



Tópico 1 - N° 11

O GRUPO GALPÃO E A PRESERVAÇÃO DE ACERVOS TEATRAIS

Gerusa de Alkmim Radicchi (1)

(1) *Graduada em Conservação-Restauração e mestranda em Antropologia pela Universidade Federal de Minas Gerais*
gerusaradicchi@hotmail.com

RESUMO

Este artigo tem como objetivo apresentar reflexões e ações referentes aos desafios encontrados na preservação de acervos na contemporaneidade. Estas ações e reflexões foram levantadas a partir da observação da gestão do acervo teatral do Grupo Galpão e na projeção de uma nova proposta expositiva para a exposição permanente da companhia, sendo utilizadas como ponto de partida para a discussão das seguintes questões: a importância dos objetos e dos registros gerados nos espetáculos para a promoção dos grupos artísticos e o destino dado a eles ao fim das apresentações; a preservação da memória dos artistas, dos diretores, cenógrafos e figurinistas envolvidos; a definição das tipologias e características materiais destes acervos e a busca por propostas expositivas mais adequadas aos acervos teatrais.

Palabras-Chave: *Conservação de Acervos Teatrais; História do Teatro em Belo Horizonte Grupo Galpão de Teatro; Preservação da Memória do Teatro,*

1. INTRODUÇÃO

As pesquisas e as atividades desenvolvidas para a preservação de acervos teatrais são movimentos recentes que vêm se estruturando após algumas mudanças necessárias referentes ao conceito de cultura e de patrimônio. Nas últimas décadas, novas diretrizes trazidas pelas cartas patrimoniais passaram a reconhecer a relevância da diversidade na cultura, engajando-se na defesa de recursos até então pouco reconhecidos. A cultura passou a ser entendida como "(...) o conjunto dos traços distintivos espirituais e materiais, intelectuais e afetivos que caracterizam uma sociedade ou um grupo social e que abrange, além das artes e das letras, os modos de vida, as maneiras de viver juntos, os sistemas de valores, as tradições e as crenças"[1]. Com esta mudança, vieram os precedentes para que toda expressão cultural pudesse ser entendida como parte integrante do patrimônio dos povos e proveniente de seus vários grupos. A legislação passou então a compreender o patrimônio, de acordo com José R. S. Gonçalves, "(...) em termos etnográficos, analisando-o como um 'fato social total' "[2].

Em 1948 a UNESCO criou o Instituto Internacional de Teatro – ITI, com sede em Praga. O ITI atua na cooperação internacional de quase todas as áreas de criação artística, educacional e de publicação do teatro, dando apoio à organizações de teatro não-governamentais. Neste contexto, crescia o interesse pelo elemento visual no teatro, evidenciado por diversas exposições internacionais de artes. Em 1967 o ITI criou a Quadrienal de Praga [3], o maior festival mundial dedicado à arte da performance, que divulga trabalhos e exposições nas seguintes variedades: design, performance, figurinos, palco, iluminação, sonoplastia, e arquitetura teatral para dança, ópera, teatro, *site specific*. Em 1992, a UNESCO criou também a Associação Internacional de Teatro e Educação em 1992 – AITE, onde representantes de 50 países foram reunidos com o objetivo de promover definitivamente o legado cultural das Artes Cênicas.



Entendendo ser este legado indispensável para o desenvolvimento da educação nas sociedades, estas instituições tornaram-se responsáveis por realizar debates que favorecessem a comunicação internacional e a integração das Artes Cênicas na formação dos indivíduos.

Em 2005 a Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais [4] reconheceu o papel central dos artistas e de todos aqueles envolvidos no processo criativo para a diversidade das expressões culturais, inclusive as organizações de apoio. A convenção estipulou que a proteção, promoção e manutenção dos empreendimentos artísticos seriam essenciais para o desenvolvimento sustentável da humanidade e incentivou as ações de preservação da cultura material e da memória de grupos artísticos, como forma de promover a sustentabilidade cultural e a integração das diversidades no plano social.

As novas recomendações passaram e refletir progressivamente nas diretrizes nacionais brasileiras, desde os artigos n° 215 e n° 216 da Constituição Federal de 1988 às recentes iniciativas do Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM, que incentivam ações comunitárias em função da memória do desenvolvimento de museologia voltada ao plano social [5].

As cartas e recomendações patrimoniais alcançaram às iniciativas privadas interessada na preservação da memória das Artes Cênicas no país. Em 2005, com o objetivo de fomento à pesquisa, preservação e difusão de seu acervo teatral, o Grupo Galpão criou o Centro de Pesquisa da Memória do Teatro – CPMT. Ao lado do Centro Técnico da Fundação Clóvis Salgado, tornou-se uma das principais instituições envolvidas com a preservação dos acervos teatrais na cidade de Belo Horizonte, estando também na vanguarda no Estado de Minas Gerais. O projeto Foco em Cena, estruturado pelo fotógrafo Guto Muniz e baseado no registro por ele realizado durante quase três décadas de trabalhos nos palcos e ruas de Belo Horizonte, também se apresenta como importante iniciativa de sistematização e preservação da memória teatral na cidade nos últimos anos.

Nacionalmente, os primeiros trabalhos de relevância constituem-se na catalogação e digitalização do acervo de cenários e figurinos do Centro de Documentação da Fundação Nacional de Arte – FUNARTE. Desenhos, croquis, entrevistas, documentos e recurso audiovisuais foram reunidos a partir de 1970, sendo disponibilizados em 2010 em um catálogo on-line através do Projeto Brasil Memória das Artes. Também se destacam os trabalhos encabeçados por Fausto Roberto Poço Viana no projeto As Tramas do Café com Leite. O projeto busca estudar e registrar acervos de trajes referentes ao período inicial da República no Brasil nos Estados de Minas Gerais e São Paulo, inclusive trajes de cena. Em 2005 Fausto Viana e Elizabeth Azevedo deram início à catalogação dos figurinos do Teatro Municipal de São Paulo, publicando no ano seguinte o Breve Manual de Preservação de Acervos Teatrais, um método de vanguarda no país para a conservação dos trajes de cena [6]. Fausto Viana concluiu seu doutoramento em Museologia pela Universidade Lusófona de Humanidade e Tecnologia em Portugal em 2010, propondo um projeto museológico para um Museu do Teatro na capital paulista. Este projeto do doutoramento, embasado na teoria e prática da sociomuseologia, tornou-se uma grande referência para a valorização dos vetores da memória e do fazer teatral na cidade de São Paulo [7].

Contemporaneamente a esta tomada de consciência, a eliminação dos mecanismos de censura e a democratização dos governos ocidentais no final do século XX, trouxeram a proliferação de grupos teatrais fora dos espaços convencionais. Estes grupos passaram a produzir uma infinidade de objetos e registros artísticos que não contaram com ações de documentação e preservação, mas que começam a ser cada vez mais valorizados com o reconhecimento do papel estratégico das Artes Cênicas para a salvaguarda da diversidade cultural dos povos [8].



2. DESENVOLVIMENTO: Ações e desafios para a preservação da memória do Teatro

2.1 A difusão da memória do Grupo Galpão

A fundação do Grupo Galpão aconteceu em 1982 em Belo Horizonte, após oficinas de teatro dos alemães Kurt Bildstein e George Froscher — do Teatro Livre de Munique — ocorrida em Diamantina na ocasião do Festival de Inverno da Universidade Federal de Minas Gerais. A oficina resultou no encontro dos fundadores do grupo: Wanda Fernandes, Antonio Edsom, Eduardo Moreira e Teuda Bara. Desde o início eles buscaram as raízes do teatro de rua e as propostas experimentais em voga, passando a apostar também na incorporação de elementos regionais aos clássicos. Em 1992 a originalidade da montagem que o diretor Gabriel Vilella criou para *Romeu e Julieta* projetou definitivamente a companhia para a cena nacional, tornando-se em 2000 o primeiro grupo brasileiro a se apresentar no *The Shakespeare Globe* em Londres (Fig.1).



Figura 1 – “Romeu e Julieta”, Grupo Galpão (2011).
Fonte: www.focoincena.com.br/guto-muniz.

Desde cedo a companhia preocupou-se em registrar suas atividades e “(...) construir uma trajetória que possibilitasse sua permanência no tempo e no espaço (...)” [9]. No início, as atividades de registro eram realizadas por Wanda Fernandes, que anotava em cadernos os dados de cada ensaio e apresentação. Esta precoce iniciativa foi muito importante pois, com o amadurecimento dos trabalhos, fundamentou a criação em 1998 do centro cultural Galpão Cine Horto e posteriormente o CPMT, que ficaria então responsável pela guarda dos registros já produzidos e dos novos trabalhos que viriam a se desenvolver.

Em sete anos de existência o CPMT reuniu, recuperou e organizou acervo de mais de 3.000 objetos. Eles fazem referência ao Grupo Galpão, às atividades do Galpão Cine Horto e ao teatro na cidade de Belo Horizonte. O centro consolidou as suas ações digitalizando este acervo e



disponibilizando um banco de dados para consulta ao inventário. O acervo é composto por bibliografia sobre a teoria e história do teatro, material gráfico de divulgação, acervo iconográfico composto de croquis de cenário e figurino, acervo audiovisual, diários de montagem, registros de entrevistas, registros de palestras e de todos os projetos da casa.

O CPMT desenvolve ainda outras importantes realizações no âmbito da informatização e da difusão memória do teatro. Em parceria com a Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais — PUC-MG lançou em 2007 o Portal Primeiro Sinal, passando a difundir dados consistentes sobre a memória iconográfica do teatro brasileiro através de um sítio na internet, como publicações, vídeos e banco de fotografias. Criou também o selo Edições CPMT em 2009, com o objetivo de agregar publicações diversas sobre teatro na Revista Subtexto e nos Cadernos de Dramaturgia do Galpão Cine Horto.

2.2 Sobre os objetos de cena e os figurinos

Estudar os objetos de cena ou os figurinos não é tarefa muito diferente de estudar a história de qualquer outro objeto produzido por nossa cultura material. Ambos os estudos consideram a importância de alguns dos seguintes questionamentos: “qual a trajetória do objeto?”, “quais as idades reconhecíveis e quais são as marcas culturais para cada uma dessas idades?”, “como o uso destes objetos alteraram com o passar do tempo e o que acontece com elas ao fim de sua utilidade?” [10]. Estas indagações são imprescindíveis porque muitos dos objetos cênicos e figurinos são transferidos de uma utilização como artefatos do cotidiano para o uso como elementos teatrais, em um processo da transformação do uso dos objetos como mercadoria para outros estados e outras funções sociais [11].

Considerando estas transformações utilitárias e observando o acervo de objetos de cena e figurinos do Grupo Galpão, podemos supor a existência de duas ações diferenciadas para a produção destes recursos teatrais. A primeira é a produção de objetos totalmente novos para as montagens e a segunda a reapropriação dos objetos já existentes e disponíveis a partir de vários outros contextos culturais, podendo ser estes últimos inclusive remanufaturados. Os objetos reapropriados ganhariam nos espetáculos outras funções sociais, relacionadas às características estéticas e/ou simbólica que portam — sejam elas históricas, regionais, de representatividade de classe ou por se relacionarem aos vários papéis sociais (Figs. 2, 3 e 4).



Figuras 2, 3 e 4— Figurinos, adereço e objetos de cena do acervo do Grupo Galpão.

Entretanto, estes objetos cênicos e figurinos são pensados e organizados simbolicamente dentro de montagens cenográficas que, efêmeras como as instalações de arte, somente existem em sua plenitude de sentido enquanto em interação com o espaço e o momento para os quais foram projetados. Por esta instabilidade, sua correta preservação deveria vir acompanhada da melhor forma de registro possível, tanto da cenografia quanto dos figurinos e objetos de cena. Estes registros deveriam ser capazes de apresentar as (...) relações com o espaço e com aspectos intangíveis, como luz, som, movimento, tato e olfato (...)” [12], capazes assim de apreender com riqueza de informação este espaço e momento únicos. De acordo com Magali Melleu Sehn, conservadora-restauradora especialista em arte contemporânea, “o cerne da questão [...] está na



reflexão dos critérios de análise adotados para interpretar adequadamente significados implícitos referentes às propostas dos artistas e como conduzir um discurso pertinente [13].

Algumas especificidades sobre os figurinos nos fazem discutir um pouco mais aprofundadamente a questão sobre a metodologia do registro da memória teatral. Ao traje no contexto dos museus é oferecida a proteção, a conservação e o valor dentro da instituição, proporcionando a cada um deles uma história cuidadosamente pesquisada e construída. Porém, como objeto de museu, o figurino estaria afastado de sua performance inicial, do lugar e da função primeira que ocupavam. Função esta muito mais ambiciosa do que apenas a indicação sobre a personagem que o veste (o sexo, a idade, o sexo, classe condição social etc.), sendo elemento dinâmico, que evoluem com o desenvolvimento da personagem em cena e participa do espetáculo através das cores, formas, texturas, a partir das referências históricas, sociais e estéticas [14].

Na tentativa de reverter esta situação de estagnação e déficit de performatividade dos figurinos dentro das coleções, o Museu *Victoria and Albert* lançou em 2011 a pesquisa *Encounters in the Archive*, realizada sobre a sua *Theater and Performance Collections*. A proposta tem como objetivo encontrar uma agência própria aos figurinos enquanto acervo, a partir do contato com o público. Partem do princípio que “(...) os figurinos carregam lembranças e histórias e que adquirem qualidades individuais por meio de interações pessoais com seu usuário e espectadores”[15]. A pesquisa é desenvolvida através do contato direto entre artistas, pesquisadores e público com os figurinos, registrando em seguida a reação destas pessoas para tentar captar os outros aspectos do figurino fora do palco. A equipe do Museu *Victoria and Albert* traz então uma alternativa de investigação para colaborar na articulação de propostas educativas e expositivas eficazes em relação aos figurinos.

Avançando nas discussões sobre a transformação de objetos de cena e figurinos em acervo, cabe apontar algumas questões relativas à finalização das montagens e o destino dado a estes objetos. No encerramento de um espetáculo, uma filtragem se faz necessária para a condução destes a um dos seguintes fins: ao acervo, à utilização em outro espetáculo, ou ao registro e descarte. Esta filtragem é importante porque as reservas técnicas não são capazes de absorver todo o volume material produzido e geralmente somente alguns objetos terão como fim a preservação. Para que esta seleção ocorra de maneira consciente, é necessária uma política de estruturação de acervos por parte do centro de guarda, além da presença de profissionais que conheçam profundamente os objetos e os espetáculos dos quais eles provêm. Assim como apontam Elizabeth Azevedo e Fausto Viana no Breve Manual de Preservação de Acervos Teatrais, existe a necessidade de se pensar e se definir uma política para a constituição de acervos teatrais que seja adequada a cada realidade infraestrutural de cada centro de preservação, estando ainda habilitada a definir os recortes históricos e estéticos para selecionar coerentemente os objetos a serem preservados.

Algumas questões relativas à tendência nos últimos anos à utilização materiais não têxteis nos figurinos também perpassam os desafios à preservação das coleções teatrais. A figurinista Luciana Buarque [16] aponta que materiais alternativos e contemporâneos estão sendo largamente utilizado na confecção de figurinos. Segundo ela, descobriu-se que papéis, plásticos e outros materiais podem oferecer texturas, cores e brilhos que dificilmente poderia ser encontrado nos tecidos mais tradicionais. Porém, alerta que estes figurinos são mais frágeis, têm uma vida infinitamente mais curta, sendo uma opção preferencial no caso de produções cinematográficas, onde os figurinos podem ser retocados durante as pausas da gravação e onde o objetivo deles é apenas a conclusão das filmagens — não são utilizados em novas temporadas. Luciana aponta poder haver em alguns casos o interesse em conservá-los, na constituição de acervos ou na utilização em exposições temporárias, mas geralmente o que tem permanecido são somente as formas de registro dos mesmos. Este foi o caso da minissérie *Hoje é dia de Maria*, produzida pela Rede Globo de Televisão em 2005, que teve inclusive a participação da atriz integrante do Grupo Galpão, Inês Peixoto no papel de *Rosa*. Grande parte do figurino foi confeccionado por Luciana



Buarque com plástico, papel e outros materiais não-têxteis. Eles compuseram a Exposição Figurinos Radicais, da 11ª Quadrienal de Praga, mas sem a previsão de que no futuro viessem a compor um acervo e ser conservado em longo prazo (Fig. 5).



**Figura 5 – Exposição de Hoje é dia de Maria na 11ª Quadrienal de Praga (2011).
Fonte: <http://www.pq.cz/en/>.**

Estas questões relacionadas à constituição de acervos e exposições teatrais foram observadas pelo Núcleo de Pesquisa em Figurino criado pelo Galpão Cine Horto em 2009, que passou a direcionar maiores esforços para as pesquisas sobre os figurinos, seus acessórios e adereços. Em 2012 o núcleo lançou o projeto Grupo Galpão: Memória feita à mão, que catalogou, estudou e realizou a exposição temporária dos figurinos de três montagens: *A Rua da Margura* (1994), *Partido* (1999) e *O Inspetor Geral* (2003) (Fig. 6).



Figura 6 – Exposição Temporária de O Inspetor Geral (2011).

As exposições buscaram as possibilidades para uma apreciação mais aprofundada do público, que propusessem proximidade entre os visitantes e os figurinos e buscassem o que deveria estar presente para que o espectador tivesse maior familiaridade com a experiência teatral vivida no palco. Foi realizado sobretudo o levantamento dos materiais mais frágeis para utilização de medidas de conservação para estas exposições temporárias. Com o projeto, o núcleo pode fundamentar as bases para o amadurecimento destas proposições, começando também a pensar sobre a política de constituição de acervos após o encerramento das montagens do Grupo Galpão.



2.3 A MEMÓRIA DO ARTISTA: A conservação da Exposição Wanda Fernandes

Em 2010 o Galpão Cine Horto inaugurou a Exposição Wanda Fernandes, como parte da programação do 11º Festival Cenas-Curtas. A reunião do acervo da atriz e criação da exposição permanente em sua homenagem contextualiza-se com mais uma iniciativa no sentido de preservar a memória da companhia. Wanda nasceu em 1954 em uma conservadora família de Brumadinho, tendo que superar inúmeras barreiras que a impediam de dedicar-se ao teatro. Entretanto, por sua obstinação, tornou-se figura central na criação e fortalecimento do Grupo Galpão e na defesa do espaço do teatro no cenário belo-horizontino. A companhia ficou bastante abalada com o seu falecimento em 1994, mas a perda foi parcialmente superada por seus colegas, que conseguiram manter-se unidos até a atualidade em função do ideal que fundamentou o grupo.

A Exposição Wanda Fernandes possui expografia e curadoria dos atores Paulo André e Eduardo Moreira e está instalada em vitrine no corredor que dá acesso ao teatro do Galpão Cine Horto. Possui objetos pessoais de Wanda, seu figurino em *Romeu e Julieta*, algumas fotografias, elementos cenográficos e cadernos de registros. Os cadernos destacam-se pela forma criativa e cuidadosa a qual as informações foram inscritas pela atriz, demonstrando a destreza e a responsabilidade com que ela cuidava da organização e da rotina da companhia. O acervo exposto é um testemunho das relações colaborativas e do empenho dos atores na prosperidade do Grupo Galpão, da história de Wanda e de seu envolvimento e engajamento em função do teatro (Fig. 7).



Figura 7 – Objetos da Exposição Wanda Fernandes.

Em 2012, a exposição foi objeto de pesquisa de projeto de conservação preventiva, realizado para a conclusão do curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da Universidade Federal de Minas Gerais e orientado pela profa. Magali Melleu Sehn. O projeto objetivou a realização do diagnóstico e a projeção de uma nova proposta expográfica, baseada na primeira, mas com a aplicação de parâmetros de conservação preventiva (Figs. 8 e 9).



Figura 8 e 9 – Exposição Wanda Fernandes e projeto da nova proposta expositiva.



Edificações referentes a determinados períodos históricos podem contar com características e materiais bastante eficazes na manutenção do controle das condições ambientais. Entretanto, com o passar dos anos, elas estão sujeitas às intervenções em seus espaços originais, ganhando novos usos e demandando novos padrões para o desempenho climático e funcional. As práticas sociais destes edifícios antigos são alteradas, resultando frequentemente na implantação de centros culturais, galerias de arte, museus, bibliotecas e arquivos [17]. O diálogo entre arquitetos e conservadores é extremamente necessário nestes casos, pois somente ele poderá concretizar projetos sustentáveis de controle das condições ambientais que visem à conservação das coleções de bens culturais [18]. A expansão da prática do conservador para o campo próprio a outras linguagens é uma das formas de capacitação para lidar mais dinamicamente com as demandas contemporâneas da preservação, sejam elas relacionadas à veloz transformação das cidades ou ao surgimento dos centros de memórias e suas mais diversas tipologias de acervos.

A metodologia de realização da nova proposta expositiva consistiu primeiramente na realização do diagnóstico dos objetos da exposição, de acordo com a fragilidade de seus materiais constituintes e utilizando os protocolos internacionais referenciais de Conservação Preventiva. Também foi realizado o diagnóstico da edificação a partir do modelo proposto pelo *International Council of Museums* (ICOM), que propôs o levantamento sistematizado de dados sobre edificação através da avaliação do imóvel e através de entrevistas com os profissionais da instituição familiarizados com os problemas ambientais relacionados. Nesta fase foram utilizados instrumentos de medição (o termohigrômetro e o luxímetro), para o levantamento de como as variáveis ambientais atuam sobre a exposição. A segunda fase tratou-se da simulação das novas propostas de exibição a partir de softwares do Controle Ambiental. Utilizamos o DIALux evo (versão 2012, © 2012 DIAL GmbH) para elaborar o projeto luminotécnico e o Domus - Procel Edifica® (Versão 2012) para simular o comportamento da temperatura e umidade relativa na nova exposição (Figs. 10 e 11).

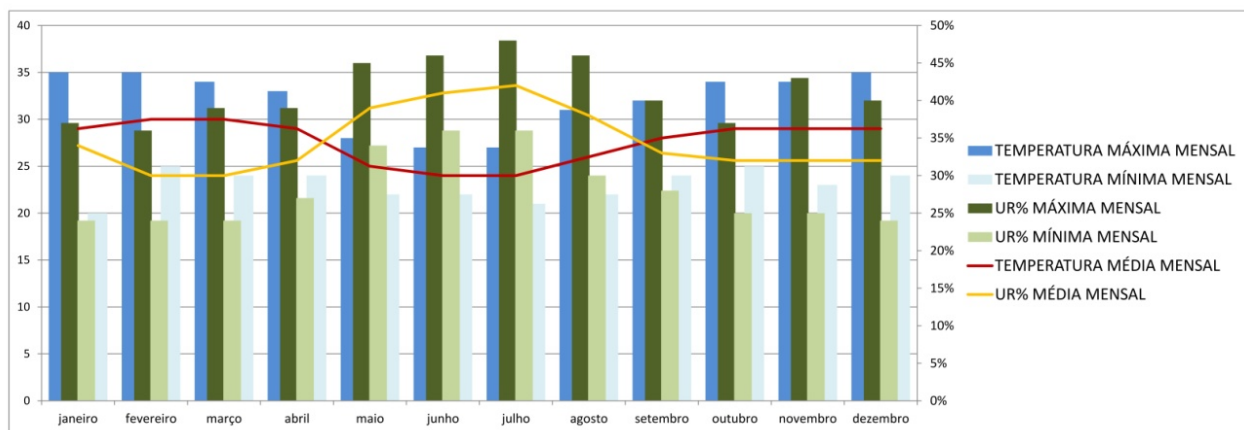


Figura 10 – Gráfico das mínimas, máximas e médias mensais de temperatura e umidade relativa calculadas para 2011 no interior da vitrine do novo projeto e simulado pelo Domus.

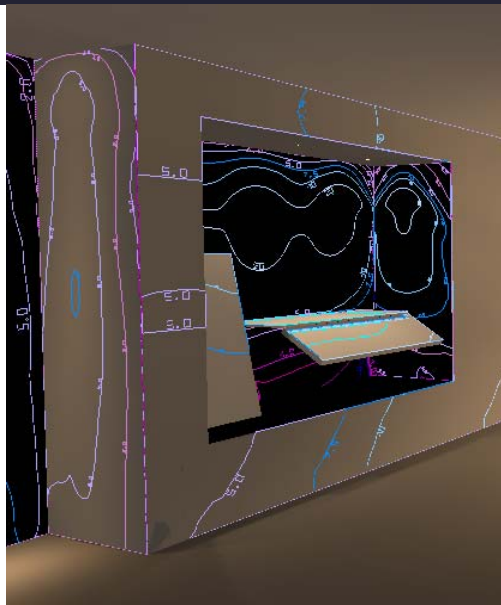


Figura 11 – Isolinhas de iluminância simulado do novo projeto calculado pelo DIALux evo.

A escolha pela utilização destes softwares foi direcionada pela facilidade de acesso e de execução. Após o resultado da simulação, foram selecionadas ainda algumas intervenções necessárias para aproximar as condições ambientais encontradas no novo projeto às condições ideais indicados pelos protocolos internacionais de Conservação Preventiva.

Durante os diagnósticos foi reunido importante material: entrevistas com atores, figurinistas e funcionários, o levantamento de fotografias, vídeos e outras informações referentes aos objetos expostos. Como resultado, foi sugerida a digitalização destas fontes icnográficas e escritas reunidas, que ficariam acessíveis aos visitantes a partir de uma plataforma audiovisual junto à exposição. Esta plataforma serviria como recurso didático capaz de dinamizar o acesso à informação, havendo assim maior possibilidade de consonância com as expectativas atualmente trazidas pelos visitantes aos museus. Consideramos o fato de que cada vez mais o público busca através de meios digitais “(...) respostas às suas inquietudes culturais, ao mesmo tempo em que desejam ser surpreendidos e entretidos [19]. As novas tecnologias poderão também trazer maior difusão ao patrimônio imaterial e à documentação de processos etnográficos relacionados às temáticas expositivas [20].

As duas outras principais sugestões da nova proposta expográfica dizem respeito a temas discutidos a partir da conservação preventiva. A primeira sugestão propõem alterações no manequim expositivo do figurino. O manequim deveria ficar visível o mínimo possível em relação ao traje e ao mesmo tempo atender aos parâmetros mais adequados de conservação. Deveria ser confeccionado com materiais inertes e adaptar-se de forma mais precisa à volumetria do vestido exposto. Desta maneira, as costuras dos ombros seriam liberadas da degradação decorrente da concentração do peso incidente nas alças. Estes princípios evitam que os figurinos mais frágeis venham — por prerrogativas da conservação — a ficar expostos na posição horizontal, perdendo sua característica tridimensional original.

Uma técnica de construção de manequins para exposição de coleções de indumentária bastante satisfatória foi encontrada nas proposições do Museo do Traje de Madri [21] e do Museu Cristóbal Valenciaga em Getária (Espanha) (Figs. 12 e 13).



Figura 12 e 13 – Manequim para exposição no Museu Cristóbal Valenciaga.
Fonte: <http://crystalbalvalenciagamuseoa.com/>.

Estes manequins são construídos à base de papel e cola neutra sobre molde volumétrico exato do traje, sendo forrados internamente com tecido semelhante ao da indumentária. Foi sugerido o estudo desta proposta de manequim para a exposição do figurino de Wanda, pois este seria um modelo capaz de desempenhar sua função de suporte com os princípios de conservação sem interferir na visualização do traje.

A segunda sugestão se relaciona às medidas a serem tomadas frente às fragilidades intrínsecas dos objetos. Eles se caracterizam pela presença de plásticos, materiais mistos e compostos químicos artificiais altamente reagentes. Caracteriza-se também por serem industrializados, de ampla reprodutibilidade e pertencentes à contemporaneidade da cultura material e ao cotidiano da cultura globalizada (Fig. 14).

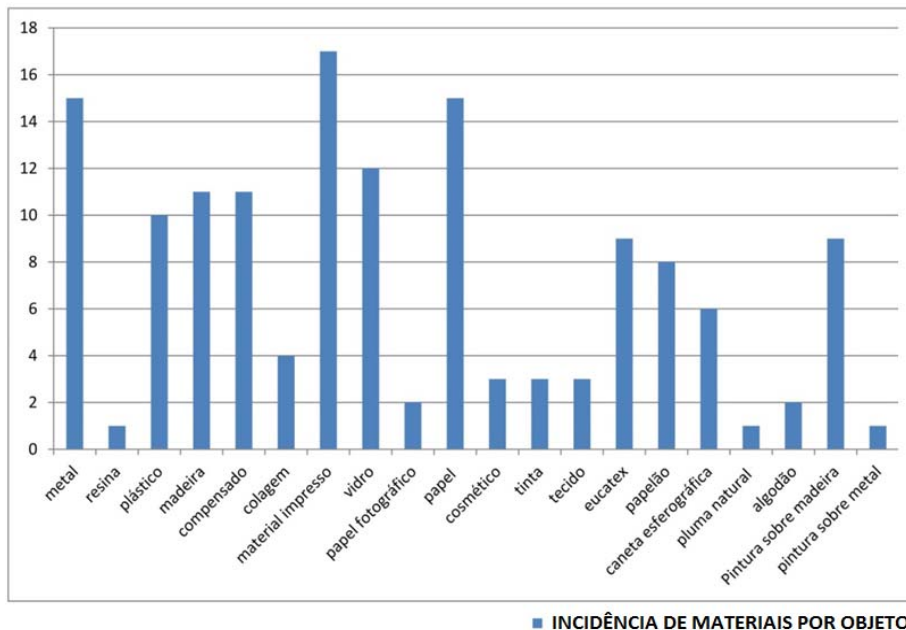


Figura 14 – Gráfico de relação de incidência de materiais na Exposição Wanda Fernandes.

Lidar com a existência deste tipo acervo é defrontar coleções com valores artísticos, históricos e estéticos pouco tradicionais. A crítica à indústria cultural levada a cabo por filósofos e cientistas



sociais como Theodor Adorno ou Walter Benjamin no século XX, acusou degradação na experiência estética das sociedades ocidentais modernas e ausência de autenticidade nos objetos produzidos pela massificação cultural [22]. Porém, esta crítica há décadas foi superada pelas novas considerações acerca do próprio conceito de cultural — o que contou inclusive com a reação das correntes artísticas, sejam elas da *Arte Póvera* ou a *Pop Art* — e que buscaram reduzir as barreiras entre a fruição e o fazer artístico, ou entre o conteúdo dos acervos e dos museus ao cotidiano das sociedades. Legitimadas estas coleções, resta entretanto o desenvolvimento e a maior difusão das pesquisas e metodologias específicas para a correta preservação, divulgação e exposição desta tipologia de acervos.

Estas reflexões sobre a disponibilização ampla de dados ao público, sobre a metodologia de exposição de figurinos ou sobre a tipologia contemporânea dos objetos expostos não se limitam à exposição do acervo de Wanda Fernandes. Elas conseqüentemente foram levantadas por serem relevantes às outras instituições de guarda de acervos de Artes Cênicas, nacionais ou internacionais, empenhadas na pesquisa sobre as possibilidades eficazes de montagens de exposições.

3. RESULTADOS

As ações de difusão da memória do teatro pelo Grupo Galpão podem ser avaliadas como de grande avanço na sistematização de acervos bibliográficos, iconográficos e audiovisuais, mas apresentando maiores dificuldades no que diz respeito aos figurinos e aos objetos de cena — possivelmente por ser esta uma área de atuação onde os métodos estão de preservação ainda não estão tão claros ou difundidos.

Quatro grandes áreas de proveniência dos bens teatrais foram encontradas nesta pesquisa: pessoas, instituições, produções e edificações. Elas estão subdivididas em tipologias que entrelaçam a memória e a criatividade de setores como a dramaturgia, a fotografia, a moda, a dança, a música, a iluminação cênica e etc. Para a preservação e a promoção da museografia destes acervos é primeiramente necessário compreender esta riqueza de temas transversais, que se relacionam de forma bastante prolífica aos objetos e registros teatrais. Além disso, é imprescindível o trabalho conjunto entre conservadores, curadores e museólogos, para a viabilização de metodologias expositivas para esta tipologia não tradicional de acervos.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Grupo Galpão é um exemplo positivo da descoberta da relevância dos objetos e dos registros gerados para a autopromoção dos grupos artísticos e da memória do teatro. Os atores e produtores revisitam o acervo, como processo de fortalecimento de suas bases e tomada criativa de novos recursos, prestando também grande colaboração e incentivo para o fomento das iniciativas do CPMT.

Este empenho da companhia no revigorar da memória através da preservação é uma vanguarda para o Estado de Minas Gerais e uma das principais iniciativas para o país. Reconhecemos que os desafios encontrados pelo grupo não o são somente para as companhias teatrais, mas são também desafios postos a conservadores-restauradores e profissionais do patrimônio, que devem ser implicados em uma formação ambivalente que os capacite a pensar sobre a grande demanda de preservação de acervos teatrais na contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

- [1] UNESCO. (2002) “Declaração universal sobre a diversidade cultural”, 28 pág., p.1. <http://www.unesco.org>
[2] GONÇALVES, J. R. S. (2005), “Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios”, *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v.11, n. 23, p. 15-36,



- [3] Quadriennial de Praga: <http://www.pq.cz/en>.
- [4] UNESCO.(2005), “Convención sobre a proteção e promoção da diversidade das expressões culturais”. www.unesco.org.br/. 77 pág. <http://www.unesco.org>
- [5] IBRAM. (2012), “Carta da rede dos pontos de memória e iniciativas comunitárias em memória e museologia social”, 11 pág. <http://www.museus.gov.br>.
- [6] VIANA, F.; AZEVEDO, E. (2006), “Breve Manual de Conservação de Trajes Teatrais – O Projeto Traje em Cena”. São Paulo: Fausto Viana e Elizabeth Azevedo, 101 pág.
- [7] VIANA, F. R. P. (2010), “Elaboração e viabilidade de um Museu de Teatro na cidade de São Paulo”. Tese (Doutorado): Departamento de Arquitetura, Urbanismo, Geografia e Artes Plásticas Universidade Lusófona de Humanidade e Tecnologias, Lisboa/ Portugal, 259 pág.
- [8] CARREIRA, A. (2008), “Teatro de Grupo: Reconstruindo o Teatro?”. In: *Da Pesquisa: Revista de Investigação em Artes*. Ago/2007- Jul/2008, vol.1, n° 3, p. 25-31.
- [9] BORGES, L. “Centro de Pesquisa e Memória do Teatro: uma ação “para além” dos espetáculos”. In: *Subtextos - Revista de Teatro do Galpão Cine Horto*, n° 4, p. 80-80, p. 82.
- [10] ANDRADE, R. A biografia cultural das roupas. Trabalho apresentado no Colóquio de Moda na Faculdade de Artes Visuais/ Universidade Federal de Goiás, 2008, p.3.
- [11] APPADURAI, A. (1986) “Introduction: commodities and the politics”. In: APPADURAI, A. (Ed.). *The social life of things: commodities and the politics of value*. Cambridge: Cambridge University Press, p.6-16.
- [12] SEHN, M. M.(2010), “A preservação de ‘instalações de arte’ com ênfase no contexto brasileiro: discussões teóricas e metodológicas”. Tese (Doutorado): Departamento de Artes Plásticas/Escola de Comunicações e Artes/USP, 287 pág, p.56-57
- [13] SEHN, M. M.(2010), “A preservação de ‘instalações de arte’ com ênfase no contexto brasileiro: discussões teóricas e metodológicas”. Tese (Doutorado): Departamento de Artes Plásticas/Escola de Comunicações e Artes/USP, 287 pág, p.77.
- [14] MUNIZ, R. (2004), “Figurino Matizado”. In.: MUNIZ, R. *Vestindo os nus: o figurino em cena*. Rio de Janeiro, SENAC Rio, 137pág., p. 18-24.
- [15] BARBIERI, D. (2012), “Encounters in the Archive”: Reflections on costume *V & A Journal Online*. Edição n 4, verão de 2012, 1 pág. www.vam.ac.uk/onlinejournal
- [16] LUCIANA. B. (2011), “ 5 perguntas para Luciana Buarque”. Portal Primeiro Sinal. <http://www.primeirosinal.com.br/opiniao/videos>
- [17] MENESES, U. B. de. (1984-1985), “O museu na cidade X a cidade no museu: para uma abordagem histórica dos museus de cidade”. *Revista Brasileira de História*. São Paulo: v.5, n. 8/9, , set. 1984/abr. 1985. p.67-81
- [18] TOLEDO, F. (2006) “The Role of Architecture in Preventive Conservation”. *Retrieved*, May 27, 2010 ICCROM Archives 2006. 25 pág.
- [19] GÓMEZ, A. G.; JESÚS, G. N. (2007), “Medios interactivos y audiovisuales: una realidad en el Museo del Traje”. *Indumenta: Revista del Museo del Traje*, n°00, Año 2007, p 32-45, p. 39.
- [20] GÓMEZ, A. G.; JESÚS, G. N. (2007) “Medios interactivos y audiovisuales: una realidad en el Museo del Traje”. *Indumenta: Revista del Museo del Traje*, n°00, Año 2007, p 32-45, p. 40.
- [21] ANDRÉS, C. P. (2007) “Una visión global sobre aspectos de conservación, restauración y montaje”. *Indumenta: Revista del Museo del Traje*, N°0, 2007, p.23-31
- [22] BENJAMIN, W. (2000), “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica}”. In: ADORNO et al. *Teoria da Cultura de massa*. Trad. de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, p. 221-254.