espetáculo, as máscaras, os figurinos, as cortinas, os acessórios e os rascunhos do cenógrafo Golovine.

Todos sabem que Meyerhold foi fuzilado como inimigo do povo em 1940 e sua herança poderia ter desaparecido com ele. Felizmente, houve pessoas corajosas, como Eisentein, que conservaram seus arquivos, mesmo diante da ameaça de suas próprias vidas. No que diz respeito a esse espetáculo, o Baile de Máscaras, que é um grande espetáculo como eu dizia, acreditou-se durante muito tempo que uma bomba havia caído no depósito onde haviam sido guardados todos os cenários. Acreditava-se que tudo havia desaparecido e que não restava mais uma só peça do espetáculo. Porém, a partir de um certo número de indícios, levando adiante uma pesquisa mais ou menos policialesca, as equipes do teatro Alexandrinsk, pouco a pouco, conseguiram reencontrar todo o material. De fato, o

suposto desaparecimento deveu-se provavelmente a alguém que pretendeu proteger os objetos desse espetáculo mítico (que levou seis anos de preparação) espalhando o boato de que tudo havia desaparecido, para que a polícia política não pudesse destruí-los.

Então, quando os russos, ou mesmo os estrangeiros, entram nessa sala eles tem diante de si não só os elementos que lhes permite compreender melhor a cenografia, o funcionamento do espetáculo, mas também uma página sombria da história política. Pode-se falar de um impacto emocional do museu do teatro.

Outro museu russo é o do Teatro de Arte de Moscou, dirigido por K. Stanislavski. É interessante saber que foi o próprio Stanislavski que quis instalar um museu em seu teatro[1]. Do mesmo modo, um grande renovador como Meyerhold, um vanguardista, que trabalhava intensamente com o aqui e agora do teatro, quis também organizar um museu em seu teatro.

Craig, que falava do “teatro do futuro”, que escrevia para os artistas da posteridade, quando abriu sua escola em Florença, em 1916, a primeira coisa que fez foi colocar os alunos para organizar um museu do teatro a partir de sua própria coleção. Infelizmente, a chegada da guerra impediu todos esses projetos de se realizarem.

Quando olhamos para todos esses exemplos, percebemos que a ideia de um museu de teatro não é nenhum pouco retrógrada. Não é um pensamento de conservação, é um pensamento, ao contrário, que organiza o pensamento do passado, próximo ou distante, os elementos do patrimônio teatral para melhor avançar rumo ao futuro. O exemplo de Meyerhold, criador do “Outubro Teatral”, que abriu um museu no seu teatro é particularmente significativo.

Em Moscou, e na Rússia em geral, há muitas espécies de museus de teatro. Os russos conseguiram criar todo tipo de museu de teatro – o que não quer dizer que eles sejam os melhores museus, utilizando as melhores tecnologias atuais, mas eles souberam criar museus generalistas, concernindo a história do teatro russo, museus que pertencem a um teatro e também museus “pessoais”, ligados a uma grande figura, como Stanislavski.

Todos podem visitar sua casa-museu, entrar em contato com o cotidiano do artista, conhecer a sala de ensaios que ele mantinha ali, ver os documentos e fotos ligados à sua obra. Na França, não temos uma “casa-Jouvet” ou Dulin ou Gaston Baty – muito embora tenha sido um dos grandes diretores franceses, de quem os mais

jovens não conhecem nem o nome. Em Melikovo, na proximidades de Moscou, se encontra a casa-museu de Tchekhov. Lá, ele escreveu A Gaivota, em um pequeno pavilhão, separado da casa e que se pode visitar. Os russos reconstituíram o ascetismo desse espaço, reinstalaram a escrivaninha tal como ela era quando Tchekhov escreveu sua peça. Na casa, todas os ambientes estão mobilhados como se pessoas ainda vivessem nela. Os russos gostam muito de reconstituir os ambientes de habitações tais como eles eram.

Visitei essa casa de Tchekhov acompanhada do grande diretor Matthias Langhoff, um apaixonado pelo autor, que realizou uma maravilhosa encenação de As Três Irmãs, e que apreciou a reconstituição, apesar de certo aspecto cômico que se pode identificar no respeito pelos mínimos detalhes. Ela tocou esse diretor, extremamente racionalista, como se um lugar de memória tão fiel pudesse justamente tocar os artistas de forma profunda.

O museu do Grande Teatro Dramático (BDT) de São Petersburgo foi criado logo depois da revolução russa e abriga uma história muito rica, em particular no que concerne a vanguarda e os anos 30. Nele, vêem-se croquis de cenógrafos russos, em especial de Levine e Tychler, um cenógrafo de origem judaica muito importante. Lá há verdadeiros tesouros que os freqüentadores desse teatro podem apreciar durantes os intervalos. Os diretores e os cenógrafos que são convidados a montar seus espetáculos no BDT podem também vê-los, podem conviver com eles.

Tais tesouros não estão fechados em bibliotecas, estão expostos, estão visíveis, sem dificuldade de acesso. Um contato assim direto tem como conseqüência mostrar aos artistas que eles não inventam sempre coisas novas e que se eles querem trabalhar na direção de soluções que foram já propostas por artistas do passado, eles podem fazê-lo conscientemente. Ou, por outro lado, ficam sabendo que algo já existe e podem superar, ou podem contornar. É preciso enfatizar que uma coisa é ver as reproduções e outra é ter acesso aos originais.

O Museu Bakhrouchine, de Moscou, é o grande museu generalista dedicado ao teatro russo. Tem várias salas especializadas, com exposições geralmente temporárias, apresentadas periodicamente a partir dos fundos do museu. Ele organiza ainda numerosas manifestações em torno da vida teatral do passado e do presente. É um lugar onde se pode ver os objetos ligados ao teatro do passado, onde as pessoas se reúnem para falar de teatro do passado e do teatro que se faz hoje em Moscou. Eu evoquei um certo número de museus de teatro, diferentemente pensados, mas existem ainda muitos outros, e é muito interessante estudar a configuração de cada um deles porque me parece que cada qual tem sua particularidade, uma vez que a cultura teatral de cada país, de cada continente, é diferente. Não se pode dizer que haja um modelo único segundo a qual cada museu de teatro foi concebido. As exposições temporárias nos abrem também perspectivas, como a que a Casa Jean Vilar organizou em Avignon no verão de 2010, sobre Tchekhov. Os cenógrafos dessa mostra incorporaram a utilização do solo ao cobri-lo com um grande mapa da Rússia, com todos os lugares onde Tchekhov viveu ou viajou. Isso dava a ideia concreta da imensidão da Rússia e se compreendia porque esses imensos espaços estão presentes na dramaturgia do autor. A primeira sala era dedicada à vida de Tchekhov, com painéis de duas faces que podíamos mexer e colocar de modo a que eles se relacionassem a outros painéis. A “leitura” então podia ser múltipla e permitia uma relação dinâmica com a forma de expor as coisas, uma vez que pedia uma participação do visitante. Na exposição havia também uma grande mesa, onde se podia consultar as obras de Tchekhov, as diferentes traduções e acessar vários vídeos de espetáculos montados na Rússia, na França e em outros lugares, permitindo ao espectador passar de uma a outra ter uma idéia das diferentes direções.

Um balanço das diferentes realizações museológicas em torno do teatro no mundo deve, portanto ser feito antes de se imaginar um novo museu do teatro, tomando-se consciência de tudo que temos em mãos como novas possibilidades tecnológicas. É bom, quando se reflete a esse respeito, pensar em convidar museógrafos que trabalham em laboratórios como o de Quebec, o LAMIC, consagrado a pesquisas sobre a aplicação de novas tecnologias aos museus.

Nosso colóquio – Qual museu para um espetáculo vivo? – tentou repertoriar toda a riqueza dos museus de teatro que existem na Europa e também compreender como utilizar as novas tecnologias. É claro que vocês compreendem que o que me

interessa na questão dos museus de teatro, não é a questão da coleta de materiais, porque na Europa há certo número de organizações que se preocupam com as questões de coleta e conservação. Mas, a questão que me interessa é: como mostrar esse material? É uma questão que geralmente não é tratada e que é realmente específica. Como mostrar, como expor objetos extremamente variados e heterogêneos, com tentar dar ao público de hoje um interesse pelo teatro do passado através deles.

O teatro, todos sabem, é uma arte efêmera. Assim que os espectadores deixam a sala, o espetáculo não existe mais, a não ser na sua memória. Tudo o que se pode fazer é reunir os materiais da preparação e da realização desse espetáculo. Não o próprio espetáculo, a obra em si não existe mais. Hoje, claro, temos o vídeo, mas ele raramente dá todas as sensações que se pode ter ao assistir um grande espetáculo.

O vídeo é apena um vestígio, nem sempre confiável. Quando os pesquisadores querem trabalhar sobre um espetáculo, o vídeo não é suficiente. É preciso “controlar” com as fotografias. E, às vezes, para um público desavisado, uma fotografia pode dizer muito mais do que um vídeo ruim. Em todo caso, em um museu de belas-artes, tem-se um quadro e o quadro é a obra. Em um museu de escultura é a escultura. Em um museu de teatro não se tem a obra, tem-se os restos da obra, os fragmentos, os destroços. O problema é o seguinte: como, a partir dos fragmentos, tentar dar aos visitantes as impressões que se pode ter de um espetáculo? E, antes de qualquer coisa, quais são esses restos? Temos desenhos, croquis, cenários, figurinos, amostras de tecidos para os trajes, maquetes em volume, documentos escritos, cartas, toda a correspondência do projeto e, desde que a fotografia existe, temos as 8 fotografias dos ensaios, fotos posadas em cena. Tudo isso diz respeito ao que antecede o espetáculo.

E então, temos os documentos que vem depois da realização do espetáculo, que são, por exemplo: os objetos que pertenceram aos artistas durante as encenações, os próprios trajes, os acessórios, a música (partitura ou gravação), as máscaras, as obras eventualmente escritas sobre o espetáculo, e também às vezes – mais não são exatamente vestígios – os quadros que foram feitos a partir do espetáculo, os retratos de artistas nesse ou naquele papel. Há também documentos também muito interessantes que são os croquis que são feitos diante do espetáculo e do que se via em cena.

A sequência desses croquis dava uma ideia da interpretação dos atores às vezes melhores do que as fotos, que na época eram feitas em estúdios ou eram poucas. Há algumas décadas, tem-se também todo tipo de fotografias feitas durante o espetáculo, as gravações em áudio, depois as gravações em vídeo que abrem toda uma gama de possibilidades, indo da captação pura, bem simples, à recriação do espetáculo pelo vídeo. Depois, há uma massa de documentos que concernem à ida ao teatro, isto é: os cartazes, os ingressos, os programas, os convites e, a seguir, todo material de imprensa. Enfim, temos que lidar com um número incalculável de documentos muito diversos. Eu não enumerei toda a tipologia dos documentos de que podemos dispor para não aborrecê-los demasiadamente. Ela se encontra em um artigo que publiquei na *Revue du Théâtre* na França. A *Comédie Française*, que é o maior teatro francês, tem toda uma história com a questão do museu. Vários de seus administradores quiseram apresentar ao público toda a riqueza que ela abriga. Quando eu falo de tesouros da Comédie-Française, trato não somente dos documentos de trabalho, os planos, as cartas, os esboços, os cadernos de direção, os textos das peças que foram montadas, as críticas de jornais, etc., mas também, pois era o grande teatro francês, todas as obras de artistas que quiseram, por meio de quadros ou de esculturas, retratar as vias criativas da *Comédie-Française*. Esses quadros, essas esculturas, ligados à vida da Comédie, desde o século XVII, estão na casa, nos corredores, nas escadas, nas salas de reuniões, no camarim dos artistas, mas não são acessíveis ao público, ou então estão fechadas nas reservas técnicas e não são visíveis a ninguém. À questão de exposição ao público de todo esse material e das obras que concernem a grande história da *Comédie-Française* se juntava aquela sobre sua conservação, por exemplo: os quadros que estão nos corredores podem ser danificadas pelos artistas. Houve durante todo o século XIX vários projetos (cinco) dos quais nenhum vingou, talvez porque se tivesse muito medo que essa *Comédie-Française,* que já era um lugar de conservação do patrimônio do repertório, fosse identificada ela própria com um museu, isto é, um lugar onde se fazia um teatro que não era mais o teatro atual. Alguns meses depois do Colóquio, bem recentemente, foi aberta uma grande exposição sobre a *Comédie-Française* em Paris, no *Petit-Palais*. A exposição reuniu material sobre a história dos atores, a história dos autores e das peças, a história do público – portanto, sobre a criação teatral como um todo e isso até os dias de hoje Era um prazer percorrer as salas, a ver, através

dos quadros, um mesmo papel que tinha sido interpretado no século XVIII por uma dúzia de artistas diferentes. Era um prazer ver a vida da Comédie no século XVIII e no começo do XIX graças aos quadros que representavam a sala e mostravam como o público reagia ao espetáculo. Era um prazer também ver os bustos de todos os escritores que escreveram para a Comédie. De fato, esses bustos foram encomendados pela trupe para concretizar a ligação que ela mantinha com a literatura francesa. A exposição do Petit Palais consagrou uma sala inteira a essa galeria de bustos (por volta de trinta), colocados em fileiras, de uma maneira muito teatral e muito impressionante, de repente, compreendia-se, fisicamente, quanto a *Comédie-Française* estava ligada aos escritores franceses. A exposição se desenvolvia em cinco atos, em cinco salas. Pode-se imaginar muito bem que ela poderia ser expandida e que se poderia exibir ainda mais os tesouros contidos entre as paredes dessa casa venerável.

A partir dessa exposição, vê-se que é possível organizar um museu, do tipo "museu de um único teatro", a respeito da *Comédie-Française*. Mas pode-se ver um pouco mais longe e imaginar um museu da história do teatro na França. E então, as coisas complicam-se. Para criar um tal museu do teatro, é preciso inicialmente imaginar em qual lugar isso deveria ser feito: numa grande cidade? Numa cidade pequena? Em Paris? No Interior? Na verdade, o que nos pareceu importante no transcorrer do colóquio é que esse museu não fique isolado. Numa época na qual se fala de "redes", parece evidente que um tal museu deveria estar ligado à vida teatral contemporânea. Isso quer dizer que, hoje, ao se conceber um museu de teatro é preciso que eles esteja cercado de "lugares teatrais".

Passamos a pensar portanto que seria possível colocar o museu de teatro no centro daquilo que chamamos de "cité do teatro", isto é, um lugar onde se encontrariam uma escola de teatro (assegurando a formação contínua dos atores e diretores), um centro de pesquisa sobre o teatro etc. O museu seria assim concebido como um lugar-fonte para o teatro de hoje.

Nos pareceu, ao fim do colóquio, nas nossas conclusões, que esta seria a conclusão a privilegiar para que o passado retome o lugar nas criações de hoje.

Portanto, não é preciso somente um museu de teatro, mas uma *cidade do teatro*. Assim, dizíamos, um pouco de brincadeira, que era uma sorte não termos ainda um museu do teatro porque poderíamos imaginar a melhor solução possível atualmente.

Claro, tudo isso é um sonho. O ministro da cultura da França apoiou e subvencionou o colóquio, mas não houve nenhuma consequência direta na esfera do ministério depois disso. Questões de orçamento... o período de crise não é o momento propício para a realização de tais projetos. No entanto, a questão foi agitada: tínhamos convidado diretores de várias gerações para que eles dividissem conosco suas opiniões sobre a necessidade, ou não, da criação de um tal museu. Muitos dos diretores presentes lamentavam a perda, que se dava cada vez mais, na medida em que avançamos pelo século XXI, da ligação com o passado. Um museu de teatro concebido de um modo contemporâneo poderia portanto preencher essa lacuna.

O colóquio suscitou discussões entre aqueles que pensavam que o museu poderia ser totalmente virtual, na Internet, e outros que insistiam sobre o fato de possibilitar verem-se os originais, os trajes, até mesmo os objetos que pertenceram aos atores – aquilo que se encontrava sobre suas mesas quando eles se maquiavam, quando se preparavam para entrar em cena – estariam aí as fontes de emoções insubstituíveis! - imaginando como chegar a combinar a presença real desses “restos” com todas as possibilidades oferecidas pela tecnologia digital e a Internet hoje em dia.

Obrigada.