

5

HISTÓRIA E MEMÓRIA DO TEATRO UNIVERSITÁRIO: a catalogação de um acervo

PEDRON, Denise Araújo

CARVALHO, Tereza Bruzzi de

¹ Universidade Federal de Minas Gerais, Teatro Universitário.
Universidade Federal de Minas Gerais
Pampulha
31270901 - Belo Horizonte, MG – Brasil
email:dpedron@ufmg.br

² Universidade Federal de Minas Gerais, Teatro Universitário.
Universidade Federal de Minas Gerais
Pampulha
31270901 - Belo Horizonte, MG – Brasil
email:tbruzzi@hotmail.com

RESUMO

Este trabalho desenvolve uma reflexão a partir do inventário do acervo de figurinos do Teatro Universitário da Universidade Federal de Minas Gerais (TU/UFMG), realizado em 2017. Aborda a complexidade de catalogação e a natureza ambígua da instituição em seus diversos aspectos: necessidade de organização *versus* enrijecimento; escola de teatro *versus* grupo de teatro e autonomia *versus* lugar institucional. A partir dessas contradições, podem ser feitas várias análises, a partir das referências propostas. Especificamente, pretende-se desenvolver o conceito de lugar de memória de Pierre Nora, apresentado no texto *Entre Memória e História: A problemática dos lugares* (1993), afim de discutir a noção de classificação e a relação entre História e Memória.

Palavras-chave: memória; acervo; inventário; figurino; teatro universitário

1. A coleção do TU e o conceito de lugar de memória

Em sua origem, o termo *coleção* significa “escolher”, “reunir”. Para Benjamim, o colecionador é aquele que transfigura as coisas, conferindo-lhes valor afetivo no lugar de uso. O ato de colecionar é uma forma de domínio do mundo, organizando sistematicamente e criando uma tensão permanente entre a ordem e a desordem. Assim, as ideias que nortearam o inventário partem do princípio de que os objetos e as roupas que hoje habitam o Teatro Universitário (TU) são coleções, as quais adquiriram valores simbólicos e afetivos ao longo dos anos. Porém, esses acervos não possuem função estática, mas estética, dentro do TU. Essa função estética é o resultado de relações criadas, significantes do corpo do ator, representado pelo seu figurino e seus objetos no espaço.

Nesse sentido, os objetos e as roupas acionam a memória. A memória é colocada aqui com respaldo em Paul Ricoer (2007), que, em seu livro *A memória, a história, o esquecimento*, considera-a como uma vontade de resgatar a força de um testemunho vivido. Em outras palavras, trata-se de registros, traços de memória da cena teatral. Por causa disso, o inventário dos figurinos traz uma dimensão afetiva.

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

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

Se a história é, nas palavras de NORA (1993), a deslegitimação do passado vivido e tem como base de estudo o processo de arquivamento e organização, enquanto a memória se constitui no resto, tentaremos, a partir de agora, entender a história do TU como discurso crítico e, ao mesmo tempo, como a cristalização da memória, uma vez que identifica e une um grupo.

2. Histórico do Teatro Universitário e seu lugar como ruína na Universidade

O Teatro Universitário (TU) originou-se como um grupo de teatro da Universidade Federal de Minas Gerais, em 1947. Em 1952, adquiriu o reconhecimento com o referido nome e assumiu seu caráter de “escola”, tornando-se um lugar de ensino e, principalmente, de criação artística coletiva. A primeira informação sobre o TU consta da ata de reunião do Conselho Universitário realizada em 1947 da então Universidade de Minas Gerais, sob a presidência do reitor Manoel Pires de Carvalho e Albuquerque, na qual se aprovou uma solicitação de verba para a montagem de um espetáculo. Em 1949, no livro *História da Universidade Federal de Minas Gerais*, encontram-se referências positivas sobre as atividades desenvolvidas pelo Teatro Universitário, que à época funcionava em sede provisória, na Rua de Janeiro, 935. Nesse tempo, segundo relatos, o TU era um grupo de teatro da Universidade de Minas Gerais.

A partir de 1952 o TU já possuía alguma documentação de seus espetáculos em seu acervo, embora esparsa. Em 1952, ocorreram os seguintes espetáculos: O jogador e a morte, A patente e Sinfonia do mar e do vento. Porém, em razão da realidade da experiência teatral, que é, em sua natureza efêmera, só aparecem nomes dos espetáculos, sem ficha técnica e fotografias. A primeira documentação de maneira um pouco mais organizada é de 1956, relativa aos espetáculos: Campbell de Kilmor, O pedido de casamento e Os dois galos.

Apenas em 1957 é que os espetáculos passariam a ser mais documentados, coincidindo com a iniciativa da Universidade de investir na infraestrutura do TU. A noção de formação de ator começou a ser de fato implementada. Reportagem do *Diário de Minas* de 1980 cita o TU como “o novo teatro universitário”. Por isso, essa data é aqui considerada como a referência inicial das atividades mais sistematizadas, com corpo discente e docente.

Os atores do TU vivenciavam a experiência do fazer teatro muito ligado às áreas da dança, da música e do cinema. Era um momento rico para o teatro mineiro, com a turma do teatro envolvida com a Universidade (TU) e com o teatro experimental (TE). Nessa época, o TU era dirigido por Carlos Kroeber, chamado afetuosamente de “Carlão”, que era visto por seus pares como excelente ator, diretor e professor. Depois, ele mudou-se para o Rio de Janeiro, onde seguiu a carreira de ator na televisão.

KROEBER EM DEZ RESPOSTAS

"Nossa Cidade", a primeira peça a ser levada pelo novo Teatro Universitario

O diretor do T. U., Carlos H. Kroeber, fala à reportagem e solicita o apoio dos estudantes à iniciativa da U.M.G. — Escolhidos os atores — Dificuldades para a montagem da peça de Thornton Wilder

Após a excelente temporada da companhia Tios-Celt-Autras, outro movimento teatral se anuncia, com a reestruturação do Teatro Universitario e os primeiros passos para a encenação de "Nossa Cidade", peça de Thornton Wilder. Belo Horizonte, que só conhece bom teatro por meio de visitas esporádicas, como essa tão recente e tão na memória de todos, prepara-se para assistir a uma nova tentativa de se fazer algo sério e de importante em elementos locais, num setor sempre prejudicado pela ausência de entusiasmo e capacidade realizadora.

Entusiasmo e capacidade realizadora possui Carlos H. Kroeber, em boa hora indicado pela Retoria da Universidade de Minas Gerais para dirigir o novo Teatro Universitario. Dizemos novo porque, ao contrário do que se passou, acha-se despojado de idéias convencionais, liberto de objetivos "dubios e suspeitos" — segundo a expressão de um nosso cronista — e ligado a corrente mais avançada da intelectualidade mineira, a conseguir pelo seu diretor.

Kroeber pretende dedicar-se inteiramente ao T. U., e para saber de suas iniciativas e projetos foi que mantivemos com ele rápida palestra, da qual resultaram as dez perguntas que se seguem.

— Por que escolheu "Nossa Cidade" como primeira peça a ser encenada pelo Teatro Universitario?

— Por dois motivos principais:

- a) A peça possui caráter moderno, é bem escrita e, também, constitui sucesso garantido, tanto publico quanto artistico.
- b) Além de ganhar o Prêmio

Pulitzer, em 1938, deu projeção ao grupo do "Tablado", no Rio de Janeiro, e a outras companhias teatrais que se beneficiaram igualmente de suas qualidades.

DIFICULDADES DE "NOSSA CIDADE"

— Quais as dificuldades que a peça de Wilder apresenta para a sua encenação?

— Primeiramente o numero de personagens, que é bem grande — adriado do magistério — problema para a marcação. As outras dificuldades se resumem na direção já que não há propriamente modelos para os outros setores. O da vestimenta, por exemplo, foi definitivamente resolvido com a minha recente viagem ao Rio, pois lá consegui os esboços para os trajes da peça. São desenhos de autoria de Kalma Martinho, figurinista e atriz do "Tablado" e figurinista do Teatro Brasileiro de Comédia, premiada em 1954 pelo figurino que fez para "Nossa V. da Com Papi".

— Qual é a sua opinião sobre Thornton Wilder, autor de "Our Town"?

— Não é nenhum gênio, mas é muito bom e muito autêntico.

— Você deve ter visto "Viagem de Gauden a Treton", do mesmo Wilder, encenada aqui em Belo Horizonte pela Escola de Arte Dramática de São Paulo. Acredita que isso contribuirá para a "mise en-scène" que pretende adotar em "Nossa Cidade"?

— Sim, em virtude da unidade que possuem as peças de Wilder. Porém, creio que foram mais uteis os esclarecimentos que me prestaram Adolfo Celli e Claudio Corrêa e Castro, pois Celli já levou "Nossa Cidade" na Itália e Clau-



Carlos Kroeber, em companhia de João Maurício Gomes Leite, fala ao DIARIO DE MINAS sobre o novo Teatro Universitario.

— Como o Teatro Universitario você julga possível movimentar o cenário teatral de Belo Horizonte?

— Ainda que num campo restrito, como o universitario, sim. Contudo, o ideal seria um futuro teatro amador patrocinado pela U. M. G., mas para todos os interessados, universitários ou não. Os estudantes de nossas escolas superiores ainda apresentam um conceito errado sobre o teatro, espantando-se quando vão fazê-

lo, pois a coisa não é brincadeira. Ao invés de grupos, deveria haver uma concentração dos nossos movimentos teatrais em torno do Teatro do SEST (do grande realizador João Cacchiatti, que tanto tem feito pelo teatro em Belo Horizonte) e do Teatro Universitario, para que fosse possível, inclusive, existir um curso de estudos teatrais, absolutamente necessário.

A ESCOLHA DOS ATORES

— Quais os atores já escolhidos por você?

— J. D'Angelo, da Faculdade de Medicina (prêmio do Festival de IIEZ como melhor ator, em 1953), que viveu o Contra-Regra, figura que "apresenta" os personagens e "comenta" a ação; Firmino D'Almeida, da Faculdade de Filosofia, como Simon; Letícia Malard, da Faculdade de Filosofia, como Emily; Dêia Abrini, da Faculdade de Filosofia, como Mrs. Webb, e ainda Oneli Teixeira, João Elias Filho e Teresinha Alves Pereira. Esses são os atores que já possuem (Continua na 4.ª pág.)

Mesmo diante de sua relevância técnica e estética para a cidade, o TU ainda não se encontrava estruturado, ficando sempre submetido ao risco de uma má gestão. Por exemplo, em 1959, o italiano Giustino Marzano, na condição de diretor, gastou todos os recursos da instituição, colocando sua existência em perigo. Episódios idênticos ocorrem em 1959 e 1960.

Em 1961, a convite do reitor à época, Orlando Carvalho, intermediado por Sábado Magaldi, a diretora Haydée Bitencourt aceitou dirigir o TU, permanecendo no cargo durante 25 anos. Como ela mesma declarou, tudo antes de 1961 é a pré-história do que viria a ser o TU. Não que o TU não tivesse sua importância em seus primeiros quatorze anos de existência, porém a história dessa senhora e da instituição se confundem, formando um único tempo.

No que diz respeito a seus espaços e sua relação com a cidade, o TU ocupou os seguintes lugares:

- Em 1947, funcionou em sede provisória, na Rua Rio de Janeiro, 935;
- Em 1957, mudou-se para a Avenida Brasil, 1814;
- Em 1968, transferiu-se para o 19º andar do Edifício Acaiaca, na Avenida Afonso Pena, 867.
- Em 1990, passou a atuar na Rua Carangola, 300, no casarão onde originalmente funcionava a Escola de Veterinária e, depois, o Colégio de Aplicação, chamado de “Coleginho”;
- Em 2009, após a criação da Escola de Educação Básica e Profissional (2007), uma unidade especial na UFMG que integra o Centro Pedagógico, o Colégio Técnico e o Teatro Universitário, transferiu-se para o Edifício do Teatro, no *Campus* Pampulha da UFMG, situado na Avenida Antônio Carlos, 6627.

Nessa última e definitiva sede, o Teatro Universitário ganhou sua dimensão institucional na estrutura universitária, ocupando, junto com o Curso de Artes Cênicas, o Edifício do Teatro. Foi, porém, no “Coleginho” que o TU se constituiu no imaginário do belo-horizontino.

O TU passou a se deslocar ao encontro da instituição e, nesse sentido, perdeu o espaço identitário que o qualificava. Muitos ainda condicionam a imagem da antiga casa no bairro Santo Antônio ao Teatro Universitário.

A imagem espacial do TU tornou-se fragmentada, tendo sido absorvida por esses vários lugares, principalmente, sua última morada antes do Campus, no “Coleginho”. A vinda ao Campus, simbolicamente falando, ainda exige que o TU se ajuste e se enquadre a algo completamente estranho a sua natureza. Um lugar institucional, com as consequências para sua política de acervos, começar a aparecer de maneira impositiva.



Imagem postada em maio de 2018, pelo Instagram, por Edith Gunther.

Uma escola com tais características é inadequável ao Campus, por diversos aspectos. Todavia, continua nesse lugar impossível, na medida em que seu caráter extensionista perde visibilidade. Por isso, tenta-se, a partir de uma força externa, alcançar um lugar administrativo, de enquadramento institucional. Na tentativa de promover uma conciliação com a estrutura acadêmica, surgiu um arranjo institucional amorfo, sem

conceito, criando-se uma unidade que absorve o ensino básico e o ensino médio da Universidade, além do Teatro Universitário e da Escola de Educação Básica e Profissional.

No âmbito da discussão desse novo arranjo institucional, em 2007, criou-se o Centro de Produção e documentação do Teatro Universitário (CPD/TU), cuja atuação se dava na organização dos setores de Figurino, Cenário, Iluminação e Acervos documental, fotográfico e audiovisual do Teatro Universitário, com o objetivo de preservar todo o acervo existente, para a utilização dos próprios corpos docente e discente, além de se responsabilizar pelo acompanhamento das atividades de extensão da Escola. Esse momento configurou-se como uma maneira de constituir uma suposta identidade, uma vontade de que esse “enquadramento” institucional não apague a história percorrida pelo TU até aqui. Inicia-se, assim, uma nova noção do arquivo envolvendo o acervo do Teatro Universitário. Mas, se o TU é, em si mesmo, uma contradição, como realizar procedimentos arquivísticos convencionais? Como também não fazer?

Antes de tentar responder a essa questão, torna-se importante introduzir a noção de ruína à luz de Walter Benjamin, que se traduz pela iminência da catástrofe e pela possibilidade de libertação do passado de forma fragmentada, ambígua e, nesse sentido, de identificar rastros de permanências e alegorias. É quando há o desejo de permanência que novas alegorias surgem.

Oliveira (2012), em seu texto *A ruína e a força histórico-destrutiva dos fragmentos em Walter Benjamin*, afirma que a alegoria é que muda o percurso temporal catastrófico e que no inevitável declínio é capaz de se redimir pelo conhecimento.

A partir disso, questiona-se esse não lugar do TU, o qual se encontra sempre em xeque, sempre na iminência de uma catástrofe –perda institucional e aglutinação à graduação são exemplos – e também traz a essa escola o acesso, ao que Benjamin nomeia como “alegoria”, às ruínas no reino do pensamento. Tudo está em permanente questão: a Escola, o curso, a relação com os alunos, as questões das minorias, a autoridade e a diversidade.

VIVO 12:31 80%
Publicação de Marina



❤ Raissa Cristina S

👍 Curtir 💬 Comentar ➦ Compartilhar





👍❤️ Lucas Barbosa e Raissa Cristina S

👍 Curtir 💬 Comentar ➦ Compartilhar



😂👍❤️ 4

As imagens acima servem como ilustração. Trata-se de memes postados por Marina Barros, aluna do Teatro Universitário e do curso de graduação em Teatro, em maio de 2018, via Instagram. Referem-se a termos cotidianos usados em sala de aula, utilizados para nomear modos de fazer teatro: exercícios preparatórios, indicações cênicas, dias de aula, característicos das disciplinas que compõem o curso. O aspecto lúdico, a brincadeira e a quebra de conceitos já instituídos do fazer teatral, ao mesmo tempo em que os enaltece e aciona a memória daquele grupo, colocam a memória em vida, que se constitui e cristaliza.

3. A memória cristalizada do TU contada com base nas roupas

Abreu (2005) explica que lugar de memória é aquilo que constitui sua própria natureza, retirando dela a ideia de classificação banal. Nesse sentido, entende-se aqui que é mais importante cruzar e esclarecer as ambiguidades e as complexidades que se estabelecem entre a construção da memória e a existência da coletividade que lhe subjaz. Entende o autor que o espaço da memória é tanto a coisa em si como a experiência vivida por nós. Dentro do TU, o lugar que mais demonstra o resíduo dessa experiência e, também, sua perpetuação é o Espaço Cenotécnico (EC), assim mencionado institucionalmente, mas nomeado afetuosamente pelo coletivo como FIGURINO.¹

Para pensar o FIGURINO como memória, é importante retomar a discussão em Nora (1993, p. 13), que aborda os lugares de memória que nascem e vivem do sentimento, reconhecendo que não há memória espontânea: é preciso criar arquivos, manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres e notariar atas, porque essas operações não são naturais. Se é a partir do afeto que o lugar é nomeado, uma parte (roupas) seduz mais que o todo (espaço cenotécnico). Assim, pode-se falar um pouco da importância dos objetos e, principalmente, das roupas no imaginário humano, na nossa memória, sua dimensão afetiva para as pessoas. Peter Stallybrass (2008), em seu livro *O casaco de Marx: roupas, memória e dor*, afirma a vida social das coisas falando da jaqueta do amigo que falecera e ele a herdara como habitada pela sua lembrança, como se os gastos do cotovelo e outras consequências do seu uso trouxessem à roupa uma memória.

Stallybrass (2008, p. 10) sustenta que a mágica da roupa está no fato de que ela nos recebe: recebe nosso cheiro e nossa forma. Quando nossos entes queridos morrem, eles vão e as coisas ficam lá, sobrevivem às pessoas. “Os corpos vem e vão: as roupas que receberam esses corpos sobrevivem.” As roupas sobrevivem aos personagens, mas também demonstram sua finitude com os gastos do tempo, além de comportar a dimensão afetiva das relações pessoais que vivemos. Os objetos e as roupas das pessoas amadas representam um personagem dela que se perpetua, que fica, que permanece por intermédio deles mesmos. Porém, a roupa também nos remete a um grupo de pessoas na sociedade que representam determinados valores, éticos e estéticos.

¹ O FIGURINO constituiu-se, em 2017, em duas áreas. A primeira instituiu-se o ateliê de aula nas áreas de visualidades do espetáculo e de produção técnica, de uso coletivo e uma área mais restrita para a guarda de acervo. Esse acervo possui uma característica peculiar de estar disponível para empréstimo e uso ao público da Universidade – como uma biblioteca – e pode ser utilizado como ferramenta de trabalho pelo corpo discente, contribuindo para a produção de materiais didáticos, bem como para a criação de metodologias de ensino.

Nesse sentido, no caso do acervo do FIGURINO esse conjunto pertence a uma coletividade que vai além do significado dessa memória e do afeto vividos pelo indivíduo e ganha força numa ação coletiva, pelo fato de representar grupos sociais, universos reais e simbólicos específicos. Stallybrass (2008, p. 15) afirma: “As roupas ganham vida própria. Isto é, somos pagos não pela neutralidade do dinheiro, mas por um material ricamente simbólico, e no qual as memórias e as relações sociais são literalmente corporificadas”. Nesse sentido, esse conteúdo simbólico afirmado pelo autor quando morre seu amigo é o que experimentamos na vida cotidiana do TU a cada encontro do figurino com o personagem.

As roupas são usadas pelos atores em suas “vidas” de personagens e devolvidas, deixando marcas desses atores, e seus personagens e retornam ao acervo do Teatro para novas vivências. Os objetos e as roupas se colocam em encontros com os atores e personagens e retornam a novas vidas cênicas, carregando sempre sua história pregressa, e absorvem um significado simbólico e as novas relações sociais ficcionais.

Em seu livro *O Sistema dos Objetos*, Jean Baudrillard (2008), com a intenção de sistematizar o discurso que os objetos manifestam ao serem consumidos – aquilo que escapa de essencial e que, nos objetos, adquire (simbolicamente) vida própria –, apresenta um conjunto de reflexões sobre o caráter simbólico dos objetos como sendo de nível que transcende ao funcional. Em linhas gerais, parte-se do pressuposto de que os objetos estão ligados de forma direta ao homem e são portadores de significados que mediam as relações humanas. “[...] hoje os objetos tornaram-se mais complexos que o comportamento do homem a eles relativo” (BAUDRILLARD, 2008, p. 62).

A partir disso, Baudrillard sugere que os objetos passam continuamente do enfoque funcional para o simbólico em determinado sistema cultural. Afirma, ainda, que os objetos possuem significados imanentes e que o próprio adjetivo “funcional” não está ligado apenas à finalidade prática dos objetos, mas também à sua capacidade de fazer parte de um jogo de relações. Por esta razão, o objeto somente é funcional quando consegue interagir em determinado sistema, adquirindo, assim, a capacidade de significar. Com um ar de estar sobrando, o objeto antigo também não é meramente decorativo: “não servindo para nada, serve profundamente para qualquer coisa” (op. cit., p. 83). É vivido, assim, de outra maneira, como presença autêntica; isto é, com menor dependência para com outros objetos e expressando-se como totalidade. Adquirindo, então, papel regulador na vida cotidiana, os objetos manifestam uma “alma”, que garante uma integração recíproca do objeto e da pessoa. Possuímos, consumimos e colecionamos sempre a nós mesmos.

Considerando esse conceito de perda funcional definida por Baudrillard sobre os objetos, eles adquirem importância para sua existência no acervo teatral, pois somente essa “alma” que possuem é capaz de mediar a relação de construção do ator em personagem e com o público. Esses objetos, além de possuírem cargas simbólicas de antigas personas, estão ali à disposição de novos olhares e de novos encontros entre o personagem e sua forma de aparecer no mundo, formando uma coleção em movimento.

No caso do TU, esses objetos são fruto da experiência teatral construída ao longo dos seus setenta anos de existência. No teatro, esse acervo dos objetos e das roupas (aqui entendidas como figurinos) vem da cenografia. O figurino é considerado como a pele do personagem, a forma como o espectador o vê. Sua única forma de existir é deslocando o ator para o personagem. O figurino envolve os trajes que o personagem usa e sua maquiagem, sendo considerado por alguns autores como sua caracterização cênica. Parece mais rico o alargamento do conceito de cenografia proposto por Gianni Ratto (1991) em seu livro *Antitratado de Cenografia*, em que a cenografia não é a presença de elementos que a compõem, mas sim a presença do ator e seu traje, em um contexto que, por meio de sua movimentação, cria novos espaços. Nesse sentido, a cenografia é entendida como tudo que interfere na espacialidade da cena (ator- figurino, objetos, luz, cenografia), como afirma Anne Ubersfeld, em seu livro *Para ler teatro*:

Teatro é por excelência espacialização é o ato de expor no espaço uma série de relações significantes tal como: espectador-ator, ator-palavra, ator-objeto, ator-luz, objeto-luz, objeto-objeto. A matéria do diretor e do cenógrafo é, portanto, espaço (UBERSFELD 2005,p. 22).

Os objetos e as roupas que aqui são experimentados, a partir da alma deles, somente sobreviverão se conseguirem, também na cena teatral, interagir em determinado sistema, adquirindo, assim, uma nova capacidade de significar. As roupas e sua ressignificação a cada apropriação do ator, a volta delas ao figurino e sua documentação em cena criam a entidade e a identidade da instituição. Constitui, assim, o TU atuante tanto na memória (ator e roupa em cena) como na construção de sua história (por meio das imagens documentais das cenas e espetáculos, por exemplo).

Nesse percurso, nessa tentativa de encontrar saídas que fizessem sentido para organizar o acervo e de torná-lo disponível ao público, cita-se o livro *As palavras e as coisas*, em cujo prefácio Michel Foucault se refere a “uma certa enciclopédia chinesa”, de Jorge Luis Borges, que contém a seguinte classificação dos animais:

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

É como se a enciclopédia chinesa de Borges estivesse consciente do caráter ambíguo de tentar ordenar o que é naturalmente desordenado. Assim também é a sensação do processo de entendimento e sistematização desse acervo. Não se trata de um acervo estático como o dos museais, que devem ser mantidos temporariamente em exibição e voltam à reserva técnica. É um armário coletivo para as aulas. Aqui retomo a discussão de Pierre Nora (1993, p. 9) que considera que a memória, diferente da história, emerge de um grupo que ela une, que quer dizer: “há tantas memórias quantos grupos existem; que ela é por natureza, múltipla e desacelerada. Coletiva, plural e individualizada”.

Para discutir dois conceitos aqui identificados no acervo (guarda-roupa coletivo e preservação), ao fazer uma leitura de Carlos Drummond de Andrade (1976) em seu livro *Cadeira de Balanço*, é também importante a sistematização do poeta, para, como ele mesmo usa no referido livro, arrumar a casa. A cadeira de balanço, para Drummond, é austríaca e mineira: o balanceio calmo que ela imprime ao corpo, às ideias, aos sonhos, isento de ambição, de amargura, de pressa. Assim, ele setoriza sua obra para que a “casa não fique mal arrumada”, considerando a cadeira como ordem e ritmo. Divide sua matéria poética em sete quartos e um puxado, como afirma o autor na contracapa do livro.

No trabalho de organização do acervo do figurino, a imagem da cadeira de balanço e a do guarda-roupa coletivo se misturam no ícone que representa esse acervo em ordem, porém em movimento. Esse acesso à memória dos figurinos vinculados à definição proposta por Drummond abriu uma possibilidade de categorização mais múltipla. Com apoio no livro *Cadeira de Balanço*, procuramos localizar crônicas que se identificassem conceitualmente com as categorias aqui elencadas, tentando estabelecer um paralelo entre uma obra literária (crônicas) e um acervo. Cada crônica escolhida funciona como uma cena, uma palavra que remete à categoria, que se refere ao conjunto de roupas identificado. O livro de Drummond funciona não propriamente como estrutura, apesar de o termo *cadeira de balanço* nos parecer indiscutivelmente associado ao conceito que queremos de guarda-roupa, pelo seu caráter em constante movimento e atual. Essas crônicas funcionariam como memória daquele grupo de roupas, enraizando num lugar poético que direciona o usuário pelo

encantamento. O que se pretende é que suas crônicas nos ajudem a constituir imagens para cada categoria do acervo.

Assim, identificamos as seguintes categorias: a) Traje Cotidiano, b) Traje da Cultura Brasileira, c) Traje Histórico da tradição Européia, d) Traje Uniforme, e) Traje eterno. Tentaremos, a partir daí, relacionar as crônicas selecionadas com as categorias dos trajes, para trazer à luz cada uma dessas categorias. Cada crônica escolhida funciona como um texto para aquele conjunto, estabelecendo uma relação intrínseca do teatro: a narrativa e a construção de uma cena.

a) Traje Cotidiano

No lotação

Com o advento dos rádios transistores, os esportes, os fuxicos internacionais e a música popular passaram a ser nossos companheiros de viagem e no lotação. Por isso não estranhei ouvir, na surdina “areia branquinha, branquinha, branquinha, o vento levou o amor que eu tinha”. Olhando por olhar, não vi aparelho receptor junto do rapaz que se sentara ao meu lado, e era junto de mim que a canção abria suas pétalas (...) Cantava para fora do veículo e para dentro de si mesmo. Parecia ausente, perdido talvez em extensa praia de areia alva, à procura de marcas de pés desaparecidos(...)

O cantor continuava a exalar seu cancionero de penas de amor, de esperanças e juras cálidas. Sempre alheio à reação dos companheiros de viagem, sempre olhando para a rua ou para além da rua, variando de letras. No Flamengo calou-se. Tirou o cigarro, acendeu-o devagar, as pessoas começaram a sentir a estranheza do silêncio, afinal não era mau ir para o trabalho ouvindo uma voz razoável falar em ternuras e praias enluaradas. Mas seria arriscado pedir-lhe que continuasse. Ele preferiu assobiar uma das músicas. Não era a mesma coisa. Terminado o cigarro, voltou a cantar, sério, longínquo.

Ao descer no Castelo, tive vontade de tocar-lhe no braço e dizer-lhe: “Obrigado amigo”. Lembrei-me, porém, daquele grego de Nunca aos domingos, que dançava pelo prazer de dançar e não admitia aplausos. Saí, com a cara mais indiferente do mundo (ANDRADE, 1976, p. 68-70).

Algumas peças existentes no acervo possuem valor cotidiano, com potencial para a cena, mas estão, em sua maioria, anônimas. Não nasceram para figurino, mas podem se tornar, assim como o anônimo que se torna cantor no lotação. Aqui, foram criadas as araras por peça de roupa: calça, camisa, blusa. Também se incluem nesta categoria as roupas que tinham condições de funcionar como base para os figurinos, considerando, principalmente, seu bom estado de conservação.

b) Traje da Cultura Popular, Tradição Brasileira

Loja fechou

Peço à musa da crônica uma nênia pela morte de o Camiseiro. Uma casa tão popular, tão dentro da vida carioca durante quase meio século, não pode acabar assim, sem o acompanhamento sentimental de uma coroa de palavras. (...) De qualquer modo, e por mais alheio que me reconheça à sorte do Camiseiro, sinto-me solidário com ele nesta hora de dissolução. É a relação invisível mais real entre o morador e a sua cidade. Tudo que acontece nesta bate no peito daquele e retumba com maior ou menor intensidade. As lojas tradicionais são pouco propriedade de seus clientes e até dos indivíduos que nunca puseram os pés, mas sentiram sua influência na vida urbana. As lojas apenas? Tudo. Fui incendiado com o Parc Royal, com o Cinema Allambra; tive pesadelos de madrugada com o prédio do Elixir Nogueira; demoli-me com a Praça 11 e reverdeci nos jardins do Botafogo; estou sempre em construção, demolição, reconstrução; caem-me do tórax os azulejos das velhas fachadas da Rua do Lavradio, desapareço rangendo com os bondes da Zona Sul, torno-me sujo e vulgar com as lanchonetes, circulo como térmita nos subterrâneos de O Dragão, sou as casas e becos e os parques e o cais e a pérgula do Copa e o boteco próximo ao Hospital dos Servidores do Estado onde se espera a hora de visitar o doente pobre... Direis que me exibio em demasia com esse unaminismo carioca, explorado como efeito estilístico falido com o Camiseiro. Também tive (e quem nunca as teve?) minhas loucuras de maio, aliás, também de abril, junho, setembro, o ano todo. Mas foi o camiseiro quem me ensinou a chamá-las assim, em fórmula genial. É um serviço que lhe dedei e não pagarei. Inscrevo-me no rol dos devedores da casa, na rubrica dos incobráveis. Adeus, estrutura velha. É hora de inventar um nome novo para as novas loucuras (ANDRADE, 1976, p. 75-76).

Esta categoria incorpora a parte do acervo que diz respeito ao patrimônio cultural do TU, à identidade e à memória da instituição, que hoje tem como expressão máxima o decano da escola, o professor Fernando Limoeiro, grande defensor do cordel, dos mamulengos e da cultura popular brasileira e, antes de tudo nordestina. O acervo estende-se as máscaras, ao circo e a outras experiências que abordam o mundo cênico popular, muito caro à escola. As roupas desta categoria perpassam os trabalhos da cultura popular rural e urbana.

c) Traje Histórico, Tradição Européia

A descoberta do mar

Os alunos daquela escola do subúrbio nunca tinha visto o mar. Saíram em excursão, de ônibus, pediram ao motorista que desse uma volta pela Zona Sul. Viram, ficaram deslumbrados.

- Dá outra volta! Para um pouquinho! (...)

O ônibus precisa voltar, a professora que acompanha os garotos sente pena deles, porém o mar não se carrega no bolso, há que carregá-lo na lembrança. (...) O menino apenas esticou o pé na areia úmida, sentiu arrepio do contato, menos que isso; a espuma tocou o bico do sapato, espalhou-se de leve, o menino empalideceu, coração batendo de conhecer o mar, súbita iluminação entre sua biboca triste e o marulho tocável.

Não fantasio sensações. Quem nasceu ao pé do mar talvez não perceba essas coisas. O mar é seu irmão, e ele costuma passar indiferente ao longo da praia, como fazem irmão de tanto se habituarem à convivência. Quantas pessoas vão diariamente do Leblon ao centro, sem olhar, e como o urbanismo vai aterrando a baía com método, cada vez reparamos menos no que sobrou ou nos lembramos do que acabou. Mas quem veio do sertão ao da mata, quem vive no subúrbio onde o trem passa ao entardecer ou de madrugada convida à viagem que nunca será feita, este sabe o que é desejo, apetite de mar.

Os garotos mitigaram- por alguns momentos – esse desejo. Fizeram a descoberta, agora são homenzinhos nostálgicos e importantes, que podem dizer aos companheiros. “O mar? É aquela coisa infinita azul, verde-arroxeadada, que solta um gemido fundo e deixa uma neblina salgada na cara gente... (ANDRADE, 1976, p. 103-104).

Esta categoria apresenta-se conforme o repertório da tradição européia do teatro. Refere-se à parte do trabalho de iniciação ao teatro conforme a tradição eurocêntrica. Se a coleção de trajes populares representa o nosso patrimônio cultural, esta coleção representa um apetite de conhecimento. A iniciação ao teatro se dá nesse universo, uma vez que ali, na “história oficial”, está a sua origem. O acervo envolve as roupas que remetem à história da arte ocidental que remonta desde o medievo ao contemporâneo.

d) Traje do Uniforme

O retratista de crianças

Na PETITE GALERIE o rapaz com cara de menino abriu uma exposição de fotografias. (...) Se você não sair de lá como uma especial ternura pela vida, então, meu caro, desista de considerar-se gente; o mais provável é que você seja apenas um objeto falante, e mesmo isso (...). Tentei dizer de

minha emoção em algumas palavras oferecidas a Alécio e que aqui reproduzo: “olha, descobre este segredo: uma coisa são duas - ela mesma e sua imagem. Repara mais ainda. Uma coisa são inúmeras coisas. Sua imagem contém infinidade de imagens em estado de sonho, germinando no espaço e na luz. E as criaturas são também assim, múltiplas de si mesmas. (...) (ANDRADE, 1976, p. 127).

Esta categoria significa o conjunto de roupas idênticas de diferentes tamanhos, assim como na crônica sobre a fotografia da infância, múltiplas de si mesmas. Tal estratégia é interessante como criação de figurinos. Por esse motivo, existem alguns exemplos no nosso acervo. Ela se desdobra em várias imagens, que são reinterpretadas em seus diferentes corpos, ao mesmo tempo em que criam uma unidade na plasticidade da cena.

e)Traje eterno

As coisas eternas

E vieram as coisas humildes e oferecem-se ao inventário: a bola de gude, o botão, o pente, a agulha, a forma de empadinha. Todas custavam dez cruzeiros ou menos, cada uma: sendo que a agulha, num requinte de humildade, custava três.

Era às dez horas da manhã, na Rua do Ouvidor. O repórter ia perguntando o que custava apenas dez cruzeiros, e esse e outros artigos, sem nenhum constrangimento, foram saindo de gavetas a caixinhas, e se apresentando. (...) Comprarei imediatamente essas utilidades todas, inclusive a folha de etiqueta para escolares, de sete cruzeiros, embora já não alise banco de escola, e a ficha de galalite, de oito cruzeiros, reservada ao pôquer, que jamais jogarei.(ANDRADE, 1976, p. 131).

As roupas eternas serão a parte de figurinos oriundos das montagens de formatura que serão inventariadas não para uso, e sim para o acervo do centro memória. O procedimento arquivístico é o seguinte: localizam-se três exemplares de cada montagem, considerando que estas são as roupas que deverão sobreviver ao tempo, tendo a função de preservar a memória do Teatro Universitário. Tornam-se permanentes, pois contam à história do TU e, também, do ato de vestir, no teatro.

Considerações finais

Assumido as contradições e os percalços que fazem parte da história institucional do TU, torna-se evidente a impossibilidade de seguir procedimentos arquivísticos convencionais para a catalogação do acervo. Reforça-se essa impossibilidade pelo fato de o lugar de memória se sobrepôr evidentemente à história da Instituição: sempre frágil, equilibrando-se na corda bamba. Assim, considerando a dimensão de arruinamento como presença constante no Teatro Universitário, cabe minimizar a tentativa de obter uma homogeneização típica das catalogações de acervos. Daí a opção de encontrar na literatura um caminho para pensar o acervo do teatro. No final das contas, o teatro não é também a verticalização do texto? Assim, seus objetos são, de certo modo, a espacialização desses textos.

Referências

- ABREU, José Guilherme. A arte pública e lugares de memória. **Revista de Faculdade de Letras. Ciências e Técnicas do Patrimônio**. Portugal: Porto, 2005. I Série vol. IV, pp 215-234.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Cadeira de Balanço**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1976.
- BARBA. Eugênio e SAVARESE, Nicolas. **A Arte Secreta do Ator**. São Paulo - Campinas: Editora Hucitec / Editora da UNICAMP, 1995.
- BAUDRILLARD, Jean. **O sistema de objetos**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do Drama Barroco Alemão**. Tradução, apresentação e notas: Sérgio Paulo Rouanet, Editora Brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o Conceito da História. In: **Magia, Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras Escolhidas. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1987. p.222-234.
- BRUZZI, Tereza. **Appropriation in Architecture: towards a curatorship in architecture**. Dissertação de mestrado: London Consortium in Humanities and Cultural Studies, Birkbeck College, University of London, 2009.
- NORA, Pierre. **Entre Memória e História: A problemática dos lugares**. Trad, Khoury, Yara Aun. Projeto História, São Paulo (10), dezembro, 1993.

OLIVEIRA, Elane Abreu. A ruína e a força histórico-destrutiva dos fragmentos em Walter Benjamin. **Cadernos Walter Benjamin**. N.9. Julho a Dezembro de 2012. p.28-39.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

RATTO, Gianni. **Antitratado de Cenografia**: variações sobre o mesmo tema. São Paulo: Editora SENAC, 1999.

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

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

UBERSFELD, Anne. **Para ler teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.