

Roupas que cantam: figurinos herdados e a materialização da memória no corpo performático, o caso de Juliano Cezar

Ítalo José de Medeiros Dantas

Professor/Universidade Estadual de Minas Gerais

<https://orcid.org/0000-0003-0710-6142>

italodantasdesign@hotmail.com

Adson de Lima Claudino

Doutorando em Turismo/Universidade Federal do Rio Grande do Norte

<https://orcid.org/0000-0002-6519-6847>

adsonlc@hotmail.com

Anna Carolina Melo Lemos

Professora/Universidade Estadual de Minas Gerais

annacarolinamelo.l@gmail.com

Introdução

Os figurinos do cantor mineiro Juliano Cezar, preservados por sua família após sua morte, compõem um acervo singular de afetos, materialidades e lembranças. Entre bordados, brilhos e tecidos marcados pelo tempo, essas peças guardam rastros de um corpo performático que habitou o palco e o imaginário popular brasileiro. Mais do que roupas de espetáculo, entendemos que os figurinos herdados se apresentam como dispositivos de memória, condensando, em sua presença física, a ausência de quem os vestiu. Eles atuam como vestígios de uma performance que continua a reverberar, ainda que silenciosamente, na intimidade familiar e nos enlaces culturais desenvolvidos pelo sertanejo contemporâneo.

No contexto dos estudos da cultura material, o vestuário é compreendido como um objeto social e simbólico, capaz de expressar práticas culturais, identidades e valores. Autores como Appadurai (2008), Kopytoff (2008) e Miller (2013) ampliam a noção de objeto, propondo que as coisas possuem trajetórias, circulam e acumulam significados no

tempo. Em diálogo com esse campo, os estudos da moda e da memória (Meneses, 1998; Espíndola, 2024; Silveira, Vieira & Honorato, 2025) evidenciam que as roupas ultrapassam a dimensão estética, atuando como registros sensíveis de experiências humanas. Assim, investigar figurinos é também investigar vidas e contextos: modos de se apresentar, de performar, de ser lembrado.

A performance, por sua vez, oferece um campo fecundo para compreender os figurinos de Juliano Cezar como corpos prolongados, nos termos de Taylor (2013), em que o traje se torna extensão do gesto, do movimento e da expressão. A partir das teorias de Schechner (2003) e Taylor (2013), entendemos que o figurino participa da ação performática não apenas como adorno, mas como ator simbólico, agindo como um mediador entre o corpo, o público e a cena. Quando observados após a morte do artista, esses trajes adquirem novas camadas de sentido: tornam-se repositórios de memória e afetividade, onde o corpo ausente ainda se insinua nas dobras do tecido.

A presente pesquisa parte, portanto, da herança dos figurinos de Juliano Cezar, preservada por sua herdeira, para compreender como o vestuário de performance pode ser interpretado como expressão material e simbólica da memória. A escolha do tema se justifica pela relevância dos estudos sobre a cultura material no campo da moda e por seu potencial de revelar como objetos cotidianos e artísticos condensam valores culturais, afetos familiares e identidades regionais. Além disso, a investigação dialoga com a necessidade de documentar práticas performáticas populares, frequentemente invisibilizadas pelos estudos hegemônicos da moda e da arte.

De tal maneira, o objetivo central deste trabalho é analisar os figurinos do cantor Juliano Cezar como expressões performáticas e de memória cultural e afetiva, interpretando-os à luz das teorias da cultura material e da performance. Busca-se compreender de que modo essas roupas, ao atravessarem o tempo e a biografia familiar, continuam a produzir sentido, mantendo viva a presença simbólica do artista e de sua obra.

Como contribuição, a pesquisa propõe uma leitura interdisciplinar entre moda, performance e memória, demonstrando o potencial do figurino como documento de identidade cultural e afetiva. Ao valorizar a dimensão sensível e biográfica das roupas, o estudo também amplia o campo dos estudos de cultura material aplicada ao vestuário, oferecendo uma perspectiva metodológica que combina observação etnográfica, análise simbólica e leitura performática dos objetos.

Nesse sentido, entendemos que a análise dos figurinos de Juliano Cezar se insere também em um debate mais amplo sobre a música sertaneja enquanto expressão da cultura

popular brasileira e de processos de regionalização da indústria cultural. Historicamente vinculada a experiências rurais e a narrativas do interior do país, a música sertaneja passou, ao longo do século XX, por intensos processos de mediação, circulação midiática e reconfiguração estética, sem perder completamente sua ancoragem simbólica em valores associados à vida no interior, ao trabalho, à família e à territorialidade.

A incorporação de elementos visuais como o chapéu, o couro, as franjas e o imaginário cowboy pode ser compreendida, portanto, não apenas como estratégia de espetacularização, mas como tradução estética de um pertencimento regional ressignificado no contexto da indústria cultural. Nessa dinâmica, o figurino opera como mediador entre o local e o massivo, articulando referências globais e identidades regionais, ao mesmo tempo que contribui para a construção de uma estética sertaneja reconhecível e socialmente compartilhada, capaz de produzir identificação tanto no espaço do interior quanto nos circuitos midiáticos nacionais.

Por fim, este artigo está organizado em cinco seções, além desta introdução. A segunda seção apresenta o referencial teórico, discutindo os conceitos de cultura material, biografia dos objetos, performance e memória. A terceira seção descreve os procedimentos metodológicos adotados, baseados no olhar etnográfico e na análise da materialidade. A quarta seção se dedica à análise dos figurinos, examinando suas dimensões simbólicas, afetivas e performáticas. Por fim, a quinta seção apresenta as considerações finais, retomando as principais reflexões sobre o papel do figurino como arquivo vivo de presença e herança cultural.

Cultura material e biografia dos objetos

A cultura material constitui um campo analítico para a compreensão das dinâmicas sociais, ao reconhecer os objetos como mediadores simbólicos na produção de significados, identidades e memórias. Segundo Miller (2007), os estudos de cultura material partem da análise de objetos para aprofundar a compreensão da condição humana, entendida como indissociável de sua materialidade.

Apesar de não possuir uma definição consensual, cultura material implica compreender não somente o objeto em si, mas os sujeitos que o produziram ou utilizaram (Gies, 2013; Jesus, 2020). Cultura material diz respeito ao conjunto de corpos materiais, artefatos e estruturas produzidos por um povo, nos quais se expressam seus valores, crenças e modos de vida, pois o termo se refere aos artefatos e às materialidades criadas por determinados grupos sociais (Gies, 2013).

Miller (2007) argumenta que a cultura material se refere à forma como as pessoas produzem, usam, consomem, preservam e se relacionam com os objetos no cotidiano. Esses objetos participam da constituição da sociedade porque mediam vínculos afetivos, expressam valores, organizam práticas sociais e ajudam a estruturar a memória coletiva. Meneses corrobora ao vislumbrá-la como

[...] aquele segmento do meio físico que é socialmente apropriado pelo homem. Por apropriação social convém pressupor que o homem intervém, modela, dá forma a elementos do meio físico, segundo propósitos e normas culturais (Meneses, 1983, p. 112).

Como apresentado por Lima (2011), a cultura material foi, durante muito tempo, percebida como um reflexo passivo da cultura, concebida como um conjunto de normas, valores, ideias e regras compartilhadas por um grupo social. Nessa perspectiva, os artefatos eram vistos como elementos inertes, portadores de significados fixos, cabendo ao pesquisador apenas revelá-los, como se bastasse remover as marcas do tempo para que o passado pudesse ser reconstituído. A superação dessa compreensão dos objetos como elementos passivos possibilitou o avanço de abordagens que passam a considerá-los em sua dimensão dinâmica e relacional. De acordo com Ribeiro *et al.* (2017), os objetos devem ser compreendidos em ação, inseridos nos contextos sociais e temporais em que circulam.

Baudrillard (2004), por sua vez, aponta que os objetos com função prática possuem inicialmente um estatuto de “máquina” devido ao seu uso. Contudo, quando se desligam de sua função original, tornam-se estritamente subjetivos, passando a integrar coleções e assumindo o *status* de “objetos”. Nessa condição, o objeto antigo perde sua utilidade prática e passa a existir apenas para significar. Diante desse cenário, emerge a noção de biografia dos objetos, que consiste, na visão de Jesus (2020), em traçar sua trajetória de vida, explorando seus significados e interpretações, com atenção ao seu contexto original. Esse estudo é contínuo, no qual se busca constantemente novas informações, complementando ou revisando registros existentes, com o objetivo de enriquecer a documentação do objeto.

Ao fazer a biografia de uma coisa, far-se-iam perguntas similares às que se fazem às pessoas: Quais são, sociologicamente, as possibilidades biográficas inerentes a esse “status”, e à época e à cultura, e como se concretizam essas possibilidades? De onde vem a coisa, e quem a fabricou? Qual foi a sua carreira até aqui, e qual é a carreira que as pessoas consideram ideal para esse tipo de coisa? Quais são as “idades” ou fases da “vida” reconhecidas de uma coisa, e quais são os mercados culturais para elas? Como mudam os usos da coisa conforme ela fica mais velha, e o que lhe acontece quando a sua utilidade chega ao fim? (Kopytoff, 2008, p. 92).

Kopytoff (2008) defende que, assim como os indivíduos, os objetos têm suas próprias trajetórias de vida, e estudar essas biografias permite revelar aspectos que, de outra forma, poderiam passar despercebidos. Deste modo, cada objeto possui uma trajetória, uma biografia própria, mas são as pessoas responsáveis por atribuir significado a eles (Nery *et al.*, 2020).

Pearce (2005, p. 19) complementa que “[...] os objetos são importantes para as pessoas porque lhes atribuem prestígio e posição social; em termos sociais, a maioria dos objetos pertencentes às nossas coleções de vestuário, belas artes e artes aplicadas sobreviveu por esta razão. A partir disso, para Ribeiro *et al.* (2017), a abordagem biográfica dos bens, considerando seus movimentos dentro e fora das instituições, ou seja, seus ciclos de vida, evidencia que seu valor se constrói na interação social.

Os objetos provocam efeitos e identificação social nos indivíduos, despertando aspectos simbólicos, afetivos e emocionais. Esses elementos simbólicos podem ser compreendidos como a “alma” do objeto, que não reside apenas nele nem nos processos técnicos ou científicos, mas na relação emotiva construída e alimentada pelos sujeitos (Lambrecht, Souza & Ribeiro, 2018). Além disso, os objetos evocam recordações de pessoas e lugares, atuando como aliados emocionais e intelectuais, eles mantêm memórias, fortalecem vínculos e despertam continuamente novas reflexões (Dohmann, 2013; Nery *et al.*, 2020). Essa capacidade dos objetos de conectar passado e presente demonstra seu papel como mediadores de experiências, permitindo que afetos e significados se prolonguem e se transformem no decorrer do tempo.

Como pontuado por Lambrecht, Souza e Ribeiro (2018), os objetos preservam as memórias dos indivíduos. Assim sendo, essa dinâmica é refletida na moda, e devido ao escopo do presente estudo, em figurinos, visto que ao criar identidades, um figurino pode dialogar com diferentes personas em espaço-tempo distintos, construir narrativas e materializar memórias, temática que será aprofundada no próximo tópico.

Figurino e memória

A memória se constitui como um campo para a compreensão das dinâmicas sociais, culturais e simbólicas que atravessam os sujeitos e os grupos ao longo do tempo. Construída de forma individual e coletiva, ela se materializa por meio de registros, objetos e práticas que preservam experiências, valores e significados.

Halbwachs (1990) destaca que a memória individual é construída socialmente, uma vez que os sujeitos tendem a viver em grupo e a se organizar em sociedade, estabelecendo vínculos de convivência, afinidades e memórias compartilhadas, o que contribui para

o fortalecimento de uma identidade coletiva e de uma memória social. Nesse sentido, o autor afirma que as lembranças não se apoiam somente na memória individual, mas também na memória dos outros, e, logo, a confiança na fidelidade dessas recordações se torna maior, como se uma mesma experiência fosse vivenciada não por uma única pessoa, mas por várias (Halbwachs, 1990).

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

Ricoeur (2007) menciona que o desejo de resgatar a potência de um testemunho vivido dá origem a registros e vestígios nos quais a memória se inscreve. Nora (1993) discute os lugares de memória como construções que surgem e se mantêm a partir do sentimento, afirmando que não existe memória espontânea: é necessário criar arquivos, preservar datas comemorativas, organizar celebrações, realizar ritos fúnebres e registrar documentos, pois tais práticas não ocorrem de forma natural.

De acordo com Ricoeur, “[...] quando narramos coisas verdadeiras, mas passadas, é da memória que extraímos, não as próprias coisas, que passaram, mas as palavras concebidas a partir das imagens que elas gravaram no espírito, como impressões, passando pelos sentidos” (Ricoeur, 2007, p. 27). Destarte, a memória perpassa a experiência vivida e sua reinterpretação no presente, permitindo que vestígios do passado sejam ressignificados e comunicados por meio de suportes materiais e simbólicos.

Por sua vez, Stallybrass (2008) discute a vida social dos objetos ao relatar a experiência com a jaqueta de um amigo falecido, herdada como se estivesse impregnada de sua presença. Segundo o autor, os desgastes do uso cotidiano conferem à roupa uma memória própria, e, ademais, a magia da roupa reside no fato de ela nos acolher, absorvendo nosso cheiro e nossa forma. Quando as pessoas morrem, elas se vão, mas os objetos permanecem e sobrevivem a seus donos: os corpos passam, enquanto as roupas que os vestiram continuam existindo.

A relação entre a memória, entendida como viva e criativa, e a história permite refletir sobre a reativação dos acervos e coleções de figurinos, colocando-os à disposição de novos processos criativos. Ao possibilitar a revisitação e a recriação da memória, a roupa passa a ser pensada como elemento performático na criação cênica, ampliando os sentidos históricos para além das narrativas institucionais e evidenciando memórias, vivências e afetos (Pedron & Carvalho, 2023).

A partir dessa compreensão da roupa como portadora de memória, torna-se possível avançar para o campo do figurino, entendendo-o para além de uma perspectiva estética, mas como um suporte material repleto de significados. Como dito por Nascimento (2023), o figurino, enquanto portador da memória de uma identidade diaspórica, carrega consigo a compreensão de sua relevância como fonte documental.

Conforme Castro e Costa (2010), figurino é compreendido como o traje cênico, isto é, o conjunto de vestimentas e acessórios concebido pelo figurinista e utilizado para construir e representar um personagem em variadas linguagens artísticas, como o teatro, o cinema, a televisão, a ópera, a dança e outras manifestações artísticas. Tais artefatos auxiliam o artista na construção do personagem, articulando dimensões sensoriais e comunicativas.

O figurino se estabelece a partir da interação entre o vestuário cênico e outros meios de expressão, como acessórios, maquiagem e penteados. Dessa forma, o conceito de figurino engloba todos os componentes que constituem a aparência visual do artista em cena (Soares Junior & Batista, 2025). Para Claudino e Silva (2023), entender o figurino como uma criação capaz de instaurar uma realidade alternativa implica reconhecer que, por meio de componentes visuais, sobretudo aqueles ligados à moda, o indivíduo que o utiliza passa a assumir a identidade, a personalidade, a cultura e o estilo requeridos por determinado personagem.

Partindo da noção de que o objeto perde sua funcionalidade original e passa a incorporar uma dimensão afetiva, torna-se relevante refletir sobre outras camadas que compõem a construção da memória. Essa construção envolve a atribuição de um valor emocional e, conseqüentemente, aproxima-se de uma função mais acumulativa de seus vestígios, a memória, o que resulta nas práticas de colecionar e de arquivar (Carvalho, 2024). Resultando, por exemplo, na concepção de acervos.

Cunha e Souza (2020) argumentam que os acervos exercem a função de preservar as vestimentas e manter a memória daqueles que as utilizaram. Por outro lado, ao tratar da memória de uma roupa, faz-se referência à dimensão afetiva que determinada peça é capaz de evocar. Barros (2021) discorre que os espaços responsáveis por abrigar esses acervos se configuram como locais de inscrição do conhecimento, formados por objetos de memória aos quais são atribuídos valores simbólicos, estéticos e culturais, por meio dos quais a sociedade celebra a memória e constrói identidades. Isso porque cada peça carrega consigo não apenas a memória de quem a utilizou, mas também a história de uma sociedade, a qual precisa ser resguardada e preservada (Barros, 2021). Dessa forma, o figurino se consolida como um artefato de memória, no qual se inscrevem identidades e

valores socioculturais. Ao ultrapassar sua função estética, ele passa a operar como suporte material de lembranças individuais e coletivas, capaz de preservar vestígios do tempo, dos corpos e das narrativas que o atravessam.

Performance e corpo

A partir das discussões traçadas até aqui, torna-se oportuno direcionar a análise para o corpo em performance, entendido como um campo no qual significados, experiências e memórias se atualizam. O corpo, enquanto instância sensível e histórica, sustenta materialidades e as ativa na ação, no gesto e na presença; por sua vez, na performance, corpo, espaço e tempo podem se articular entre si, permitindo que sentidos socialmente construídos sejam reiterados, tensionados ou ressignificados.

Como apontado por Perez (2025), o corpo é compreendido como um sistema vivo e interconectado, que ultrapassa sua materialidade física ao incorporar sensações, emoções, memórias e experiências em relação constante com o ambiente. Essa noção de corporeidade orgânica se afasta da visão do corpo como uma máquina funcional, entendendo-o como um organismo dinâmico que dialoga continuamente com o mundo e consigo mesmo. Nessa perspectiva, cada gesto, movimento ou postura constitui uma resposta integrada aos estímulos físicos e emocionais, sendo o movimento orgânico não regido por padrões rígidos, mas emergente da intuição, da necessidade expressiva e da interação com o meio (Perez, 2025).

Segundo Rolla (2012), o corpo é mutável e adaptável, e, talvez por essa razão, a performance seja a linguagem artística que mais se aproxima do limite entre representação e realidade, pois se fundamenta no corpo, e é o corpo que o utiliza como principal instrumento e como lente de percepção. Por meio do corpo, o performer intervém na natureza, urbana ou natural, atribuindo-lhe as sensibilidades que investiga. Ao mesmo tempo, é no corpo do outro que a performance é percebida e experienciada, compondo um acontecimento no qual todos os corpos presentes participam, cada qual marcado por distintos limites e condicionamentos sociais (Rolla, 2012).

A partir disso, Schechner (2006) pontua que as performances marcam identidades, reorganizam o tempo, remodelam e adornam o corpo, além de narrar histórias. Para o autor, as performances (artísticas, rituais ou cotidianas) constituem “comportamentos restaurados”, isto é, ações reiteradas e ensaiadas, vivenciadas mais de uma vez. Nessa perspectiva, a performance também se configura como uma forma de interlocução que ativa, no bem patrimonial, dimensões que extrapolam sua materialidade, evidenciando sentidos simbólicos e imateriais (Ribeiro *et al.*, 2017).

O corpo na performance envolve e constrói o espaço, permitindo que este seja percebido como uma unidade corporal. Nesse processo, o performer frequentemente revisita o passado e acessa um sentimento primordial de pertencimento à natureza e à própria vida (Rolla, 2012). Dessa forma, todo objeto ou vestimenta acoplado ao corpo do indivíduo se transforma também em imagem, passando a constituir códigos socioculturais (Rolla, 2012). O corpo, atento às sensações provocadas pelos estímulos externos, reconhece o ambiente como um ativador somático. Em performance, o corpo concentrado permite-se afetar e conduzir pelos impulsos corporais oriundos da relação corpo-ambiente, produzindo material poético a partir da percepção e da presença (Corradini, 2022).

Cohen (2002) salienta que, para que uma performance se configure, é necessário que algo esteja acontecendo naquele momento e lugar, situando-a na confluência entre ato, espaço e tempo. No mais, o autor amplia a noção de espacialidade, admitindo como espaço performativo qualquer ambiente que comporte atuentes e espectadores. Tal perspectiva se torna relevante na medida em que, segundo Cohen (2002), a performance percorre os mesmos circuitos legitimados como arte e, com o esmaecimento das fronteiras entre arte e vida, passa a assumir uma amplitude conceitual que ultrapassa os limites dos tradicionais marcadores epistemológicos.

Dito isto, a performance cria condições de inteligibilidade ao mobilizar sistemas de significados que a antecedem, ativando, no presente, convenções inscritas nas relações de poder e incorporadas ao corpo por meio da repetição ritualística (Gusmão, 2022). Assim, inseridas nos processos de ação, reiteração e relação, as performances se configuram como repetições sempre imprecisas, abertas ao erro e suscetíveis a desvios, embora dependam de padrões convencionados para produzir sentido e operem segundo parâmetros éticos e estéticos socialmente construídos (Gusmão, 2022).

Ao articular corpo, espaço e tempo, a ação performativa tende a evidenciar que os processos de significação se constroem na ação, na presença e na relação. Desse modo, o corpo se afirma como instância central para a compreensão das dinâmicas de memória e produção simbólica.

Materiais, métodos e técnicas

A presente pesquisa adota uma abordagem qualitativa, de natureza exploratória e interpretativa, conforme Gil (2008), orientada pelo olhar etnográfico e pela análise simbólica da cultura material. O objeto de estudo compreende o acervo de figurinos do cantor mineiro Juliano Cezar, preservado em âmbito familiar, analisado enquanto conjunto material de memória, performance e identidade cultural. O procedimento metodológico

estruturou-se a partir de duas estratégias complementares de coleta de dados: (a) observação direta e análise material dos figurinos; e, (b) entrevista semiestruturada com a herdeira do acervo, concebida como dispositivo de ativação narrativa e afetiva dos objetos.

A observação do acervo foi realizada por meio de visitas presenciais, possibilitando o contato direto com as peças, o registro fotográfico e a análise de aspectos materiais como tecidos, cores, bordados, aplicações, desgastes, marcas do uso e sinais de deterioração. Esses elementos foram compreendidos não apenas como características técnicas, mas como inscrições materiais da performance, capazes de evidenciar gestos, movimentos e usos reiterados ao longo da trajetória artística do cantor.

Paralelamente, foi conduzida uma entrevista semiestruturada, cujo roteiro foi organizado em quatro eixos temáticos, elaborados a partir do referencial teórico da pesquisa e do próprio contato preliminar com o acervo: (1) contexto e origem dos figurinos; (2) afeto e memória; (3) performance e identidade; e (4) herança e transmissão simbólica. O Quadro 1 apresenta as questões norteadoras. Vale a pena mencionar que a pesquisa foi realizada com consentimento livre e esclarecido da participante, que autorizou o uso de entrevistas e imagens do acervo familiar para fins acadêmicos.

Eixo temático	Perguntas orientadoras
Contexto e origem dos figurinos	Como esses figurinos chegaram até você? Há um cuidado ou organização específica para mantê-los guardados? Se sim, quais? Se não, por quê?
	Você se lembra em quais shows, eventos ou momentos Juliano Cezar usava essas roupas?
	Há alguma peça que considere mais representativa ou especial? Por quê?
	Você sabe como era o processo de escolha ou criação dos figurinos?
Afeto e memória	O que você sente quando olha ou manuseia essas roupas?
	Existe alguma lembrança marcante que um figurino desperta em você?
	De que forma o acervo se tornou parte da memória familiar?
	Como é para você lidar com esses objetos — guardar, mostrar, preservar?
Performance e identidade	O que os figurinos revelam sobre a personalidade e a forma de se apresentar de Juliano Cezar?
	Há alguma mudança perceptível nas roupas ao longo da carreira (cores, materiais, estilo)?
	Como você descreveria a relação dele com a moda ou com o próprio corpo em cena?

Herança e transmissão simbólica	Como você vê a importância de manter esse acervo hoje?
	Você sente que guardar essas roupas é uma forma de manter viva a presença dele?
	Há algum desejo de expor, doar ou transformar essas peças em algo público?
	De que modo essas roupas falam para as novas gerações da família e do público?

Quadro 1. Roteiro da entrevista semiestruturada aplicada à herdeira do acervo.
Fonte: Elaborado pelos autores.

As questões buscaram compreender a trajetória dos figurinos desde sua aquisição e uso em cena até sua preservação no espaço doméstico, investigando os sentidos afetivos, simbólicos e identitários atribuídos às peças pela família. A entrevista permitiu acessar narrativas que não se encontram inscritas materialmente nos figurinos, mas que se manifestam na memória, na saudade, no gesto de guardar e na dificuldade de manusear os objetos, revelando camadas sensoriais e emocionais fundamentais para a interpretação do acervo.

A entrevista foi realizada presencialmente, em ambiente familiar, no mesmo local onde o acervo de figurinos se encontra guardado. A conversa ocorreu de forma aberta e fluida, assumindo um caráter dialógico e narrativo, mais próximo de uma escuta sensível do que de um interrogatório estruturado. Embora orientada por um roteiro semiestruturado, a entrevista permitiu desvios, aprofundamentos espontâneos e retomadas, conforme as memórias e emoções evocadas pelos objetos. Esse formato se mostrou particularmente adequado ao objeto de estudo, uma vez que as lembranças emergiam frequentemente a partir da observação direta e do manuseio dos figurinos durante a conversa.

A entrevista foi registrada em áudio, com consentimento da participante, e transcrita integralmente em momento posterior, preservando as marcas da oralidade e da narrativa pessoal. As falas transcritas foram posteriormente organizadas segundo os eixos temáticos do roteiro e analisadas em articulação com a observação material do acervo. Assim, a entrevista não foi tratada apenas como fonte complementar, mas como dispositivo central de ativação da memória e de interpretação dos figurinos, permitindo acessar dimensões afetivas, sensoriais e simbólicas que não se encontram diretamente inscritas na materialidade das peças.

A análise dos dados foi realizada de forma articulada e qualitativa, considerando simultaneamente os vestígios materiais observados nas peças e os relatos da entrevistada. Utilizamos a análise de conteúdo de Bardin (2011), com a proposição de categorias para

guiar a análise. Assim, as falas não foram tratadas como depoimentos ilustrativos, mas como elementos analíticos centrais, que contribuíram para a compreensão da biografia cultural dos figurinos, conforme a perspectiva de Kopytoff (2008) e Appadurai (2008). Assim, cada figurino foi interpretado como um objeto em trânsito, cuja significação se transforma ao longo do tempo, deslocando-se do uso performático para a esfera da memória e do patrimônio afetivo.

Além disso, a interpretação dos dados dialoga com a noção de repertório, proposta por Taylor (2013), compreendendo os figurinos como suportes de uma memória performática que não se restringe ao arquivo material ou documental, mas se atualiza por meio do corpo, da narrativa e da relação sensível com os objetos. Nesse sentido, a entrevista funcionou como um dispositivo de reativação do repertório, permitindo que gestos, usos e sentidos associados ao corpo performático de Juliano Cezar emergissem no presente.

Dessa forma, o método adotado articula observação etnográfica, análise da materialidade e escuta narrativa, configurando uma abordagem que reconhece os figurinos como documentos vivos, atravessados por afetos, performances e processos de significação cultural. O gesto metodológico do estudo consiste, portanto, em uma escuta sensível das roupas e das narrativas que as circundam, compreendendo o figurino como lugar de memória, corpo ausente e herança simbólica.

Figurinos como biografia material e memória afetiva

Os figurinos de Juliano Cezar, preservados no âmbito familiar após a morte do artista, configuram-se como objetos cuja relevância ultrapassa a dimensão estética ou funcional do traje de cena. Ao serem retirados do circuito performático e inseridos no espaço doméstico, essas peças passam a operar como biografias materiais, condensando trajetórias pessoais, vínculos afetivos e processos de construção da memória. Tal perspectiva dialoga diretamente com Appadurai (2008), ao compreender os objetos a partir de suas circulações e regimes de valor, evidenciando que o significado das coisas não é fixo, mas produzido socialmente ao longo do tempo.

Assim sendo, percebemos que o relato da entrevistada revela que a constituição do acervo não foi resultado de uma ação deliberada de patrimonialização, mas de um gesto contínuo de cuidado e apego, especialmente por parte da avó do artista: “Roupas sempre foram uma coisa de muito apego e afetividade para a minha avó, então ela sempre guardou com muito carinho” (Entrevistada, 2025). Esse processo se aproxima do que Kopytoff (2008) define como singularização, isto é, a retirada do objeto de lógicas utilitárias ou

mercadológicas para sua inscrição em um regime simbólico particular. De tal maneira, ao serem guardados em um armário doméstico, os figurinos assumem a função de arquivo afetivo, organizado menos por critérios técnicos e mais por vínculos emocionais e narrativas familiares.

A ausência de métodos específicos de conservação, longe de indicar descuido com as peças, revela uma lógica própria de preservação baseada na continuidade do gesto herdado: “A gente mantém da mesma forma que a minha avó sempre guardou” (Entrevistada, 2025). Nesse sentido, os figurinos não são tratados como relíquias distantes, mas como presenças silenciosas que coexistem com a vida cotidiana da família. Conforme observa Halbwachs (1990), a memória se constrói em contextos coletivos e se ancora em suportes materiais que permitem sua atualização. Assim, o espaço doméstico se torna um lugar privilegiado de ativação da memória, no qual os figurinos operam como mediadores entre passado e presente.

A materialidade dessas peças, as quais percebemos que são marcadas por brilhos, franjas, bordados e sinais de desgaste, reforça essa dimensão biográfica – elementos visíveis na Figura 1, onde se evidencia o uso reiterado em cena e o atravessamento do tempo, inscrito nos tecidos e nas costuras. Esses vestígios materiais funcionam como rastros da performance, corroborando a ideia de que os objetos carregam em si as marcas das relações que os constituíram (Kopytoff, 2008). O figurino, nesse contexto, não apenas remete a um momento específico da carreira do artista, mas narra uma trajetória prolongada, na qual o corpo performático permanece insinuado na roupa.



Figura 1. Figurinos do Juliano Cesar. Acervo da entrevistada (2025).

A dimensão sensorial da memória emerge de forma ainda mais intensa no relato sobre uma camiseta preservada pela mãe da entrevistada: “Ela guardava aquela peça com muito cuidado, tentando preservar o cheiro dele, que ainda estava ali naquela peça”. O cheiro, enquanto vestígio invisível, reforça o argumento de Stallybrass (2008) de que as roupas absorvem o corpo de quem as veste, tornando-se extensões sensíveis da pessoa. Nesse sentido, entendemos que o figurino atua como um suporte de presença, capaz de evocar o corpo ausente por meio de experiências táteis e olfativas, que escapam à lógica documental tradicional.

Essa relação afetiva com os objetos também se manifesta na dificuldade emocional de manusear o acervo. A entrevistada reconhece que, especialmente para sua mãe, lidar com essas peças é um processo doloroso:

Ao mesmo tempo em que existe essa questão de tentar preservar, é algo delicado de mexer. Eu imagino que, para ela — mais do que para mim —, seja como tocar em uma ferida que ainda dói. Existe muita memória e muita saudade envolvidas (Entrevistada, 2025).

Tal depoimento evidencia que os figurinos não são apenas recordações passivas, mas agentes ativos na atualização da memória, reativando sentimentos de saudade e perda. Como aponta Halbwachs (1990), a memória não é estática, mas constantemente reconstruída no presente, a partir de suportes materiais que permitem sua reatualização.

Ao mesmo tempo, compreendemos que os figurinos assumem um papel narrativo dentro da memória familiar, sendo constantemente associados a eventos específicos da trajetória artística de Juliano Cezar. A entrevistada menciona peças ligadas a aparições televisivas marcantes, como:

[...] existem muitas peças que a gente guarda na memória. Minha mãe citou, por exemplo, **uma calça de franjas que ele usou num programa da Ana Maria Braga. Tem uma camisa específica que ele usou na primeira aparição dele no programa do Gugu Liberato.**

Meu tio frequentava muito, ele fazia parte do programa do Gugu Liberato, naquela época em que ele lançou o grupo Dominó, que é do Rodrigo Faro, enfim, vários outros artistas. Meu tio é dessa época. Então, tem muitas coisas marcantes. **A roupa que ele usou para gravar o primeiro disco, que foi capa do álbum dele.** Tem muitas peças que são bem marcantes (Entrevistada, 2025, negritos nossos).

Esses relatos transformam as roupas em marcos biográficos, capazes de organizar a memória a partir de acontecimentos públicos e midiáticos, reforçando seu valor simbólico. Tal dinâmica pode ser compreendida à luz de Halbwachs (1990), para quem a memória,

ainda que vivida individualmente, é sempre construída em relação ao outro. Como afirma o autor, “nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos”, pois “[...] em realidade, nunca estamos sós”, uma vez que carregamos “[...] uma quantidade de pessoas que não se confundem” em nossas próprias lembranças (Halbwachs, 1990, s. p.).

Nesse sentido, os figurinos operam como suportes materiais dessa memória coletiva, permitindo que experiências pessoais do artista sejam continuamente reatualizadas por meio das narrativas familiares e das referências compartilhadas ao espaço público e midiático, nas quais essas roupas se tornaram reconhecíveis. Assim, essa capacidade narrativa aproxima os figurinos da noção de repertório, proposta por Taylor (2013), entendida como um sistema de transmissão de memória baseado em práticas incorporadas, gestos e narrativas orais. Ao serem tocadas, observadas e narradas, as roupas reativam performances passadas e mantêm vivo um conhecimento que não se encontra plenamente registrado em arquivos escritos ou institucionais. Assim, o figurino funciona como um dispositivo híbrido, situado entre o arquivo material e o repertório performático.

Além disso, o orgulho familiar associado ao acervo evidencia que os figurinos operam também como símbolos de reconhecimento social e identidade coletiva. A entrevistada observa que, para a avó, guardar essas roupas era “[...] uma forma de preservar aquela etapa da vida, aquela memória”, especialmente por se tratar de um artista reconhecido nacionalmente. Nesse sentido, os figurinos assumem um valor que ultrapassa o âmbito privado, funcionando como testemunho de uma trajetória artística inserida na história da música sertaneja brasileira.

Por fim, nesta etapa, entendemos que compreender os figurinos de Juliano Cezar como biografias materiais permite reconhecer que sua potência reside justamente na capacidade de articular memória, afeto familiar e materialidade. Ao condensarem experiências íntimas e narrativas públicas, essas roupas mantêm viva a presença simbólica do artista, mesmo após a cessação da performance. Assim, mais do que vestígios de cena, os figurinos estudados se configuram como arquivos sensíveis, nos quais o corpo ausente continua a reverberar por meio do tecido, da memória e do afeto.

Figurino, corpo e performance: a construção de uma identidade cênica

Em seguida, adentramos na perspectiva de que a análise dos figurinos de Juliano Cezar, quando articulada à dimensão do corpo em performance, evidencia que essas peças

não atuavam apenas como elementos visuais complementares ao espetáculo, mas como operadores centrais na construção de uma identidade cênica reconhecível e reiterada ao longo da carreira do artista, tornando-se uma configuração identitária do sujeito em cena. O figurino, nesse contexto, constitui-se como extensão do corpo performático, mediando a relação entre gesto, presença e reconhecimento público, conforme apontam os estudos da performance (Schechner, 2006; Taylor, 2013).

Os relatos da entrevistada indicam que Juliano Cezar possuía um repertório visual relativamente estável, formado por elementos recorrentes como a calça jeans justa, a bota de couro, o cinturão com fivelas marcantes, a camisa bordada e, sobretudo, o chapéu. Segundo a entrevistada, “[...] a calça jeans sempre esteve presente. O cinto com fivelas bem marcantes, e ao longo da carreira esse cinto também foi se modificando, trazendo mais brilho com o tempo” (Figura 2). Essa recorrência aponta para a constituição de uma identidade visual que se consolida por repetição, aproximando-se do que Schechner (2006) define como comportamento restaurado, no qual ações, gestos e signos são reiterados e reconhecidos socialmente.



Figura 2. Juliano Cezar em cena.
Acervo da entrevistada (2025).

Nesse sentido, o figurino não apenas veste o corpo, mas organiza a performance, orientando movimentos, posturas e gestos em cena. A entrevistada destaca que o artista utilizava conscientemente esses elementos como recursos expressivos: “Ele mexia no chapéu, a bota também era um artifício na dança country. Existia a questão de mostrar o cinturão, de mostrar a bota, de abaixar o chapéu” (Entrevistada, 2025). O corpo, assim, não se limita a portar o figurino, mas o aciona performativamente, transformando-o em linguagem visual e gestual.

No caso em específico do Juliano Cezar, notamos que o chapéu, em especial, emerge como signo central dessa identidade cênica. Mais do que um acessório, ele se consolida como marca simbólica do artista, a ponto de atravessar a própria fronteira entre vida e morte. Conforme relatado, Juliano Cezar faleceu em cena¹, vestindo figurino completo e chapéu, e foi enterrado com esse elemento por desejo expresso em vida: “Um dos desejos dele era que, quando morresse, fosse enterrado com chapéu. E assim foi feito” (Entrevistada, 2025). Esse dado reforça o entendimento do figurino como extensão do corpo performático, cuja identidade não se dissolve fora do palco, mas se projeta para além dele.

A centralidade do chapéu também se manifesta em sua presença no imaginário visual associado ao artista, como no logotipo e em elementos memorialísticos posteriores, como o chapéu presente em seu túmulo (Figura 3). Tal permanência evidencia que o figurino ultrapassa a função cênica e se consolida como símbolo identitário, articulando performance, memória e reconhecimento social. Nesse aspecto, o figurino atua como aquilo que Taylor (2013) denomina ato de transferência, no qual práticas performáticas carregam e transmitem memória cultural.



Figura 3. Túmulo de Juliano Cezar com chapéu.
Fonte: Acervo da entrevistada (2025).

Além disso, os relatos indicam que a construção dessa identidade cênica dialogava com referências culturais específicas, especialmente com o universo country norte-americano. A entrevistada observa que o artista “[...] bebia muito da fonte da música country americana” e que suas viagens aos Estados Unidos influenciaram diretamente seus figurinos, incorporando franjas, couros, bordados e brilhos característicos desse imaginário (Entrevistada, 2025). Ao serem adaptados ao contexto da música sertaneja brasileira, esses elementos passam por um processo de resignificação, configurando uma estética híbrida (Canclini, 2008) que se materializa no corpo em cena (Figura 4).

1 <https://g1.globo.com/pr/norte-noroeste/noticia/2019/12/31/video-mostra-momento-que-cantor-sertanejo-juliano-cezar-passa-mal-durante-show-em-uniflor-no-norte-do-parana.ghtml>.



Figura 4. Figurinos do Juliano Cezar.
Acervo da entrevistada (2025).

Essa adaptação também se expressa nas transformações graduais observadas ao longo da carreira. Conforme mapeado, se nos anos iniciais predominavam calças e coletes com franjas mais exuberantes, com o tempo o figurino se torna mais contido, deslocando o excesso visual para acessórios como cintos e fivelas. Tal dinâmica evidencia que a identidade cênica não é estática, mas se ajusta a contextos históricos, mercadológicos e performáticos, sem perder seus elementos estruturantes. Como aponta a entrevistada, “[...] as peças-chave sempre foram aquelas: calça, cinturão, camisa e bota”.

Do ponto de vista da performance, essa estabilidade permite que o corpo do artista se torne imediatamente reconhecível. O figurino funciona, assim, como um marcador visual de identidade, capaz de produzir reconhecimento instantâneo no público. Conforme Schechner (2006), a performance organiza o tempo, marca identidades e remodela o corpo; no caso de Juliano Cezar, o figurino é parte indissociável desse processo, atuando como mediador entre o corpo do artista e o imaginário coletivo.

Ao observarmos novamente os figurinos apresentados na Figura 2, bem como compará-los com os apresentados ao longo do estudo, torna-se evidente como esses elementos estruturam a presença cênica do artista em questão, não apenas pela materialidade dos trajes, mas pela forma como dialogam com o corpo em movimento. As marcas de uso, os ajustes ao corpo e os detalhes ornamentais reforçam que essas roupas

foram pensadas para a ação performática, e não apenas para a contemplação visual. No caso do Juliano Cezar, percebemos a confirmação de que o figurino, portanto, participa ativamente da construção do acontecimento cênico.

Dessa forma, compreender o figurino de Juliano Cezar a partir da relação entre corpo e performance permite reconhecer que sua identidade artística foi construída por meio de um sistema visual reiterado, acionado corporalmente em cena e sustentado ao longo do tempo. O figurino não apenas acompanhou a performance, mas produziu sentido performático, consolidando uma identidade cênica que permanece reconhecível mesmo após a ausência do corpo. Assim, o figurino se reafirma como elemento central na articulação entre corpo, memória e presença simbólica, preparando o terreno para a discussão, no próximo tópico, sobre herança, transmissão e patrimonialização dessa identidade visual.

Temporalidade, herança e patrimonialização do figurino sertanejo

Na última categoria, a análise dos figurinos de Juliano Cezar ao longo do tempo evidencia que essas peças não apenas acompanharam a trajetória artística do cantor, mas também materializaram transformações estéticas, performáticas e simbólicas relacionadas ao desenvolvimento da música sertaneja no Brasil. A temporalidade inscrita nos figurinos permite compreender o vestuário como um registro histórico sensível, no qual se articulam modulações de estilo, adaptação a contextos midiáticos e consolidação de uma identidade cultural reconhecível.

Os relatos da entrevistada indicam mudanças perceptíveis na configuração dos figurinos ao longo da carreira, especialmente no que se refere ao uso de ornamentos. Segundo ela, “[...] na década de 1980, era muito forte a presença das franjas”, enquanto, com o passar do tempo, esses excessos visuais foram sendo suavizados, deslocando-se para acessórios como cintos e fivelas mais elaboradas (Entrevistada, 2025). Essa transformação não implica uma ruptura identitária, mas revela um processo de ajuste estético gradual, no qual determinados elementos permanecem como signos estruturantes, enquanto outros se adaptam às demandas de novos contextos de circulação e visibilidade.

Sob a perspectiva da cultura material, esse movimento pode ser compreendido como parte da biografia dos objetos, conforme propõe Kopytoff (2008). Os figurinos atravessam diferentes momentos, que seriam fases de vida, passando do uso intensivo em cena à condição de acervo preservado, carregando consigo as marcas dessas transições. A temporalidade, nesse sentido, não se manifesta apenas na cronologia da carreira do artista, mas na própria materialidade das peças, visível nos desgastes, nos ajustes e nas alterações de estilo acumuladas ao longo do tempo (Figura 5).



Figura 5. Figurinos do Juliano Cezar.
Acervo da entrevistada (2025).

Ao mesmo tempo, os figurinos de Juliano Cezar dialogam com processos mais amplos de construção da estética sertaneja contemporânea. A entrevistada destaca que o artista foi um dos precursores na incorporação da imagem do cowboy ao palco sertanejo, diferenciando-se de outros nomes de sua geração: “Meu tio era o único cantor solo que trazia esse elemento do chapéu. Os outros não faziam uso” (Entrevistada, 2025). Tal afirmação reforça a compreensão do figurino como agente ativo na produção de uma identidade visual que viria a se consolidar posteriormente no imaginário do gênero.

Essa dimensão histórica do figurino evidencia que as roupas não apenas refletem uma estética já estabilizada, mas participam ativamente de sua construção, em especial ao considerar o alcance do artista. Conforme Appadurai (2008), os objetos circulam por diferentes regimes de valor e, nesse processo, contribuem para a produção de significados culturais compartilhados. Assim, os figurinos de Juliano Cezar não se restringem à sua biografia individual, mas se inscrevem em uma narrativa mais ampla sobre a consolidação da moda sertaneja no Brasil.

Outrossim, como perspectiva relevante, evidenciamos que a noção de herança emerge, nesse contexto, como elemento central para compreender o estatuto atual do acervo. Para a entrevistada, preservar os figurinos é uma forma de manter viva a memória do artista: “Preservar esse acervo é preservar a memória, não somente a memória que já está ali registrada através da música” (Entrevistada, 2025). Essa afirmação evidencia que o vestuário é compreendido como complemento indispensável à obra musical, capaz de narrar aspectos da trajetória do artista que não se encontram plenamente inscritos em gravações ou registros audiovisuais.

Essa herança, no entanto, não se limita ao âmbito familiar. A entrevistada manifesta o desejo de tornar o acervo acessível ao público, por meio de exposições ou de um espaço memorial: “Existe o desejo, sim, de futuramente criar um espaço para preservar essa memória. Seja um museu, um memorial” (Entrevistada, 2025). Tal intenção aponta para um processo de patrimonialização em potência, no qual os figurinos deixam de operar exclusivamente como objetos privados e passam a ser concebidos como bens culturais de interesse coletivo.

Sob essa perspectiva, os figurinos se aproximam daquilo que Nora (1993) denomina lugares de memória, entendidos como suportes materiais e simbólicos que emergem quando a memória viva corre o risco de se perder. Ao serem preservadas, exibidas ou narradas, essas roupas assumem a função de condensar e comunicar uma história cultural, articulando afetos individuais e memória coletiva. O figurino, portanto, não apenas guarda o passado, mas o reinscreve continuamente no presente.

A patrimonialização do figurino sertanejo, contudo, não se dá de forma neutra ou automática. Ela envolve escolhas, afetos e disputas simbólicas, como evidencia a própria limitação do acervo disponível, já que parte dos figurinos permanece fora do alcance da família. Ainda assim, o conjunto preservado se revela suficiente para narrar uma trajetória significativa e para evidenciar o papel do vestuário na construção de uma identidade artística singular dentro do cenário sertanejo brasileiro.

À luz da noção de repertório proposta por Taylor (2013), esse processo de patrimonialização pode ser compreendido como uma forma de garantir a transmissão de uma memória performática que não se reduz ao arquivo escrito. Ao serem reativados por meio de narrativas, exposições ou estudos acadêmicos, os figurinos continuam a operar como atos de transferência, mantendo viva a presença simbólica do artista e de sua estética. Dessa forma, a temporalidade inscrita nos figurinos de Juliano Cezar, aliada aos processos de herança e patrimonialização, permite compreender essas peças como documentos culturais sensíveis, capazes de articular história, memória e identidade. Mais do que vestígios de uma carreira individual, os figurinos se configuram como registros materiais da constituição da moda sertaneja e de suas transformações ao longo do tempo, reafirmando o vestuário como um campo legítimo de produção e transmissão de memória cultural.

Considerações finais

O presente estudo teve como objetivo analisar os figurinos do cantor mineiro Juliano Cezar como expressões materiais da memória, da performance e da identidade

cultural, partindo de um acervo preservado em âmbito familiar. Para tanto, adotou-se uma abordagem qualitativa, de caráter exploratório e interpretativo, articulando observação direta das peças, registro fotográfico e entrevista semiestruturada realizada presencialmente com a herdeira do acervo. A metodologia, orientada pelo olhar etnográfico e pela análise simbólica da cultura material, permitiu compreender os figurinos não apenas como trajes de cena, mas como objetos biográficos atravessados por afetos, narrativas e processos de significação cultural.

Os resultados evidenciaram, em primeiro lugar, que os figurinos operam como biografias materiais, nas quais se inscrevem vínculos familiares, experiências sensoriais e memórias coletivas. Ao serem deslocadas do circuito performático para o espaço doméstico, as roupas perderam sua função original e passaram a assumir um valor simbólico singular. A análise demonstrou que a preservação dessas peças não se dá por critérios técnicos, mas por gestos afetivos herdados, nos quais o figurino atua como suporte de presença e como mediador entre passado e presente.

Em segundo lugar, os resultados indicaram que o figurino desempenhou um papel central na construção da identidade cênica de Juliano Cezar, atuando como extensão do corpo em performance. Elementos recorrentes, percebidos através do uso de chapéu, a bota, o cinturão e o jeans, estruturaram um repertório visual reiterado ao longo da carreira, acionado corporalmente em cena e reconhecido pelo público. Nesse sentido, o figurino produziu sentido performático, organizando gestos, posturas e modos de presença.

A análise também revelou que os figurinos materializam transformações temporais da estética sertaneja, funcionando como registros históricos sensíveis das mudanças ocorridas ao longo da trajetória do artista e do próprio gênero musical. As alterações graduais nos ornamentos, a permanência de signos estruturantes e a incorporação de referências do universo *country* norte-americano evidenciam que o figurino participa ativamente da construção da moda sertaneja contemporânea, inscrevendo-se em narrativas culturais mais amplas que extrapolam a biografia individual.

Do ponto de vista conclusivo, o estudo permite afirmar que os figurinos de Juliano Cezar se configuram como arquivos sensíveis, situados entre o arquivo material e o repertório performático. Ao condensar em memória, corpo e narrativa, essas peças demonstram que o vestuário pode operar como documento cultural legítimo, capaz de preservar e transmitir experiências que não se encontram plenamente registradas em suportes escritos ou audiovisuais. Assim, o figurino se reafirma como um campo potente para os estudos da moda, da cultura material e da performance.

Conclui-se, ainda, que os processos de herança e patrimonialização observados no acervo analisado evidenciam tensões entre o âmbito privado e o interesse público. O desejo de transformar o acervo em espaço expositivo ou memorial aponta para a possibilidade de patrimonialização do figurino sertanejo, entendendo-o como bem cultural de relevância histórica e simbólica. Nesse contexto, os figurinos se aproximam da noção de lugares de memória (Nora, 1993), funcionando como suportes materiais da memória coletiva e da identidade cultural.

Por fim, como perspectivas para pesquisas futuras, sugere-se o aprofundamento de estudos comparativos com figurinos de outros artistas sertanejos, de diferentes épocas e regiões, a fim de mapear continuidades, rupturas e especificidades na construção da estética do gênero. Além disso, investigações voltadas à musealização, conservação preventiva e curadoria de figurinos populares podem contribuir para ampliar o debate sobre patrimônio cultural, memória performática e moda, fortalecendo o reconhecimento do vestuário cênico como fonte histórica, sensível e identitária.

Uso de Inteligência Artificial

Foi utilizada a ferramenta ChatGPT (OpenAI, modelo GPT-5.5) exclusivamente para apoio na revisão ortográfica, gramatical e de aspectos de clareza textual do manuscrito. A ferramenta não foi utilizada para a elaboração, interpretação ou geração do conteúdo científico, das análises, dos resultados ou das conclusões do estudo. Os autores revisaram integralmente o texto e assumem total responsabilidade pelo conteúdo final do artigo.

Referências

- Appadurai, Arjun (2008). *A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói, RJ: EdUFF.
- Bardin, Laurence. (2011). *Análise de conteúdo*. São Paulo, SP: Edições 70.
- Barros, Maria Cecilia Jardim (2021). *Representação de figurinos: a moda como informação*. Dissertação de Mestrado, PPGCI/Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.
- Baudrillard, Jean (2004). *O sistema dos objetos*. (4a ed). São Paulo, SP: Perspectiva.
- Canclini, Néstor García (2008). *Culturas híbridas* (4a ed.). São Paulo, SP: Editora da Universidade de São Paulo.

Carvalho, Tereza B. (2024). *Cenografias (re) imaginadas: a visualidade da cena através do desenho de cenografia e figurino*. Tese de Doutorado. PPG Artes/Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

Castro, Marta S. F. & Costa, Nara C. R. (2010). Figurino – o traje de cena. *Iara – Revista de Moda, Cultura e Arte*, 3(1), 79–93.

Claudino, Adson de L. & Silva, Juan dos S. (2023). “Garotas da Califórnia são inesquecíveis”: análise semiótica dos figurinos usados por Katy Perry no show da residência Play em Las Vegas. *Revista Querubim*, 2(49), 4–15.

Cohen, Renato (2002). *Performance como linguagem: criação de um tempo-espço de experimentação*. São Paulo, SP: Perspectiva.

Corradini, Sandra (2022). Corporeidade ecocêntrica e dramaturgia expandida em videoecoperformance: dança, ecologia e cognição. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, 12(26), 84–113. <https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.38753>

Cunha, L. M. & Souza, N. F. (2020). A materialização do figurino e o acervo de roupa: memória e sustentabilidade. In D. M. Gomes & M. P. Gomes (orgs.), *Coletânea de artigos apresentados na Jornada de Iniciação Científica de 2020* (pp. 108–120). Rio de Janeiro: Facha Ed.

Dohmann, Marcus (2013). *A experiência material: a cultura do objeto*. Rio de Janeiro, RJ: Rio Books.

Espindola, Clara Calazans (2024). Roupas que ficam guardadas na memória: sobre as relações entre vestir, sentir, lembrar e narrar. *Campos – Revista de Antropologia*, 25(1), 313–337.

Gies, Sheila (2013). Design de moda brasileiro – uma abordagem da cultura material. *Arcos Design*, 7(2), 113–127.

Gil, Antonio Carlos (2008). *Métodos e técnicas de pesquisa social* (6a ed.). São Paulo, SP: Atlas.

Gusmão, Roney (2022). Entre a performance e a performatividade: (re)visitando o gênero pelo campo da memória. *Cadernos de Gênero e Diversidade*, 8(2), 316–340.

Halbwachs, Maurice (1990). *A memória coletiva*. São Paulo, SP: Vértice.

Jesus, Priscila M. (2020). A biografia do objeto: aporte para o estudo de cultura material no contexto museal. *Revista del Museo de Antropología*, 13(2), 145–152.

Kopytoff, Igor (2008). A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. In A. Appadurai (Org.), *A vida social das coisas* (pp. 89–121). Niterói, RJ: EdUFF.

- Lambrecht, Helen K., Souza, Daniel M. V. & Ribeiro, Diego L. (2018). Alma e biografia dos objetos como formas de avivamento de coleções em museus. *Revista Contribuciones a las Ciencias Sociales*, 1–16.
- Lima, Tania A. (2011). Cultura material: a dimensão concreta das relações sociais. Boletim Do Museu Paraense Emílio Goeldi. *Ciências Humanas*, 6(1), 11–23.
- Meneses, Ulpiano Toledo Bezerra (1998). Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. *Revista Estudos Históricos*, 11(21), 89–104.
- Meneses, Ulpiano Toledo Bezerra (1983). A cultura material no estudo das sociedades antigas. *Revista de História*, 115, 103–117.
- Miller, Daniel (2013). *Trecos, troços e coisas: estudos antropológicos sobre a cultura material*. São Paulo, SP: Companhia das Letras.
- Miller, Daniel (2007). Consumo como cultura material. *Horizontes Antropológicos*, 13(28), 33–63.
- Nascimento, Edna M. (2023). *O figurino do espetáculo de dança enquanto memória e identidade diaspórica*. Anais do XVIII Colóquio de Moda, Fortaleza, CE, Brasil. (pp. 1–14).
- Nery, Olívia S., Brahm, José P. S., Serres, Juliane C. P. & Ribeiro, Diego L. (2020). Segunda casa, segunda vida: a biografia dos objetos de museus. *Revista Eletrônica Ventilando Acervos*, 8(2), 111–135.
- Nora, Pierre (1993). Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, 10, 7–28.
- Pearce, S. M. (2005). Pensando sobre os objetos. In M. Granato & C. P. dos Santos (orgs.), *Museu: instituição de pesquisa* (Mast Colloquia, 7, pp. 11–22). Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciência Afins.
- Pedron, Denise A. & Carvalho, Tereza B. (2023). Acervo vivo: estratégias de análise do figurino a partir da memória da cena no Teatro Universitário. *A Luz Em Cena: Revista de Pedagogias e Poéticas Cenográficas*, 3(5), 1–24.
- Perez, Lorennys B. P. (2025). *Gambiarra tecnológica: dados, corpo e performance*. Trabalho de conclusão de curso. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Ribeiro, Diego L., Alessandretti, Mara R. A., Leandro, Ramile da S., Martins, Larissa T. & Moraes, Fabiane R. (2017). A presença na ausência: a performance e a biografia dos objetos como ativadores de memória. *MIDAS: Museus e Estudos Interdisciplinares*, 8, 1–16.
- Ricoeur, Paul (2007). *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: UNICAMP.
- Rolla, Marco Paulo (2012). O corpo da performance. *Revista da Universidade Federal de Minas Gerais*, 19(1 e 2), 124–129.
- Schechner, Richard (2006). *Performance studies: An introduction* (2nd ed.). New York, NY: Routledge.

Schechner, Richard (2003). *Performance theory*. London, England: Routledge.

Silveira, Laiana Pereira, Vieira, Suelen Vicente & Honorato, Anderson da Silva (2025). Caminhos da memória, quais histórias contam as roupas? Construção de uma linha do tempo a partir de fotografias e memórias compartilhadas. *dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda*, 18(44), 31–47.

Soares Junior, Glauber & Batista, Fabiano E. A. (2025). O figurino como máscara da identidade. *dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda*, 18(43), 13–33

Stallybrass, Peter (2008). *O casaco de Marx: roupa, memória e dor*. Belo Horizonte, MG: Editora Autêntica.

Taylor, Diana (2013). *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG.

Recebido em 12 de dezembro de 2025.

Aceito em 06 de maio de 2026.

Roupas que cantam: figurinos herdados e a materialização da memória no corpo performático, o caso de Juliano Cezar

Resumo

Os figurinos do cantor mineiro Juliano Cezar, preservados por sua família após sua morte, constituem um acervo singular de memória, afeto e materialidade. Assim, este artigo tem como objetivo analisar esses figurinos como expressões performáticas e biográficas, compreendendo-os como suportes materiais da memória cultural e afetiva. A pesquisa adota uma abordagem qualitativa, de caráter exploratório e interpretativo, baseada na observação direta do acervo e em entrevista semiestruturada realizada presencialmente com a herdeira das peças. À luz dos estudos da cultura material, da performance e da memória, a análise evidencia que os figurinos operam como biografias materiais, articulando corpo, identidade cênica e temporalidade. Os resultados indicam que essas roupas ultrapassam a função estética ou cênica, configurando-se como arquivos sensíveis e patrimônio cultural em potência, capazes de manter viva a presença simbólica do artista e de narrar aspectos da história da moda sertaneja brasileira.

Palavras-chave: Figurino; Memória; Performance; Cultura material; Moda Sertaneja.

Clothes that sing: inherited costumes and the embodiment of memory in the performing body – The case of Juliano Cezar

Abstract

The stage costumes of Brazilian singer Juliano Cezar, preserved by his family after his death, form a unique collection of memory, affect and materiality. Thus, this paper aims to analyze these costumes as performative and biographical expressions, understanding them as material supports of cultural and affective memory. The study adopts a qualitative, exploratory, and interpretative approach, based on direct observation of the collection and a semi-structured interview conducted in person with the heir of the garments. Grounded in theories of material culture, performance and memory, the analysis demonstrates that the costumes operate as material biographies, articulating body, scenic identity, and temporality. The findings reveal that these garments go beyond aesthetic or scenic functions, constituting sensitive archives and potential cultural heritage, capable of sustaining the artist's symbolic presence and narrating aspects of the history of Brazilian country music fashion.

Keywords: Costume; Memory; Performance; Material Culture; Brazilian Country Music Fashion.