

EDIÇÃO
ESPECIAL
DE
FOLGUEDOS

**Dos bastidores eu
vejo o mundo:
cenografia,
figurino,
maquiagem
e mais**

Vol. IV

**Fausto Viana e
Carolina Bassi de Moura
(org.)**



Fausto Viana e Carolina Bassi de Moura (org.)

Dos bastidores eu vejo o mundo:
cenografia, figurino, maquiagem
e mais

volume IV

DOI 10.116060/9786588640074

São Paulo
ECA - USP
2020


ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO


NÚCLEO DE PESQUISA
TRAJE DE CENA
INDUMENTÁRIA E TECNOLOGIA

É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria, proibindo qualquer uso para fins comerciais.

Universidade de São Paulo

Reitor: Prof. Dr. Vahan Agopyan

Vice-reitor: Prof. Dr. Antonio Carlos Hernandez

Escola de Comunicações e Artes

Diretor: Prof. Dr. Eduardo Henrique Soares Monteiro

Vice-diretora: Profa. Dra. Brasilina Passarelli

Avenida Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443

Cidade Universitária

CEP-05508-020

Organização: Fausto Viana e Carolina Bassi de Moura

Direção de arte e diagramação: Maria Eduarda Borges

Imagem da capa: Vera Cristina Athayde
(ver Ensaio fotográfico dela nesta edição)

Catálogo na Publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

D722 Dos bastidores eu vejo o mundo [recurso eletrônico] : cenografia, figurino, maquiagem e mais : vol. IV / organização Fausto Viana, Carolina Bassi de Moura. – São Paulo: ECA-USP, 2020.
427 p. : il.

ISBN 978-65-88640-07-4

DOI 10.11606/9786588640074

1. Figurino. 2. Teatro. 3. Festas folclóricas. 4. Cenografia. 5. Maquiagem I. Viana, Fausto. II. Moura, Carolina Bassi de.

CDD 21. ed. – 792.026

Elaborado por: Lilian Viana CRB-8/8308



Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria e respeitando a Licença Creative Commons indicada

Sumário

<u>APRESENTAÇÃO</u>	06
Fausto Viana e Carolina Bassi de Moura	
ARTIGOS	
<u>1. BATUQUE, SAMBA E MACUMBA – O TRAJE DE FOLGUEDO FEMININO A PARTIR DAS AQUARELAS DE CECÍLIA MEIRELES</u>	11
Carolina Bassi de Moura	
<u>2. DIÁLOGOS POSSÍVEIS ENTRE O FIGURINO E A MÁSCARA – UM OLHAR A PARTIR DE FOLGUEDOS BRASILEIROS</u>	39
Felisberto Sabino da Costa	
<u>3. O TRAJE "ESTAMPADO" DAS ESMOLAÇÕES NA DEVOÇÃO BENEDITINA EM BRAGANÇA (PA)</u>	59
Graziela Ribeiro	
<u>4. O "TRAJE DE GAÚCHO"- UMA INDUMENTÁRIA DE BAILES E FOLGUEDOS</u>	78
Maria Celina Gil	
<u>5. URUCUNGOS, PUÍTAS E QUIJENQUES – O VESTIR E O FESTEJAR</u>	101
Anna Theresa Kühl	
<u>6. O TRAJE DO CABOCLO DO MARACATU: CRAVO NA BOCA E GUIADA NA MÃO</u>	119
Tainá Macêdo Vasconcelos	
<u>7. O TRAJE PENITENCIAL: ELEMENTO DA PRÁTICA CULTURAL DE CARÁTER RELIGIOSO BARBALHENSE</u>	142
Ricardo André Santana Bessa e Rodrigo Frota	
<u>8. BAÚ DE REMINISCÊNCIAS: ALGUNS TRAJES DAS COMPONENTES DA ALA DAS BAIANAS DE CARNAVAL</u>	169
Maria Eduarda Andreazzi Borges	
<u>9. TRAJE-MANIFESTO: A NUDEZ E O FEMINISMO NO BLOCO VACA PROFANA</u>	194
Paula A. Martins	
<u>10. DO BARRO AO TRAJE: PROCESSOS CRIATIVOS DE UMA QUADRILHA JUNINA</u>	210
Renata Cardoso	

ENTREVISTAS

11. ENTREVISTA COM SIDNEI FRANÇA, CARNAVALESCO DA ÁGUIA DE OURO 234
Fausto Viana
12. ENTREVISTA COM TERESA O'GRADY, ARTESÃ DE CHAPÉU DA MARUJADA 274
Graziela Ribeiro
13. ENTREVISTA COM VERA CRISTINA ATHAYDE, PESQUISADORA E PROFESSORA DA OCA ESCOLA CULTURAL..... 288
Fausto Viana e Maria Cecília Amara
14. ENTREVISTA COM LIRA RIBAS: DA CORTE FRANCESA AO AFRO FUTURISMO - A TRANSFORMAÇÃO DA ESTÉTICA DO BLOCO CORTE DEVASSA 313
Adriana Corrêa
15. ENTREVISTA COM MARCELO VERONEZ: AUTO DA COMPADECIDA, A ENCENAÇÃO DO GRUPO MARIA CUTIA COM DIREÇÃO DE GABRIEL VILLELA..... 321
Adriana Corrêa e Maria Cecília do Amara
16. ENTREVISTA COM MESTRA TINA, DO CAVALO-MARINHO INFANTIL SEMENTES DE JOÃO DO BOI..... 341
Tainá Macêdo Vasconcelos
17. ENTREVISTA COM CLEYDSON CATARINA: ARTES, PLÁSTICAS E VIVÊNCIA..... 356
Sandra R. F. Pestana
18. ENTREVISTA COM NILSON MOREIRA SOBRE TIA CIATA E OS TRAJES DE CARNAVAL..... 385
Carolina Bassi de Moura

ENSAIOS FOTOGRÁFICOS

19. ENTRE O SOL E AS LANTEJOULAS, CORPOS E TRAJES 399
Vera Cristina Athayde
20. O MARACATU RURAL 411
Andrés Morales
21. ENSAIO SOBRE A EXPOSIÇÃO FESTA BRASILEIRA, NO CRAB SEBRAE..... 417
Tainá Macêdo Vasconcelos

Ó,
ABRE-
ALAS
QUE EU
QUERO
PASSAR

MARÇA DE CARNAVAL DE
CHIQUINHA BONZADA - RJ

Apresentação

APRESENTAÇÃO

Fausto Viana e Carolina Bassi de Moura

O volume IV de **Dos bastidores eu vejo o mundo: cenografia, figurino, maquiagem e mais** surgiu em meio à pandemia que marcou, talvez de forma permanente, o ano de 2020. Foi um ano muito triste, marcado pelo descaso político e pela frieza com que toda a população brasileira foi tratada.

Mas vale evocar o ditado popular: “Não há bem que dure pouco, e não há mal que não se acabe!” Finda a borrasca – ainda que nós não saibamos quando isso vai acontecer, e escrevemos em outubro de 2020 – há de vir a bonança! E com ela, as festas, as comemorações, as celebrações, os abraços, as danças e a alegria de viver, passando por cima de todas as adversidades.

Nossa edição veio justamente para celebrar uma das coisas mais bonitas que nasce no meio do povo, das massas: as festas, os folguedos populares. Não é um tema novo para nós, mas é, acima de tudo, um tema pelo qual continuamos muito curiosos no Núcleo de traje de cena, indumentária e tecnologia da Universidade de São Paulo. Fica também patente, com esta edição, o quanto ainda não sabemos sobre o tema folguedos populares – e sempre é bom ter um lampejo de lucidez e perceber que, na verdade, nós sabemos muito pouco acerca de tudo.

Confessar nossa ignorância abriu espaço para que outros pudessem se pronunciar e, como uma andorinha sozinha não faz verão, lançamos a chamada para textos com a temática “folguedos populares”. O retorno não poderia ter sido melhor: recebemos textos da Bahia, do Pará, de Sergipe, do Rio de Janeiro, de São Paulo e os assuntos abrangeram ainda outros estados: Rio Grande do Sul, Minas Gerais e Pernambuco. Alguns autores já estiveram conosco em outras jornadas, e outros fazem aqui a sua estreia: nosso desejo é que as boas parcerias se renovem sempre, recheadas de amor, confiança e apoio.

São dez capítulos, oito entrevistas e três ensaios fotográficos: cada uma traz uma oportunidade de aprendizagem. Mestre Tina, do Cavalo-Marinho Infantil Sementes de João do Boi deu o exemplo: quando **Tainá Macedo Vasconcelos** perguntou porque o brincante do cavalo-marinho pintava o rosto de negro, ela disse: “Eu já ouvi muita história, mas não sei de muita coisa não”, e passou para Mestre Naldinho - que esclareceu a questão. Veja lá em Entrevistas!

O cavalo-marinho foi bastante citado, mas o Carnaval - como era de se esperar - foi o recordista de propostas.

Carolina Bassi de Moura entrevistou o tataraneto de Tia Ciata, Nilson Moreira, sobre a importância desta baiana para o Carnaval carioca e brasileiro e também resgatou em artigo o trabalho de Cecília Meireles no livro *Batuque, Samba e Macumba* que contém incríveis aquarelas pintadas entre 1926 e 1934 pela escritora e poetisa, com a temática traje de baiana. Este mesmo tema serviu para que **Maria Eduarda Andreazzi Borges** nos revelasse mais sobre o traje de baiana, nos dias de hoje - não só sobre o traje de desfile, mas aqueles utilizados em diversas outras situações dentro da escola de samba pelas Tias.

O traje de Carnaval - e de quebra, muitas informações sobre o universo das escolas de samba - foi o tema da conversa-entrevista-palestra de **Fausto Viana** com Sidnei França, carnavalesco da escola de samba Águias de Ouro, vencedor do Carnaval 2020 da cidade de São Paulo. **Adriana Corrêa** entrevistou Lira Ribas, conversando sobre a transformação estética do Bloco Corte Devassa, de Belo Horizonte. **Paula A. Martins** tratou da nudez como traje de folguedo ao abordar o bloco feminista Vaca Profana, que subverteu a nudez feminina no carnaval pelo ponto de vista com que foi usada. A temática carnavalesca ainda inspirou um dos nossos fotógrafos, **Andrés Morales**, a apresentar o ensaio fotográfico O Maracatu Rural. **Tainá Macedo** nos contou histórias impressionantes sobre o Maracatu de Baque Solto, marca registrada de Pernambuco, construindo um panorama

histórico sobre o tema e trouxe também um registro fotográfico para a exposição *Festa Brasileira – Fantasia feita a mão* realizada no Centro Sebrae de Referência do Artesanato Brasileiro (CRAB), no Rio de Janeiro, em 2018.

Graziela Baena nos trouxe um artigo em que conta um pouco de sua pesquisa sobre o “traje estampado” ou “traje das esmolações” usado pelos membros da Irmandade de São Benedito, no Pará, e uma entrevista com a mestra chapeleira, D. Teresa O’Grady, que nos contou tudo sobre sua arte com chapéus, da mesma irmandade.

Refletindo parte da diversidade que o tema traje de folguedo inspira, **Maria Celina Gil** nos mostrou a pilcha, traje típico da região dos Pampas, no Rio Grande do Sul e que traz uma particularidade – não participa apenas das festas populares, mas também de situações sociais. **Anna Thereza Küll** nos levou à cidade de Campinas, interior de São Paulo, e nos apresentou o Grupo de folguedo Urucungos, Puítas e Quijengues que, embora recente, veio para resgatar e preservar a memória do interior paulista. **Renata Cardoso** desvelou os processos criativos e de execução dos figurinos das quadrilhas de São João, através do trabalho da Quadrilha Traque de Massa, em Pernambuco. **Ricardo Bessa** apresenta os trajes penitenciais das irmandades de Barbalha, no Ceará, desde os primórdios, quando havia o autoflagelo, até os dias atuais.

Ainda em Entrevistas, **Fausto Viana e Maria Cecília Amara** entrevistaram a múltipla **Vera Cristina Athayde** – educadora, pesquisadora, dançarina e fotógrafa pernambucana que tem muito a nos contar sobre os trajes de folguedo que fizeram parte de sua trajetória. Ela, como complemento e uma amostra do seu trabalho, nos ofereceu o ensaio fotográfico sobre diversos folguedos no trânsito Brasil-Cuba, que batizou de *Entre o sol e as lantejoulas*.

Adriana França e Maria Cecília Amara entrevistaram o ator Marcelo Veronez sobre os figurinos do espetáculo *O Auto da Compadecida*, do Grupo Maria Cutia, encenado por Gabriel Villela e **Sandra Pestana** entrevistou o arte-educador

Cleydson Catarina, sobre seu cotidiano no fazer artístico e sua trajetória pessoal na arte dos folguedos.

Felisberto Sabino da Costa, especialmente convidado para esta edição, apresentou um texto sobre a relação entre máscara e figurino a partir dos folguedos do bumba-meu-boi e do cavalo-marinho. Recomendamos fortemente a leitura cuidadosa deste artigo, pois trata de quando o traje opera como máscara – mas como mascaramento corporal.

É isso. Como se vê, a ignorância apoiada pelo desejo do conhecimento, nos trouxe muitas coisas boas. Nós podemos até não saber – mas conhecemos gente que sabe, e *eita povo danado* para fazer a diferença.

Que assim continue em *Dos bastidores eu vejo o mundo* volumes 7, 15, 39, 77, 90!...

Boa leitura!



Artigos

Capítulo 1

BATUQUE, SAMBA E MACUMBA - OS TRAJES DE BAIANA A PARTIR DAS AQUARELAS DE CECÍLIA MEIRELES

Batuque, samba e macumba - the baiana costumes from Cecília Meireles watercolors

MOURA, Carolina Bassi de; Doutora em Artes; Professora adjunta da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

Resumo

O presente artigo parte do livro *Batuque, Samba e Macumba*, que reúne as aquarelas pintadas por Cecília Meireles (de 1926 a 1934), para verificar a influência dos trajes de baiana - social e religioso - sobre o traje de baiana no carnaval. Nesse processo, ressalta o caráter performático dessa indumentária nas três instâncias, acrescida do gesto e do ritmo, destacados nos estudos visuais de Cecília.

Palavras Chave: traje de baiana; traje de folgado; performance; samba; macumba; Cecília Meireles.

Abstract

*This article discusses the book *Batuque, Samba e Macumba*, which gathers the watercolors painted by Cecília Meireles (from 1926 to 1934), to verify the influence on baiana's dressings - social and religious - over the baiana's costume on carnival. Meanwhile, it highlights the performatic character of this costume in those three instances, adding gesture and rhythm, which appear on the visual studies of Cecília.*

Keywords: *folgado costume; baiana costume; black carioca clothing; samba; macumba; Cecília Meireles.*

Introdução

Em 1933, Cecília Meireles apresenta, no Rio de Janeiro, uma exposição de aquarelas desenvolvidas por ela como *estudos de gesto e ritmo* elaborados entre 1926-1934 sobre a população negra da cidade carioca, tanto em situações de trabalho, quanto em alguns de seus rituais religiosos e no carnaval, dando grande ênfase à indumentária “da baiana”. A grande repercussão de suas aquarelas a levou a proferir três conferências na cidade de Lisboa, em Portugal, sendo a segunda sobre o folclore negro na cidade do Rio de Janeiro, acompanhada das aquarelas expostas em 1933. Tal conferência e aquarelas, somadas, foram publicadas em livro e motivaram a escrita deste trabalho. Causa grande impacto a beleza e a riqueza do material levantado por Cecília Meireles, merecendo destaque sua iniciativa de chamar a atenção para o assunto àquela época e, principalmente, pela escolha de uma linguagem poética visual para fazer seus registros sobre o tema. O presente artigo tem, portanto, a intenção de analisar objetivamente a indumentária descrita pelas aquarelas e conferência da autora, verificando sua correspondência com os trajes usados à época pelas mulheres negras da cidade do Rio de Janeiro. Para isto, irá desvelar um pouco dos contextos espaço-temporais em que foram criadas tais vestimentas, suas origens e posterior apropriação. Por fim, este artigo pretende analisar também o caráter performático da indumentária da “baiana” na construção de sua identidade – social, ritual e carnavalesca – de forma a demonstrar as influências dos trajes social e religioso sobre o de carnaval.

Estudos de gesto, ritmo – a performance das baianas

O livro em questão revela uma faceta pouco conhecida de Cecília Meireles aos dias atuais. Colocando-se, não como especialista no tema, mas como uma pessoa inquieta e insatisfeita com o não-entendimento entre os indivíduos, a autora desconfiava que muito dessa incompreensão pudesse vir do desconhecimento das nossas origens e particularidades culturais. O desconhecimento daquilo que em nós “é transitório e daquilo que também é permanente”.

Sua observação acerca do tema, associada ao seu grande interesse pela cultura popular brasileira, fez com que a escritora e educadora defendesse a difusão e o ensino das artes populares nas escolas. Em 1951, Cecília Meireles participou ativamente do

I Congresso de Folclore, que tentou estabelecer que fossem feitos no país estudos sérios em torno de nosso folclore, a fim de que tais conhecimentos não se perdessem e, ao mesmo tempo, fosse valorizada a cultura popular, tão menosprezada, como se não fizesse parte de toda a cultura nacional.

Cecília, em seu livro, explica que a conferência elaborada por ela para acompanhar seus desenhos, funciona mais como legenda das imagens, exaltando o valor das aquarelas. De fato, tais desenhos agregam tantas camadas de informação sobre o tema, que falam por si mesmos, basta olhá-los com atenção. Neles, vemos os corpos negros femininos em gestos expressivos, ora em situações de trabalho, ora envolvidos pela festa do carnaval, do batuque, do samba de roda, ora em situação ritual no terreiro de macumba, que é quando esses movimentos se tornam mais vigorosos. Em todas estas três circunstâncias, vemos o movimento desse corpo e sua indumentária, a qual colabora, tanto para a movimentação corporal, quanto para o impacto que este conjunto visual nos causa. Ou seja, a expressividade das aquarelas de Cecília Meireles nos chama a atenção para o “gesto” e o “ritmo” - dos corpos e dos trajes em questão. O corpo da baiana como o estamos enxergando, é tomado de um ponto de vista integral e interconectado, e não é tangenciado apenas por sua pele, mas também por seu traje e pelos movimentos corporais que expandem esse corpo na dança, que o animam. Diante disto, nos parece evidente a necessidade de entender essa roupa de baiana dentro da perspectiva das performances que estas mulheres executam quando a vestem.

Assim como o ator/performer de Schechner (2010, p.333), as baianas retratadas por Cecília Meireles são, ao mesmo tempo, *criadoras*, *modelo* e *criação*. Afinal, são elas mesmas que elaboram o próprio traje; elas mesmas que o vestem, mudando a conformação de suas peças de acordo com as mais diversas atividades e propósitos; e são elas as grandes responsáveis pela identidade que construíram a partir de seus costumes, repletos de beleza e significado. Não queremos dizer, com essa analogia, que a vida das baianas seja um “espetáculo cênico”, mas que algumas de suas atuações oferecem subsídios para tecermos uma aproximação com aspectos da performance.

Ainda segundo Schechner, pensemos nos três tipos de ações empreendidas pelas baianas enquadradas por Cecília Meireles. Consideremos a baiana quituteira, que escolhe vender seus doces usando o traje de terreiro como uma “caracterização” que agregará,

a ela e à comida, um aspecto místico e especial diante dos clientes. Consideremos a baiana nas rodas de batuque e de samba, onde esvoaçam as saias e sacodem seus colares e pulseiras com os frenéticos passos de dança. E a consideremos no carnaval, em que seus rodopios e meneios de corpo balançando os braços remetem a uma dança ritualística e exibem aos demais brincantes e transeuntes sua figura como uma estilização da classe. A partir de tais performances, por exemplo, não podemos pensar que “a sua própria identidade é exteriorizada, e se transforma” como que em elementos cênicos de uma espécie de produção? (2010, p.334). As situações destacadas, não revelam a criação de um personagem, no sentido dramático, mas de modo análogo, criam a figura performática da “baiana”.

Figura 1 - *Estudo de gesto*



Fonte: Meireles, 2019, p.91

Outras colocações de Schechner continuam nos predispondo a enxergar esta aproximação: “A performance em si é uma atividade intensa, um estado exaltado que é intermitente, sagrado, místico e mascarado. É um jeito especial que o homem tem de cantar. O performer compartilha características com o curandeiro e com a pessoa em êxtase.” (2010, p.365). Isto é, podemos supor que a baiana, enquanto performer, em seu papel de mãe de santo, está para o “curandeiro” mencionado por ele, assim como a baiana de carnaval, rodas de samba e batuque, está para a “pessoa em êxtase”. O texto do autor vai ao encontro do que estamos tratando também quando diz que: “Além disso, o performer é um especialista em cantar, dançar, falar, em movimentação corporal; ele está em contato com os seus próprios centros.”

(idem. p. 335). Podemos ainda acrescentar que ela vai também, como performer, dentro de seus parâmetros, escolher para sua vestimenta elementos que reflitam algo sobre sua personalidade, seu estado de espírito, para melhor concretização do seu *ato de alma*.

O pesquisador Gilmar Rocha (2007), considera a representação feita por Cecília Meireles como uma *etnopoética* folclórica, retomando a óptica do antropólogo Hubert Ficher e o conceito cunhado por ele¹. Escolhe esta abordagem, pois os desenhos de Cecília Meireles, como toda obra poética, expressam características objetivas e subjetivas. Estas, são perceptíveis apenas pela nossa sensação de irrefreável movimento das figuras como um todo, seus braços, pernas, tecidos girando pelo ar, sonoros colares e pulseiras que balançam em quantidade, pelo ritmo que exibem. O traje de baiana vem potencializar no espaço o efeito da coreografia desenvolvida pela performer. Mas o traje não *desmaterializa* o corpo sobressaindo-se na dança, ao contrário, é percebido evidenciando a presença do corpo, sua *materialidade* na constituição desse corpo-imagem. Os desenhos de Cecília Meireles registram no campo bidimensional importantes características da cultura afro-brasileira somente pela síntese poética de sua linguagem e, por essa razão, funcionam como *etnopoemas*. Rocha se diz, inclusive, motivado pelos desenhos de Cecília Meireles, a pensar na dança como um gênero de poesia corporal. (2007, p. 71)

Sua colocação é bastante plausível, principalmente quando retomamos o pensamento de Mallarmé sobre a dança. Ele ressalta o desenvolvimento de uma *escritura corporal* que se inscreve nos gestos adotados pelo performer à medida que geram imagens expressivas naquele corpo. Nesses gestos, vemos o traçado de uma espécie de narrativa, não prosaica, mas poética. (BRANDSTETTER, 2015, p. 275)

¹ O antropólogo não se valia especificamente de textos científicos para a comprovação de suas percepções, mas de textos literários para abarcar uma dimensão mais ampla de significados.

Figuras 2 e 3 - Estudos de gesto



Fonte: Meireles, 2019, p.91

Outras colocações de Mallarmé trazem uma analogia entre a relação *corpo - roupa* e a relação *texto - significado*, de modo que a roupa expõe os significados contidos no corpo que o está vestindo, e de maneira que este corpo é a construção elaborada de um texto. Dito isto, não poderíamos pensar também que a criação do traje da baiana poderia se dar como a composição de um *poema corporal* - na somatória de gesto, ritmo e indumentária?

Antunes (2006) formula um pensamento sobre a construção poética que considero válido para o entendimento desta proposta de poema corporal. Sua reflexão nos diz que as palavras, em seu sentido de dicionário, criam uma ponte entre o sujeito e as coisas do mundo, oferecem um entendimento distanciado, explicando, categorizando as coisas. Já as palavras no poema, criam experiência, produzem acontecimento, não explicam nada, elas *são as próprias coisas*, porque as sintetizam na subjetividade do leitor. Da mesma forma, acredito que os corpos-imagem registrados por Cecília Meireles, na somatória de *gesto-ritmo-indumentária*, criam uma experiência da cultura afro-brasileira, mais do que a explicam.²

² "Eu acho que a poesia é o lugar onde a forma ganha significado. Como se as palavras, no seu sentido de dicionário, fossem uma intermediação

Esta percepção também parece ir ao encontro do que afirma Rothemberg ao reconhecer “uma base ‘física’ para o poema no corpo do homem” e encontrar, na origem da poesia primeva, um poeta que atua como um xamã (SCHECHNER, 2010, p.363). Tal colocação faz lembrar, especificamente, da baiana em seu lugar mais ritualístico, o terreiro. Lá, onde ela pede a intercessão por seus “filhos”, identificada com seus santos por meio de seu traje, estabelece contato com o mundo espiritual através de sua dança mística, de seus pontos, ao som dos instrumentos percussivos que abrem a “conversação”.

Segundo Ligiéro e o filósofo angolano Bunseki Fu-Kiau, o ato de *dançar* para os africanos deve ser entendido em conexão ao *cantar* e ao *batucar*. Devemos considerar as três ações juntas como um conjunto único e indissociável, responsável por religar o círculo social, fazendo fluir a energia entre os vivos e os mortos³. Esta reconexão dos mundos por meio de *batucar-cantar-dançar* evidencia a impossibilidade de se separar “religião e entretenimento no caso das performances africanas, que são formas complementares dentro do mesmo ritual”. (grifos meus) (LIGIÉRO, 2011, p. 135) Esse modo de se conectar com o mundo é um modo de experienciá-lo através do corpo e vai perpassar todos os âmbitos da vida social, “faz parte tanto do festivo, do religioso, como do cotidiano do povo brasileiro; das celebrações católicas aos folguedos e ritos afro”. (*idem*. p.133)

A passagem a seguir trata do ato de sambar, destacando o chão como um limiar sagrado, que deve ser tocado com

entre nós e o mundo, elas, não estão impedindo, mas estariam intermediando nosso contato direto com as coisas. Então, entre eu e a mesa tem a palavra mesa, e isso faz com que a gente tenha um recorte cultural da realidade. E na poesia, de certa forma, ela perde essa ação de afastamento da realidade sensível. Ela deixa de dizer as coisas para ser em si uma coisa. Ela se coisifica. E assim ela passa a ser uma via de acesso mais direta à experiência. Ela, sendo uma realidade, passa a ser uma possibilidade de trazer o contato da gente diretamente com a realidade. Ela apresenta uma situação mais do que ela substitui uma situação. Ela possibilita, dessa forma, uma alteração dos sentidos e da consciência das pessoas.” (ANTUNES, 2996)

³ Revigorando o sentido da palavra religião que, por sua vez, deriva do termo *religare*.

cuidado pelos pés. Os passos de dança são percussivos nesse chão tal como os dedos o são na pele de um pandeiro ou tambor, instrumentos também de suma importância na comunicação com o mundo espiritual:

O chão sob o qual ele dança é tratado com carinho, como se lá embaixo de si ele guardasse mesmo a terra dos ancestrais. Fazer música com os pés é um convite para que os ancestrais venham também dançar ou pelo menos inspirar e admirar os dançarinos, participando como espectadores. (LIGIÉRO, 2011, p.142)

Tal fato poderia nos fazer lembrar do caráter sagrado da arena do teatro grego que também fazia esta ligação entre os mundos - espiritual e material - por meio de uma atividade concomitantemente sagrada e de entretenimento. O caráter sagrado do teatro não foi totalmente esquecido, mas perdeu muito a sua força com o passar dos tempos, sendo isto talvez o que gere um estranhamento em relação à prática interconectada e cotidiana do *batucar-cantar-dançar* na cultura afro-brasileira.

O TRAJE DAS BAIANAS

É muito estreita a relação entre os trajes, social e religioso do indivíduo afro-brasileiro, pois os aspectos espirituais de sua cultura permeiam suas escolhas e atitudes mais cotidianas, incluindo o modo de se vestir. Da mesma forma, os trajes de carnaval encontraram uma interlocução fértil com o universo do candomblé, cuja mitologia e celebração possuem caráter lúdico, simbólico e festivo, manifestado por meio de sua música, dança, e trajes representativos dos orixás.

Nos rituais do candomblé, a indumentária de baiana ganha um sentido cerimonial. Como podemos conferir nas pesquisas de Raul Lody, elas carregam aspectos tradicionais:

Nos terreiros kêtú e angola, as roupas têm armações para arredondar as saias; já nos terreiros jeje, as saias são mais alongadas e com menor armação. Ainda no âmbito religioso, a baiana é a base para as indumentárias dos orixás, voduns e inquices, acrescidas de detalhamentos peculiares de cores, matérias e formatos, contando, também, com as ferramentas - símbolos funcionais dos deuses. (LODY, 2019, capítulo *Muitos panos s/p*)

Segundo Prandi, o *candomblé* foi criado na Bahia, como uma religião afro-brasileira⁴. Em sua organização, houve uma predominância da tradição nagô/iorubá, no que diz respeito ao panteão de divindades, às cerimônias e aos ritos iniciáticos⁵ (PRANDI, 2000, p. 60). Mas surgiram candomblés de diferentes nações – nagôs, jêje e banto⁶ – havendo, inclusive, às vezes, combinações entre elas. Por isso, em Pernambuco, a religião se chamou *xangô de nação*⁷, no Maranhão, de *tambor-de-mina*⁸, no Rio Grande do Sul, *batuque de oió-ijexá* (ou *batuque de nação*) e, no Rio de Janeiro, *macumba*.

Sobre a etimologia das palavras, Yeda Pessoa de Castro, explica que o termo *candomblé* vem do étimo banto e é igual a "culto, louvor, reza, invocação ou local de culto". O termo *macumba* vem do protobanto e significa "perguntar, pedir pela intercessão de, sinônimo de 'kándómbélé'", *candomblé*. (CASTRO, 1981, p. 60) Vemos que não houve nenhuma intenção depreciativa no uso da palavra *macumba* e que, ambas, são de origem banto devido a maciça e antiga presença dessa etnia no Brasil.

A partir da citação de Lody, os trajes religiosos de baiana que Cecília Meireles nos dá a ver, não parecem ser nem ketu, nem angola (isto é, nem de tradição iorubá, nem banto), pois não vemos um volume exagerado nas saias, não parece haver sob elas uma armação. Poderiam então ser jeje, pois as saias são alongadas e menos volumosas, mas não sabemos, porém, como são os trajes femininos nos cultos de

⁴ Na Bahia, *candomblés-nagôs/iorubás* (ketu, ijexá e efã), *sociedades Gueledés* (de culto às "grandes mães", frequentado apenas por mulheres) e *candomblé de egun-gum* (de culto aos antepassados, dos quais apenas os homens podiam participar); *candomblés bantos* (angola, congo e cabinda); e *candomblé ewe-fon* (jeje, jeje-mahi).

⁵ "Floresceram em Bahia, Pernambuco, Alagoas, Maranhão, Rio Grande do Sul e, **secundariamente, no Rio de Janeiro.**"

⁶ Cada etnia tinha seus santos: os bantos tinham seus *inquices*, os jejes tinham seus *voduns* e os nagôs tinham seus *orixás*. Permaneceram apenas as expressões e as canções ritualísticas, em língua original, nos candomblés nagôs e jeje.

⁷ Xangô-de-nação *nagô-egbá* e Xangô-de-nação *angola*.

⁸ Tambor-de-mina *jeje* e Tambor-de-mina *nagô*.

tradição islâmica. Sabemos apenas que também é importante para a constituição do traje de baiana, a influência direta que o islã exerceu sobre o continente africano e seus trajes, e também indireta, por meio de mouros-ibéricos, portugueses e espanhóis.

Quanto a uma iconografia que nos leve a identificar, exatamente, a tradição dos trajes vistos no livro de Cecília Meireles, enfrenta-se certa dificuldade, pois, sendo rituais bastante fechados em sua origem, não se têm muitos registros.

Artur Ramos demonstra que as macumbas apresentavam organização e referencial muito mais sincrético do que os candomblés, incluindo inclusive, *linhas de caboclos*, que são indígenas⁹, e nomes católicos para os santos, confirmando o que vira a escritora no culto que visitou, como exposto à página 68 de seu livro, indicando que possivelmente se tratava de um ritual de macumba, realmente, e não de candomblé.

Notamos alguns reflexos da religiosidade no cotidiano da população negra do Rio de Janeiro àquela época. Entre os tipos femininos que ocupavam papel de realce, segundo Helena Torres, estão as costureiras, as rendeiras e as comerciantes, dentre as quais as quitandeiras ou quituteiras¹⁰ merecem maior destaque. Sua função também estava sobremaneira associada aos preceitos religiosos do candomblé.

⁹ Em geral, vinham da linhagem *tupy-guarany*. (RAMOS, 1940. p.159)

¹⁰ As duas nomenclaturas se referem aos doces caseiros que, em Minas Gerais são chamados de *quitandas*, mas em outras cidades do sudeste brasileiro, como Rio de Janeiro e São Paulo, são chamados de quitutes.

Figuras 4, 5 e 6 – *Baiana com tabuleiro*, *Baiana levando banquinho à cabeça* e *Baiana sentada com tabuleiro*, de Cecília Meireles



Fonte: Meireles, 2019, p. 32, p. 36 e p. 34.

Um ícone deste tipo feminino, era Tia Ciata (1854-1924), bastante conhecida no universo carioca da época. Residia no centro do Rio de Janeiro, era baiana, quituteira e “mãe pequena” (auxiliar de cerimônia) da casa de candomblé de João Alabá¹¹. Ciata fazia os doces, conforme o “dia do santo”, ofertando-o ao orixá primeiro e, em seguida, ia vendê-los na cidade, conforme vemos na pesquisa de Roberto Moura:

[...] a baiana ia para seus pontos de venda, com saia rodada, pano da costa e turbante, ornamentada com seus fios de contas e pulseiras. Seu tabuleiro farto de bolos e manjares, cocadas e puxas, os nexos místicos determinando as cores e a qualidade. Na sexta-feira, por exemplo, dia de Oxalá, ele se enfeitava de cocadas e manjares brancos. (1995, p. 140)

Como outras “tias” baianas daquela época, mantinha em sua casa, um centro de convívio e ajuda mútua para aqueles de seu povo, reforçando os laços culturais e de religião.

A presença de baianos no Rio de Janeiro se dá por uma forte migração para o Rio, principalmente no século XIX, mas “Este vestuário, sobretudo usado pelas negras da Bahia, valeu-lhe no resto do país o qualificativo de baiana, dando a expressão popular; uma mulher vestida à baiana, ou uma baiana.” (RODRIGUES, 1932, p. 127)

O próprio termo *baiano*, segundo o folclorista Joaquim Francisco, citado por Oneyda Alvarenga (1960, p.157),

¹¹ Uma casa de Omulú, orixá nagô.

designa um tipo muito antigo de dança brasileira, que posteriormente vem a ser chamada de *baião*. A palavra *baiano* que deu origem ao estilo mencionado, vem do verbo dançar ou *baillar*, que a tradição oral transformou em *baiar*; *baiano*. Tal fato nos faz pensar que a baiana talvez tenha ainda mais conexões com essa ideia radical da dança.

Seus elementos essenciais são: a saia longa e rodada, a camisa ou *camisu* branco de tecido natural (algodão ou linho), com rendas e/ou bordados por baixo de uma bata de tecido mais largo, também bordado ou rendado, o *pano da Costa*, o turbante, os chinelos pequenos¹², e as joias de crioula.

Joias de Crioula e joalheria popular

Sobre elas poderia se falar muito, dada a sua variedade e riqueza de influências. De acordo com o poder aquisitivo de cada um, eram usados colares e pulseiras compostos por miçangas de vidro colorido ou sementes, pedras, búzios, corais, coco, resinas, entre outros materiais. Havia colares, braceletes, anéis e brincos feitos de metais como prata, ouro, bronze, cobre ou também ligas metálicas de menor valor no mercado. Eram minuciosamente trabalhados com técnicas africanas de metalurgia, demonstrando também influências islâmicas e portuguesas.

As “baianas” desenhadas por Cecília Meireles, usavam colares longos, compostos por contas de sementes em cinza, vermelho, negro, ou feito com outras miçangas coloridas. Um dos aspectos pelos quais a cultura material yorubá se tornou notável, foi o manejo de matérias primas para confecção de objetos orientados pela sua funcionalidade ou valor simbólico para o grupo. A partir do texto de Cecília Meireles e de seus desenhos, podemos notar que as mulheres negras usavam também pulseiras, braceletes e anéis antigos, embora apenas em relação às “velhas negras”, a autora tenha afirmado

¹² Nina Rodrigues os inclui em *Usos e Costumes*: “completando o vestuário especiais sandálias que mal comportam a metade dos pés.” (2010, p. 128)

serem braceletes de prata. Estes adereços são vestígios das técnicas de metalurgia que as populações negras dominavam sobremaneira. No carnaval, usavam colares de contas coloridas, de muitas voltas e em muito maior quantidade do que nas ocasiões usuais, assim como pulseiras que, poderiam ser também de contas coloridas, exagerando-se na quantidade. Os braceletes então eram dourados, para brilharem chamando mais a atenção.

O cinzel permitia esculpir formas complexas e detalhadas, como aquelas vistas nos berloques dos *balangandãs*. Cecília Meireles diz que “àquela época já faltava o que tinham as mulheres negras de antigamente: os “*berrenguedengues*””. Ambos os nomes lembram o som produzido pelos berloques em movimento, os quais ficavam presos a uma espécie de arco, chamado de *nave*. O conjunto era atrelado por uma faixa de tecido à cintura das “crioulas” e ficava apoiado nos quadris sobre um lenço de cambraia branco, que servia apenas para proteger o tecido da saia de ser desfiado. Os berloques da penca eram pequenos objetos de metal que simbolizam valores como fertilidade, abundância, espiritualidade, entre outros, a partir de seus formatos simbólicos de origem sincrética, afro-islâmica e cristã. Viam-se romãs, cachos de uva, figas, peixes, tambores, crucifixos, entre muitos outros símbolos. Cecília Meireles lamentou que a “sabedoria mágica” encerrada nesses objetos tenha sido, já no início do século XX, quase toda perdida.

Os *balangandãs* eram objetos de valor material e espiritual, mas raramente um *balangandã* inteiro era vendido, sob o risco simbólico da perda do poder espiritual.

Pano da Costa

O *pano da Costa* é um elemento usado até hoje em trajes cerimoniais. Ganhou esse nome, pois era trazido da Costa da África, assim como outros produtos (palha, limo ou óleo de

*ori*¹³, búzios etc.), que ganhavam esse sufixo de procedência. Cecília Meireles, em suas observações, faz questão de frisar que o “traje da baiana” não é de “trajo regional” e que as “velhas baianas” ainda conservavam a indumentária crioula sempre em tons discretos de cinza, violeta, azul escuro, colares de miçangas ou sementes, braceletes de prata, a figa e as guias de santo. Tal comentário confere com os tingimentos africanos mais antigos apontados por Helena Torres. No entanto, as mulheres mais jovens deviam ter uma maior aceitação dos tons mais vivos, como os desenhos de Cecília Meireles demonstram.

Figura 7 – *velha negra*, desenho de Cecília Meireles.



Fonte: Meireles, p. 66

Quanto ao material, o pano da costa pode ser confeccionado de algodão, lã, rafia ou seda, ou ainda pela associação de mais de um desses elementos. É uma espécie de xale retangular, formado por uma série de tiras estreitas de tecido, que são emendadas pelas laterais, formando os padrões de cores e listras conforme o desejado. Seu comprimento mede aproximadamente 2m e sua largura, de 0,90m a 1,20m. A ocasião de seu uso é bastante variada e, o modo de ajustá-lo ao corpo como peça da vestimenta, vai depender da ocasião e da ação a ser empreendida por aquela que o vestir.

¹³ Óleo com que as mulheres negras hidratavam a pele, derivado do fruto da árvore de carité, originária de África.

No candomblé nagô, cada pano da costa possui uma mistura de cores que correspondente às cores do orixá guia da pessoa que for usá-lo. No carnaval era usado sobre os ombros ou sobre os quadris, prendendo as duas abas para frente, de forma que pendessem as duas sobras de tecido e se movessem com os passos de dança.

Chinelos

Nos pés, no dia a dia, o traje de baiana inclui chinelos ou sandálias de couro com tamanho menor do que os pés, alcançando apenas até a metade do calcanhar. Possuíam bico fino, ligeiramente revirado para cima, cobrindo apenas quatro dedos e deixando o dedo mindinho para fora. O salto era em formato de carretel, de 2 a 3 cm. O texto de Cecília Meireles nos dá a impressão de que este recurso alterava o ritmo do passo e do caminhar, parecendo “saltitante” e Helena Torres (1950) afirma que davam perfeita sustentação ao corpo feminino, além de boa mobilidade. Em outras ocasiões, usavam “chinelos de luxo” de cetim branco ou preto, bordados. Cecília Meireles os descreve como sendo geralmente pretos e forrados em tecido vermelho, como se vê nos desenhos que ilustram o carnaval e em chinelos da indumentária turca otomana. Podem ser também brancos, confirmando a afirmação de Torres. Raul Lody (2019) menciona “chinelos de pontas de couro branco, couro lavrado”, afirmando ser uma peça de influência mourisca chamada *chagrin*. Os chinelos de salto usados no carnaval são os mesmos do dia-a-dia, mas são enfeitados com flores ou bordados. Às vezes, retiravam os chinelos para dançar, principalmente quando, ao final da festa, o cansaço era inevitável.

Figura 8 - *Sambista descansando*



Fonte: Meireles, 2019, p.65

Bata, Camisa e Camisu

A base da indumentária da baiana é barroco-europeia e muçulmana, totalmente branca, com rendas e bordados artesanais, como renda de bilro, crivo e *richelieu*. Por isso, tanto nas camisas usadas em situações especiais, quanto nas batas, se nota o uso da cor branca em tecidos primorosamente trabalhados por rendas e bordados. Segundo material produzido pelo INEPAC, sobre as rendeiras do Estado do Rio de Janeiro, em 1978, já haviam poucas mulheres detentoras deste conhecimento, tão difundido e utilizado como fonte de subsistência nos séculos anteriores. As camisas e os *camisus* são peças usadas diretamente sobre a pele – as camisas em ocasiões mais especiais e os *camisus* utilizados no dia-a-dia. Os *camisus* têm decote quadrado, seu comprimento vai até pouco abaixo da cintura e raramente apresentam rendas, priorizando-se acabamentos simples como sianinhas. Tinham um acréscimo de tecido na região das axilas (“taco” ou “lenço”) para ampliar os movimentos, o que era muito necessário, tanto para situações sociais, quanto religiosas ou festivas. As camisas são ricamente trabalhadas, podem ser bordadas à mão, possuem decote arredondado, mais largo do que profundo, e arrematado por uma renda que, por ser engomada, sustenta-se de pé.

As camisas possuem emendas logo abaixo da cintura que fazem seu comprimento chegar até pouco abaixo do joelho. As emendas laterais são feitas por um entremeio de renda e, segundo Torres, as rendas mais vistas nesta peça são as de bilro, “o bordado é de flores, espinha de peixe, crivos, ilhós e pontos russos, etc.” Quanto ao tecido da camisa, é tecida a cheio, em pontos de ‘barafunda’, em ‘asas de mosca’, ‘jasmim’, ‘empalhamento de cadeira’. (p. 439). Os nomes encontrados para os padrões das rendas muitas vezes nos remetem a doces ou ingredientes culinários, a animais ou vegetais, como “caroço de arroz”, “cocada”, “grinalda”, “amendoim”, ligando estes conhecimentos aos saberes culinários, próprios da cultura afro brasileira.

Figura 9 e 10 - Indumentária de Mãe Nicinha, terreiro da *Casa Branca do Engenho Velho*.

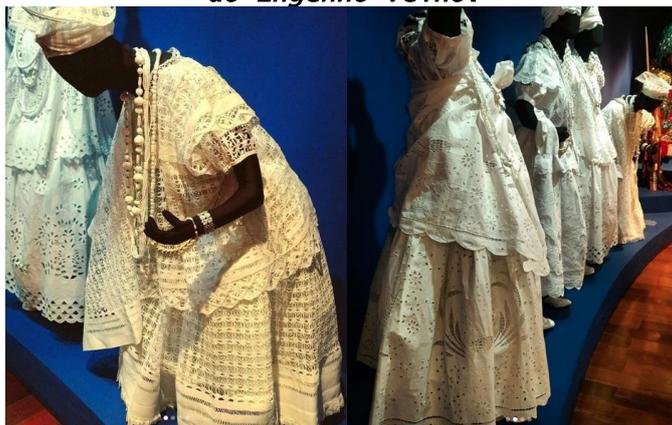


Foto: Carolina Bassi. Exposição do Centro SEBRAE de Referência do Artesanato Brasileiro (CRAB), 2017.

Poderiam usar bata branca com renda ou bordado até abaixo da cintura, mangas largas até o meio do antebraço. A *bata* aparece mencionada no texto de Cecília Meireles, mas não aparece no texto de Helena Torres (1950), que destaca apenas *camisas* e *camisus*. Lody (2019), no entanto, cita esta peça dizendo que era mais curta do que a camisa, que estaria por baixo. No carnaval, usavam camisa, ou *camisu* de rendas brancas engomadas com laçarotes de fitas pelos entremeios das alças e poderiam usar uma bata colorida sobre esta camisa ou não. A sobreposição de uma bata colorida daria mais vivacidade ao traje, mas, por outro lado, tornaria o traje mais quente para as ruas do Rio de Janeiro.

Juntamente com as camisas ou *camisus* vêm as anáguas, que eram três antigamente e, ao tempo da pesquisa de Torres, tinham se reduzido a duas: uma inferior mais simples, lisa, de morim; a outra, mais rica e bastante trabalhada. As anáguas costumavam ser engomadas e depois de secas, batidas com um pau para ficarem menos duras, além de serem passadas a ferro.

Saias

Possuíam tons mais sóbrios, ainda que pudessem trazer alguma estampa, em geral floreada, pois muitas dessas saias

eram feitas de chita.¹⁴ Tinham por volta de 4 metros de roda, sendo finalizadas por um babado de no máximo 5 centímetros, acrescidos de uma renda estreitinha na beirada. Todas as saias têm um bolso postiço e as mais tradicionais são extremamente bem costuradas.

No carnaval, Cecília Meireles nos relata que usavam saias brancas de algodão engomadas com polvilho, para ganharem uma forma mais definida e ainda mais volume. A sobressaia era de seda colorida, floreada ou lisa, ou também poderia ser feita de chita. Em ambos os casos, dado o contexto da festa popular, sempre eram escolhidos tons muito vivos (cor de rosa, verde, azul, amarelo, vermelho, roxo). Na cintura, a sobressaia poderia ter uma pala de um palmo, ou vir franzida a partir do cós. Poderia ser repuxada para um dos lados até a altura do joelho para mostrar as rendas da saia branca de algodão que fica embaixo. Tal costume pode ser visto tanto nos desenhos de Cecília Meireles, como nas fotografias encontradas do carnaval carioca da época. O volume desta saia poderia também remeter à silhueta elitista das senhoras brancas de origem portuguesa do século XIX, com suas anáguas ou crinolinas. (LODY, 1988, p.23)

Turbante

O turbante, ou turfa, ou ainda, torso, poderia ser preso de formas diferentes e criativas, pela beleza do arranjo, ou pela praticidade, apenas dobrando o pano pela diagonal e amarrando-o na nuca. Os cabelos, em geral, são curtos, para melhor conformação do turbante na cabeça. Quando era necessário transportar algum objeto, usavam o torso no formato de “rodilha”, estabilizando aquilo que se quisesse levar no alto da cabeça. Eles têm origem na indumentária muçulmana e sempre cobrem a cabeça dos filhos e filhas de

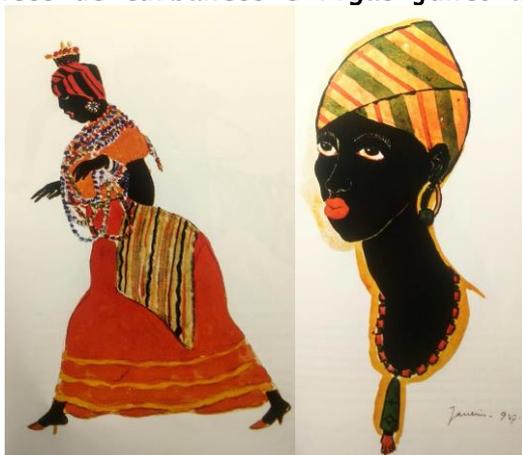
¹⁴ Não se sabe se Cecília Meireles foi fiel às cores que viu, ou mesmo se elaborava os desenhos *in loco*. Pode-se imaginar que ela fizesse esboços em tempo real, pela vivacidade dos movimentos registrados. Há anotações relativas às cores em um desenho sem preenchimento, apresentado no início da publicação, em que se vê as indicações de como fazê-lo.

santo. No carnaval, os turbantes eram os mesmos dos dias habituais, porém apresentavam-se enfeitados: muitas vezes complementado por um cestinho da Costa, preenchido por frutas ou flores artificiais.

***Cesto da Costa* - adereço da baiana quituteira**

Em alguns desenhos de Cecília Meireles, vemos no alto do turbante um pequeno cesto, descrito como parte dos apetrechos da “baiana quituteira”. Neste pequeno cesto, elas podiam levar pequenas compras, como as especiarias, que são ingredientes indispensáveis às comidas de tradição afro-brasileira. O adereço realmente era usado e foi também mencionado por Torres, como “cesto da Costa” (2004, p. 422), mas com a suspeita de que tivesse uma função mais estética do que prática.¹⁵

Figuras 11 e 12 - *Baiana* e *A trunfa*, de Cecília Meireles, trazendo amarrações diferentes de turbantes e figas junto às contas coloridas



Fonte: Meireles, p.35 e p.47.

BAIANA DE CARVALHAL - traje de folguedo

Com a modernização da cidade do Rio de Janeiro, houve uma mudança dos moradores do centro para a região da Cidade Nova e arredores, como a Praça Onze. Lá, residiam pessoas

¹⁵ É inegável que o adereço nos remeta, imediatamente, ao conjunto da vestimenta de Carmen Miranda, cujos primeiros sucessos musicais começaram a acontecer na década de 1930. A cantora portuguesa, radicada no Brasil desde muito pequena, cresceu no Rio de Janeiro, morou no centro da cidade numa região de imigrantes e, certamente teve onde se inspirar.

de várias etnias - não apenas negros libertos, como também portugueses, italianos, ciganos e judeus. Próximo à Praça Onze, residia a Tia Ciata, que também se tornou uma grande personalidade do carnaval carioca.

Ela ficou conhecida até os dias de hoje como uma das “pedras fundamentais” do samba no Rio de Janeiro, não porque os compusesse, mas porque criou possibilidades para que florescesse e se organizasse pouco a pouco como “escola”, dentro de sua própria casa.¹⁶ O depoimento de Heitor dos Prazeres dá a medida de como se consolidou esse novo padrão de Carnaval:

Nas festas em torno do Carnaval, a família de Ciata saía no “Rosa Branca” e no seu sujo¹⁷, “Macaco é Outro”. Os hábitos de solidariedade, de trabalho e criação coletivos tornavam possível a saída do rancho, já que **era o grupo que costurava e bordava as roupas, confeccionava os ornamentos**, os instrumentos de percussão e criava o enredo e as músicas. (grifo meu) (MOURA, 1995, p. 103)

O carnaval, como brincadeira, se insere no universo da cultura popular e do folclore, tendo sido estudado por Mário de Andrade dentro do que ele categorizou como *danças dramáticas*. É “o espaço-tempo próprio para o exercício da imaginação” (KOUDELA; JUNIOR, 2015, p. 24)

A brincadeira possui ainda três características essenciais: 1. Ela faz parte da vida. Ou seja, suas atividades estão integradas ao cotidiano das comunidades onde surge, seja nos ciclos agrícolas, seja no calendário festivo-religioso. Nesse sentido trata-se de um espetáculo cujos protagonistas são originalmente os integrantes das comunidades. [...] 2. É um espetáculo total por unir o teatro, a dança, a música e as artes plásticas; 3. Distancia-se da linguagem naturalista. (idem, p. 25)

“A iniciação do brincante acontece sempre numa coletividade, seja no seio da família, seja na comunidade, isto é, entre aqueles que detém o saber sobre o folguedo.” (idem, p. 25) Toda a família do brincante se envolve nos preparos da festa de forma que esse saber passa de geração

¹⁶ Costurava e manteve um núcleo de costureiras que confeccionavam trajes de baiana para uso social, religioso e, também, outros trajes, que eram alugados no carnaval a pessoas de classe média.

¹⁷ *Sujo* era o mesmo que *bloco* de carnaval.

em geração, ficando os mais novos encarregados da continuação daquele folguedo segundo a tradição estabelecida. O léxico de gestos e ações a serem desempenhados no folguedo são apreendidos por uma memória corporal, pela experiência da festa através dos anos, para a manutenção da tradição.

Assim, tomando parte entre os brincantes na festa de carnaval pelas ruas do Rio de Janeiro, aparecem as baianas. Elas apresentam uma série de exageros em relação aos trajes sociais e religiosos.

Figuras 13 e 14 - *Baiana sambando* e mulheres fantasiadas de baiana em carnaval do Rio de Janeiro



Fonte: Meireles, 2019, p. 3 e fotografia extraída do site *Brasília*.

Figura 15, 16 e 17 - Mulheres negras desfilam no carnaval com seus “trajes de baiana estilizada” e *Baiana*. (Nota-se o pano da costa sobre os quadris e os chinelos de bico e salto, menores que os pés).



Fonte: *Brasília* e Meireles, 2019, p. 33.

Conforme podemos observar pelos desenhos de Cecília Meireles e pelas fotografias da época, notamos que a indumentária “estilizada de baiana” para o carnaval, de tão vistosa, volumosa e colorida, confere uma imagem viva e muito forte àqueles que a escolhem. Assim, uma mulher negra, ao trajar-se de “baiana” naqueles carnavais, ainda que fizesse uso de uma indumentária semelhante à de seu cotidiano, estaria, como *brincante*, colocando uma representação de si mesma na festa. Como expõe, Igor Almeida da Silva, “o brincante possui uma forma de atuação alterada que, apesar de extraída dele, não se confunde nem com sua performance cotidiana, nem com um estilo de interpretação naturalista.” Portanto, as mulheres negras vestidas de baianas no carnaval não se vestiam estritamente como no dia-a-dia, nem como recriações fiéis do período colonial baiano. Mas a exibição do traje em sua versão exagerada pelas ruas no carnaval, serviria para grifar a presença negra na capital, sublinhando sua graça, sua força espiritual, sua religião, seus aspectos tradicionais, com cores fortes. A baiana como o arquétipo de uma “grande mãe africana”, derivada das “mães de santo” e das “tias”, acabava por criar uma representação compactada com o uso dos elementos que lhe são próprios. Desfilear as baianas é uma atitude auto afirmativa que dificilmente poderia se dar no cotidiano, mas que tinha lugar na festa popular do carnaval, porque é nela que tudo o que é ocultado da normalidade ganha liberação. Não é a toa que outros festejos afro-brasileiros, tendo antes sido associados a datas do calendário festivo religioso-católico, passaram a ser celebrados durante o carnaval.

CONCLUSÃO

Nesta pesquisa pudemos perceber que os trajes sociais analisados estavam de acordo com aqueles utilizados entre 1926 e 1934, e que se relacionavam enormemente com as crenças religiosas daqueles indivíduos que os portavam, tanto quanto com os trajes de folguedo destacados.

Os “trajes de baiana”, hoje em dia, ou são usados em contexto religioso¹⁸, ou como traje regional, profissional¹⁹ ou como traje de folguedo no carnaval. Originalmente tinham uso social e todos os seus elementos remetiam a um forte significado cultural e/ou religioso. Mas, ainda assim, talvez a essência daqueles trajes sociais tenha se mantido, no uso habitual de penteados africanos, tecidos africanos com suas estampas e nos turbantes, que têm amarrações e usos diferenciados entre a população negra, e não só a negra, no Brasil.

Diante de todo o exposto, podemos dizer que o livro de Cecília Meireles tem diversos méritos, mas o maior destaque talvez tenha sido mesmo o registro poético dos corpos-imagem das baianas do Rio de Janeiro daqueles tempos, suas performances nas diferentes situações. Seus etnopoemas atraem nosso olhar como imagens vivas, restituindo um espanto de beleza e curiosidade que nos faz adentrá-los. Outro grande mérito da obra é ter evocado assim a nossa cultura. Ao nos depararmos com aquelas figuras que aparentemente nos são tão conhecidas, de repente percebemos que há uma série de lacunas ainda a serem preenchidas. Ficamos afastados por muito tempo de nosso passado, do conhecimento de nossos próprios mistérios e percebemos que, talvez, muito tenha se perdido, quase irremediavelmente.

Para impedir que as culturas e os saberes antigos se extingam, é necessário algum apoio financeiro para a manutenção de cursos, feiras, organizações promotoras de eventos culturais, para que esses conhecimentos sejam repassados e possam ser revalorizados na contemporaneidade. Observamos que alguns elementos já desapareceram ou foram substituídos por outros, pela concorrência desleal com a indústria. Os materiais novos são mais fáceis de se encontrar prontos, são mais baratos, e alguns ainda parecem mais

¹⁸ Pelo candomblé e por irmandades como a da Boa Morte e a do Nosso Senhor do Bonfim.

¹⁹ Como o que é usado pelas conhecidas vendedoras de acarajés e quitutes baianos.

diversificados. Como vivemos numa “sociedade do espetáculo”, do culto às imagens e às aparências, tudo aquilo que aparenta ser mais brilhante, volumoso, caro, acaba levando vantagem em relação aos artigos de tradição ancestral, se eles não forem compreendidos pelas pessoas.

O traje de folgado, ao resgatar elementos de nossa ancestralidade, vem, como folclore, nos ensinar um pouco mais sobre quem somos. Suas fantasias nos permitem brincar com aqueles arquétipos que nos são fascinantes, ou porque dizem respeito àquilo ou a quem somos, ou porque representam de algum modo, de forma simbólica, justamente aquilo que gostaríamos de ser.

As antigas “baianas”, ao participarem da preparação das fantasias e dos próprios desfiles dos ranchos, formando uma ala, logo após a dos músicos, participam sobremaneira da origem dos desfiles das escolas de samba, tal como os conhecemos hoje. Por isso, a “baiana de carnaval” é um dos elementos mais tradicionais de toda escola de samba. A estrutura de seu traje permanece fiel às suas origens, assim como a sua dança que continua se baseando nos giros, nos movimentos de vai e vem, no balanço com os braços dobrados à frente do corpo. O que não quer dizer que não tenha sofrido algumas atualizações no que diz respeito aos materiais, às proporções da saia, aos adereços acrescentados aos turbantes, entre outros, gerando até queixas de muitos participantes da ala com relação ao peso que ostentam. Em alguns desfiles há tantos elementos sobre o corpo, compondo o “traje de baiana” que, muito de longe se evoca aquele que o inspirou. No entanto, a essência de seu uso no carnaval permanece a mesma, uma vez que o indivíduo do morro carioca continua encontrando nessa oportunidade da festa, a chance de ser visto, apreciado em meio à sua arte e tais fantasias continuam a ser instrumentos de uma afirmação cultural e de classe.

Verificamos que a cultura popular se apropriou de elementos da cultura dominante no que diz respeito aos trajes: primeiro o de crioula – por meio da saia à francesa

e da penca de balangandãs – e, depois, os trajes religiosos e os de carnaval, pelo uso de tecidos brilhosos de seda e cetim, por exemplo. Mas verificamos que a cultura erudita também assimilou diversos elementos da cultura popular, ressignificando-os e transformando-os – em maior ou menor medida – como foi o caso da música e da dança.

A cultura dominante ressignificou o desfile de carnaval, justamente para poder participar dele. A elite tornou caros, o traje e a experiência, pois para ver o desfile, não se pode mais ir até a Praça Onze. É preciso juntar-se a um público pagante em local fechado, em camarotes ou arquibancadas. A estrutura restritiva da construção, que segmenta os camarotes e cobra caro por eles, mais uma vez nos remete à estrutura dos teatros de herança barroca, cujos lugares oferecidos à elite permitem que esse público veja e seja visto.

Aqueles que não pertencem à comunidade e pagam caro para desfilar com um “traje de baiana”, estão pagando pela experiência mística da festa, pagando para adquiri-la. O fator de escolha certamente seria o da excentricidade de experimentar, apenas por um dia, e por brincadeira, estar “na pele” daqueles sobre os quais tão pouco se conhece.

Olhando para a história, percebemos muitas vezes que, durante muito tempo, banimos a nós mesmos do direito de existirmos, tal como somos. Penso que, principalmente, no momento em que estamos vivendo, é urgente que repensemos o que desejamos banir. Não de nossa história pregressa, pois isto seria impossível, mas o que desejamos banir de nosso presente para que, num futuro próximo, nosso próprio reconhecimento seja possível

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBIERI, Renato; LEONARDI, Victor. **Atlântico Negro – Na rota dos orixás**. Documentário, vídeo, colorido, 53min48s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dN9V-Zd16io> Acesso em 4 ago 2020.

BAROUH, Pierre. **Saravah**. Documentário, película, colorido, 1h31min., Brasil, 1972. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=1x1XjIk4LpY> Acesso em 4 ago 2020.

BASTIDE, Roger. **Estudos afro-brasileiros**. São Paulo: Ed. Perspectiva. 1973.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. São Paulo: Editora Ediouro. 1998.

CASTRO, Yeda Pessoa de. **Língua e nação de candomblé**. *in África: Revista de Estudos Africanos da USP*. (4), 1981.

CUNHA, Laura. **Joias de Crioula**. São Paulo: Editora Terceiro Nome. 2011.

LODY, Raul. **Moda e História – Indumentária de fé**. São Paulo: Editora Senac, 2019.

LODY, Raul. **Yorubá: um estudo etno-tecnológico de 50 peças da Coleção Arte Africana do MNBA**. Assist.: Marisa Guimarães Dias. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes; Ministério da Cultura; Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e Fundação Nacional Pró-memória, 1985.

LODY, Raul. **Artesanato religioso afro-brasileiro**. Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Administração Municipal, 1980.

KOUDELA, Ingrid; JUNIOR, José Simões de Almeida (coord.). **Léxico da pedagogia do Teatro**. São Paulo: Perspectiva: SP Escola de Teatro, 2015.

MEIRELES, Cecília. **Batuque, samba e macumba: estudos de gesto e ritmo 1926-1935**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MONTEIRO, Aline Oliveira Temerloglou. **Para além do “traje de crioula”: um estudo sobre materialidade e visualidade em saias estampadas da Bahia oitocentista**. Dissertação de Mestrado. Goiânia: Universidade Federal de Goiás – Faculdade de Artes Visuais. 2012.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**. 2ª. ed. Coleção Biblioteca Carioca. 1995.

MUSEU NACIONAL DO RIO DE JANEIRO, **Museu Nacional vive – arqueologia do resgate**, Exposição montada no CCBB, Rio de Janeiro, 2019.

NASCIMENTO, Ana Maria Barbosa do. **Pespointos nos trajes de candomblé: os trajes sagrados de Nólá de Araújo**. Dissertação de Mestrado. Salvador: Universidade Federal da Bahia – Escola de Belas Artes. 2016.

PIMENTEL, Márcia. **A influência dos nagôs na cultura carioca**. *in Matrizes negras do Rio de Janeiro*, 11 de novembro de 2014. Disponível em: www.multirio.rj.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=946&Itemid=344 Acesso em: 3 ago 2020.

PRANDI, Reginaldo. **Nas pegadas dos voduns**. Trabalho apresentado no 49º. Congresso Internacional de Americanistas, em Quito, de 7 a 11 de julho de 1997, no simpósio "Religião e migração". Disponível em:

https://www.centroafrobogota.com/attachments/article/10/afroasia_n19_20_p109.pdf Acesso em: 2 jun 2020.

PRANDI, Reginaldo. **As religiões negras do Brasil – para uma sociologia dos cultos afro-brasileiros.** *in O povo negro.* Revista USP (28) p.64-83, Dezembro/Fevereiro 95 / 96.

PRANDI, Reginaldo. **De africano a afro-brasileiro: etnia, identidade e religião.** São Paulo: Revista USP (46) p. 52-65, junho/agosto/2000.

PRANDI, Reginaldo. **Os candomblés de São Paulo – a velha magia na metrópole nova.** São Paulo: Hucitec – Editora da Universidade de São Paulo. 1991.

RAMOS, Arthur. **O negro brasileiro.** 2ª. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1940.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil.** São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RIBEIRO, Lidice Meyer Pinto. **Negros islâmicos no Brasil escravocrata.** São Paulo: Revista USP, n. 91. p. 139-152. setembro/novembro 2011.

RIO, João do. **As Religiões no Rio.** Paris: H. Garnier. 1906.

RODRIGUES, Raymundo Nina. **Os africanos no Brasil.** [online]. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2010. 303 p. Disponível em: <http://books.scielo.org> Acesso em 3 ago 2020.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente – transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933).** São Paulo: Zahar, 1997.

SILVEIRA, Leandro Manhaes. **Nas trilhas de sambistas e “povo de santo”: memórias, cultura e territórios negros no Rio de Janeiro (1905-1950).** Dissertação de Mestrado. Orientadora Profa. Dra. Laura A. Maciel . Niterói: Universidade Federal Fluminense. 2012.

SOUZA, Amélia Z. M. de; PIMENTEL, Célia Regina M.; TELES, Roosevelt da Silva. **Rendeiras de Bilro do Estado do Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: INEPAC – Divisão de Folclore, 1978.

TORRES, Helena Alberto. **Alguns aspectos da indumentária da crioula baiana.** *in Cadernos Pagu* (23), julho-dezembro de 2004, pp.413-467.

TV BRASIL. **Herança negra no Rio de Janeiro.** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OmTBRcrurBk> Acesso em 4 ago 2020.

VALENTE, Waldemar. **Sincretismo religioso afro-brasileiro.** São Paulo: Companhia Editora Nacional. 1955.

VIANA, Fausto e BASSI, Carolina. **Traje de cena, traje de folguedo.** São Paulo: Ed. Das Letras e Cores. 2013.

VIANA, Fausto. **Para vestir a cena contemporânea: moldes e moda brasileira no Brasil do século XIX.** São Paulo: Ed. Das Letras e Cores. 2015.

Conhecendo a autora deste capítulo:



Carolina Bassi de Moura: É movida pelas formas que a poesia pode assumir nas diversas linguagens artísticas. É sobre elas que gosta de trabalhar. Professora adjunta da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), no curso de graduação em Cenografia e Indumentária. Cenógrafa, figurinista e diretora de arte, com experiência em cinema e em teatro.

carolina.bassi@gmail.com;
carolina.moura@unirio.br

Capítulo 2

DIÁLOGOS POSSÍVEIS ENTRE O FIGURINO E A MÁSCARA - UM OLHAR A PARTIR DE FOLGUEDOS BRASILEIROS

*Possible dialogues between costume and mask - a point of view
based on Brazilian folk costumes*

Costa, Felisberto S. da; Livre-docente; Professor da
Universidade de São Paulo.

Resumo

Este artigo busca tecer relações entre máscara e figurino, lançando o olhar para o traje, como possibilidade de se operar como máscara. Para tanto, elegemos o cavalo-Marinho, o bumba-meu-boi e outros folguedos, como parceiros do diálogo.

Palavras-chave: Máscara, figurino, cavalo-marinho, bumba-meu-boi, folgado.

Abstract

This study aims to investigate mask and costume, in cavalo-marinho, bumba-meu-boi and others artistic manifestations of Brazilian popular culture, regarding costume on dancer's body as a mask.

Keywords: Mask, costume, cavalo-marinho, bumba-meu-boi, theater.

Introdução

Considerar um possível diálogo entre figurino e máscara, leva-nos a evocar a vestimenta primeira da palavra com a qual é iniciado este artigo. Tal como já sinalizado por poetas e pesquisadores, considerar se origina do latim e acopla ao prefixo “com”, que significa “junto”, o termo “sidus”, estrela. Os antigos romanos, ao avaliar uma situação a ser realizada, miravam o céu para verificar como se mostravam as estrelas, perscrutando o mapa celeste na busca de um destino possível. Ancorado nessa imagem, buscase traçar uma constelação, compondo trajetórias que interligam pontos comuns. Nesse mapa celeste, os trajetos ora podem ser nitidamente visíveis, ora se encontram difusos, na penumbra, onde não é possível afirmar, mas conjecturar. Outro dado a ressaltar, diz respeito ao(s) território(s) a ser(em) perscrutado(s): o(s) folguedo(s). Lanço mão de terminologias afeitas à academia, vinculadas à teatralidade, bem como aquelas oriundas dos próprios folguedos, numa perspectiva de aproximação conceitual, colocando em jogo dois mundos. A palavra folguedo é ponto de partida e não necessariamente moldura a enquadrar, de forma rígida, as manifestações. Antes, esses dois mundos são territórios circunscritos por fronteiras porosas. De onde se olha, o fenômeno pode vir a ser dança dramática, teatro, brincadeira, entre outros. Dessa forma, Cavalão-Marinho, Bumba-meu-boi, Folia de Reis e Teatro (no sentido clássico grego) são acontecimentos que podem conter aspectos miméticos realistas, performáticos ou performativos, e apresentam a máscara²⁰ e o figurino como elemento(s) que os atravessam.

I

Figura e Figurino

Nos jogos de palavras dessa proposta, observamos que **Figura**, nome comumente utilizado no Cavalão-Marinho para uma

²⁰ Kathakali, Noh, Kabuki, Topeng, Tchilholi comungam dessa mesma ideia.

composição cênica que designaria no teatro um personagem, invoca o termo **Figurino**, ou seja, “forma, aspecto”. Derivado de *figurare*, figura significa “dar forma”, remetendo-nos a veste, traje, disfarce. Nessa trilha, máscara e figurino são operadores de uma **Figura** no Cavalo-Marinho e em outros folguedos. Buscamos, com o termo figura, uma acepção simples, um dizer que nos envia a configuração, corporeidade imagética que poderíamos nominar máscara. Destarte, personagem, máscara, figurino e figura se aproximam. Ao atentarmos que personagem, em sua origem latina, vem de *persona*, figura engendra pessoa e máscara, corpo social e corpo-em-arte. Sob essa perspectiva, no Cavalo- Marinho, figura traz em si um duplo aspecto, dado que a pessoa, ao vestir a máscara, não necessariamente apaga o corpo-pessoa do corpo-máscara, há convivência. Há sempre um sujeito que veste a figura, dois textos que jogam possibilidades ao performar um corpo-máscara.

II

Vestir a máscara

Ao se tecer um corpo-máscara, gostaríamos de pontuar que o objeto-máscara perfaz um diálogo com o figurino, na constituição de um corpo-outro. Em sua análise, nominada “Perspectivismo e multiculturalismo na América indígena”, Eduardo Viveiros de Castro nos diz que “a noção de metamorfose está diretamente ligada à doutrina nas roupas animais” (2002, p. 393). O antropólogo nos diz que, na concepção ameríndia, a natureza humana é comum a todos os entes viventes, o humano subjaz a todos, os corpos dos animais se distinguem uns dos outros conforme a roupa-pele que cada qual veste. Afirma ainda o pesquisador que a contraposição entre “forma” e “aparência”, como se esta última fosse “inerte” e “falsa”, não participa do pensamento ameríndio. Ao se falar de corpos como roupas que se veste, Viveiros de Castro nos diz que

[t]rata-se menos de um corpo ser uma roupa, que de uma roupa ser um corpo. Não esqueçamos que nessas

sociedades inscrevem-se na pele significados eficazes, e se utilizam máscaras animais (ou pelo menos conhece-se seu princípio), dotados de poder de transformar metafisicamente a identidade de seus portadores, quando usados no contexto ritual apropriado. Vestir uma roupa-máscara é menos ocultar uma essência humana sob uma aparência animal que ativar os poderes de um corpo outro (2002, p. 393).

Considerando-se o objeto-máscara como dispositivo de ativação de um corpo-outro, a mesma operação, quando concernente ao figurino, pode ativar o corpo. A forma e o material atuam na pele (no corpo) como propulsores de uma ação transformadora, colocando a possibilidade de operá-lo como máscara. Originário da zona da mata norte pernambucana, o folguedo organiza geografias nas quais os ritos são atualizados. Viveiros observa que “as roupas animais que os xamãs utilizam, ao deslocar pelo cosmos, não são fantasias, mas instrumentos, elas se aparentam aos equipamentos de mergulho, ou aos trajes espaciais, não são máscaras de carnaval” (2002, p. 393-394). Sob essa perspectiva, o pesquisador exemplifica, fazendo um paralelo com “máscaras utilitárias”, afirmando que “o que se pretende ao vestir um escafandro é poder funcionar como um peixe, respirando sob a água e não se esconder sob uma forma estranha” (2002, p. 394). As roupas que, “nos animais, recobrem uma essência interna de tipo humano, não são meros disfarces, mas seu equipamento distintivo, dotado das afecções e capacidades que definem cada animal” (2002, p. 394). Se há a possibilidade de trabalhar a máscara como disfarce, há também a perspectiva que a coloca como operadora, dispositivo ou instrumento de ativação, instrumento esse dotado das afecções e capacidades que definem cada máscara. A perspectiva aqui posta, tanto o objeto-máscara quanto o figurino ativam o corpo transformando-o, pois não se trata de ocultar o corpo do brincante, mas ativar “poderes de um corpo outro”. Os processos se transformam ao longo do tempo e trazem implicações diversas no trato com a máscara, uma delas é transformar, que envolve também o contexto ritual.

III

Corpo Plástico

Na concepção da figura, o atributo plástico associa-se ao objeto-máscara, ao traje, ao corpo, ao movimento e à gestualidade. A visualidade plasmada na forma máscara-figurino resulta um corpo poroso, aberto ao encontro com o outro, quer os pares no jogo, quer o público. A plasticidade não se restringe à visualidade, abrindo-se ao diálogo no (e do) corpo com a ambiência na qual a brincadeira ocorre, algo que não se encerra em si mesmo, um convite afável à incompletude. Para Nuno Ramos, sua “ideia de forma [poderíamos dizer máscara] é de uma goma sempre em potência e nunca completamente determinada” (2015, p. C10). A incompletude da máscara relaciona-se mais à não determinação, do que necessariamente a um vazio, uma ausência ou falta. Safatle nos diz que os trabalhos de Nuno Ramos “são produzidos no limite entre a potência e o ato, como se quisessem apreender este momento em que a forma não está completamente formada, no qual a potência não passa completamente ao ato” (2015, p. C10). O jogo com a máscara pode se dar no instante “entre a potência e o ato”, a inflexão entre um e outro convida o corpo cotidiano – tanto o do brincador quanto o do espectador – a entrar nessa “forma não completamente acabada” e construir algo junto. Pinçando ainda Ramos, ligeiramente modificado, diríamos que é um jogo figurado híbrido de **morte e promessa**, em que a vida guarda o seu segredo.

O jogo plástico-corporal do folguedo dialoga com o jeito de corpo dos trabalhadores em sua faina diária. É possível tecermos relações, entre a gestualidade de figuras do Bumba-meu-boi ou do Cavalo-Marinho, com ofícios desempenhados pelos trabalhadores, na lida corporal com o gado ou a cana de açúcar. O corpo-máscara – no qual inclui-se o figurino – redimensiona a labuta cotidiana transformada em jogo. Lastreado em Plekhanov, Dario Fo observa que a

gestualidade de cada povo é determinada por sua relação com a sobrevivência:

Plekhanov descobriu, ao estudar a gestualidade de centenas de povos diferentes – que o ritmo, o tempo do gesto ao longo da realização de um trabalho ou em atos fundamentais à subsistência determinam a configuração geral do comportamento humano (FO,1998: 54).

A configuração da máscara ou do corpo-máscara nos mencionados folguedos requer um olhar arguto sobre o processo histórico no qual atuam os trabalhadores-brincantes. Pensá-la como forma desvinculada desse processo incorre no risco de gerar máscaras ou figurinos vazios, uma vez que a matéria plástica brota da conjunção poética mascareira que envolve vida e arte, realidade socioeconômica e imaginário. Trata-se antes de políticas de vida, não necessariamente partidárias, mas que também poderiam ser.

IV

Engenho e Arte

No transcorrer do século XX, grande parte da historiografia do teatro brasileiro não lança o olhar para as manifestações populares (folguedos) como possibilidades de teatro(s), privilegiava-se a dramaturgia, ainda na toada da literatura dramática e a atuação sob a normatividade europeia. Mesmo que a terminologia empregada por Mário de Andrade possa ser contestada, ao chamar o Bumba-meu-boi e outras manifestações de “danças dramáticas”, com esse ato o escritor confere outro estatuto a esses fenômenos artísticos. Para Andrade, o Bumba-meu-boi é a mais complexa de nossas danças dramáticas, com núcleo básico recheado de temas apostos, sem uma ligação direta com ele. (1982, p. 56).

No campo do teatro, podemos vislumbrar a presença da máscara nos textos do teatro jesuítico, operadores na catequização durante o século XVI. Na feição híbrida da composição de “O Auto de São Lourenço”, de José de Anchieta (2020), encontram-se passagens que são bastante

significativas para pensarmos a noção de corpo-máscara. O diabo Guaixará, em uma fala que parece dirigir-se diretamente ao público, nos diz que é bom dançar, adornar-se, tingir-se de vermelho, empenar o corpo, pintar as pernas, fazer-se negro, fumar, curandeirar (ANCHIETA, 2020, p. 6), dizeres que nos endereçam, conforme a perspectiva, ao figurino, à máscara ou a um corpo-máscara. Em outra passagem do mesmo texto, que parece corroborar essa observação, um diabo nominado Saravaia, declara: “Já de nego me pinteí, ó meu avô Jaguaruna, e o cauim preparei [...] *Vê o Anjo e espanta-se*. E este pássaro azulão, quem será que assim me encara? Algum parente de arara?” (ANCHIETA, 2020, p.32). Em todo o texto, há uma profusão de entes alegóricos e históricos, humanos e sobrenaturais - Arariboia, São Lourenço, São Sebastião, Diabos, Velha, Valeriano, Décio, Anjo, entre outros - que poderiam ser pensados como personagens, mas também, figuras, com a face limpa ou portando máscaras e pinturas corporais.

O empreendimento colonizador no território da América portuguesa, para alguns historiadores, vai além do caráter econômico e religioso, e caracteriza-se também como expansão cultural. Modos de ver o mundo, entre os quais poderíamos supor o do teatro europeu (português), integram o trânsito de pessoas, alimentos, objetos, roupas, quinquilharias, vírus, doenças e expropriação dos corpos. Fundado, inicialmente, na monocultura açucareira, o processo de colonização incorpora o gado, nessa fase, como suporte para a movimentação dos aparelhos dos engenhos. Cana-de-açúcar e boi moverão a economia, bem como, a engenhosidade de folguedos. Portugal já havia experimentado o sistema de produção de açúcar, a partir da mão de obra escrava, nas ilhas da costa africana, articulando uma cadeia produtiva que envolvia cultivo, fabrico, distribuição e comercialização. A ilha de São Tomé e Príncipe, colônia portuguesa desde 1470, por exemplo, torna-se uma espécie de laboratório com base na mão de obra escrava de origem africana, processo que será aplicado largamente no território brasileiro. A manufatura do açúcar, vinculada à

exploração do tráfico transatlântico, comercia corpos (tidos como “peças”) que movem a economia e também folguedos. A partir do final do século XIX, engenhos são substituídos pelas usinas, impulsionando a acumulação de riquezas, e novas sociabilidades emergem ao longo do século XX.

A produção do açúcar branco, iniciada desde o século XVI, demanda atividades para suporte ao mercado de exportação açucareira. Em seu estudo sobre engenhos e escravos na sociedade colonial, Stuart Schwartz assinala que a produção do açúcar se caracteriza como um processo industrial de tipo moderno, organizado numa série de etapas produtivas. Localizados em zonas próximas, engenho e canavial perfaziam um complexo projetado numa eficiente linha, envolvendo cultivo do terreno de forma alternada, limpeza, corte e amarração dos feixes de cana, transporte para o engenho, extração do melaço, fervura do caldo e acomodação em recipientes. Há, nesse processo, uma coreografia, como apontada por Dario Fo, em que cada etapa requer do escravo a inteligência do corpo, para lidar com ações extenuantes, tais como: capinar, cavar, cortar ou carregar. O complexo canavial-engenho demandava ainda outras funções e, conforme a ação exercida pela pessoa, resultava em diferenciação social. A produção do açúcar arregimentava mão de obra especializada, geralmente composta por não escravos, um vasto corpo formado por cirurgiões, capelães, capatazes, carpinteiros, entre outros. Há que observar ainda a distinção que havia entre os próprios escravos, catalogados como domésticos ou destinados ao ofício pesado, externo. A paisagem humana que compõe a economia do açúcar, como pontua Schwartz (1998), revela uma espécie de síntese da sociedade colonial. As formas sociais aqui relatadas no contexto açucareiro do período colonial, sofrem transformações, porém a assimetria senhor e escravo, e a supremacia masculina, perduram em outros arranjos econômicos para além desse período. A criação bovina e a exploração do ouro nas Minas Gerais, por exemplo, traz outros cenários nesse jogo entre arte e vida presente nos folguedos, evidenciando uma gestualidade corpórea na criação da figura.

O encontro de mundos gerados pela presença africana, portuguesa e ameríndia possibilitou o nascedouro de um “teatro” brasileiro que se distanciava do cânone reconhecido, mesmo daquele meio “desviante”, como o de José de Anchieta, que apresenta graus de proximidade com o modelo hegemônico europeu. Há que observar que esse encontro de mundos, fundado principalmente na oralidade e no texto corporal, invoca a pluralidade, dado que cada mundo não constituía um composto cultural homogêneo, mas híbrido, misturado, com moveres e falares diversos. Num possível exercício de dramaturgia, poder-se-ia imaginar um encontro de um(a) escravo(a) malê mulçumano(a), um(a) índio(a) tupinambá e um português cristão novo, integrante do contingente de “lançados” no Brasil, este último posto somente o masculino para lembrarmos que a conquista foi esmagadoramente empreendida por homens. No final do século XVII, a exploração de jazidas de ouro promove a interiorização da população e a fundação de importantes pólos urbanos, levando consigo possibilidades de emergência de outros teatros, outros folguedos. Surgidos numa perspectiva nômade, no contexto da exploração do território brasileiro, uma parcela dos nossos folguedos foi plasmada, dramaturgicamente, em percursos, andanças e algumas paragens. Os povos originários desse território brasileiro empreendiam caminhadas, os portugueses embrenhavam terra adentro em busca de riquezas, os escravos, após uma travessia atlântica forçada, buscavam rotas de fuga. No Cavalão-Marinho, há paradas e andanças, a relação entre o detentor do poder econômico e aqueles que para ele trabalha se coloca na figura do Capitão, representante do poder local, o proprietário do terreiro e os negros – Mateus e Bastião ou Catirina (Catita) que representariam os trabalhadores (ARAÚJO, 1984). O jogo figurado envolve negociação entre senhores e escravos (brincantes), distintos graus hierárquicos, estratégias de corpo, desvios, rodopios, saltos, um traçado de pernas nas coreografias da sobrevivência e do brinqueado. Nesse sentido, brincar, representar, tocar, lutar são conjugados simultaneamente. O

apito pontua os acontecimentos, as entradas e saídas, o fazer-desfazer do jogo, composto por deslocamento e parada, coloração religiosa cristã, ameríndia e africana.

V

Corpos e Máscaras

Como observado, objeto-máscara e figurino atuam na constituição da figura, são ainda partícipes dessa configuração o processo socioeconômico, as relações pessoais cotidianas, perfazendo um intrincado em constante atualização. Sob essa perspectiva, a ideia de tradição traz em si um aspecto dialético: o jogo permanência e ruptura. A conjugação figurino-máscara é sempre renovada, e ao mesmo tempo, fixa. Para Dario Fo, “o corpo funciona como uma espécie de moldura à máscara, transformando sua fixidez”. São os “gestos com ritmo e dimensão variável, que modificam o significado e o valor da própria máscara. (1998, p.53). Modificar o significado e o valor da própria máscara, visando a transformação da sua fixidez, como apontado, implica um jogo corporal atravessado pelas afecções decorrentes dos processos aqui evidenciados. Tanto no Bumba-meu-boi quanto no Cavalo-Marinho, o encontro de mundos pelas máscaras, entrecruzando realidade e imaginação, é procedimento recorrente, propondo estruturas não encapsuladas. A paisagem dramática compõe-se de personagens humanos, animais e entes fantásticos em diálogos, danças e brincadeiras, trazendo no Cavalo-Marinho, uma galeria de figuras - Capitão, Mateus, Bastião, Catirina (Catita), Soldado, Galantes da Dança de São, Damas, Caboclo de Arubá, Cão de Fogo e Boi - para sambar num mesmo terreiro.

O nomadismo, a contaminação e a hibridização que se verificam nos folguedos estão sinalizados não apenas na configuração estrutural, mas também no trânsito das figuras, das máscaras e dos figurinos. Na composição estrutural do Cavalo-Marinho, há passagens que nos remetem ao Bumba-meu-boi, Reisado ou Maracatu Rural (BENJAMIN, 1999). Mateus pode ser uma figura de carne e osso no Cavalo-Marinho, como

apresentar-se na forma de um boneco no Mamulengo²¹. As máscaras surgem em estilos e materiais diversos, elaboradas em couro, fibra vegetal, tecido, papel machê ou industrializadas. Há figuras que se apresentam sem máscara, com meia máscara, máscara inteira ou maquiagem-máscara. No que concerne à indumentária, coabitam um mesmo espaço-tempo um personagem agalado, uma porta-estandarte que se veste à moda Luiz XV ou Catirinas com roupas atuais. O nomadismo é expresso na roupa do negro Mateus, que utiliza um artefato em seu figurino – o matulão – feito de folhas secas de bananeira, atado às costas, na altura da cintura, e que diz ser sua mobília, revelando não apenas a condição de homem vagante, que não se assenta num território, em estado de prontidão, como também a situação de penúria. Mateus e Bastião são homens e “personagens” pretos e, ao se caracterizarem com uma maquiagem-máscara de cor preta, trazem implicações quanto à sua utilização. Geralmente representados por homens afrodescendentes, podendo haver ainda a miscigenação ameríndia, são “palhaços de cara preta” do Bumba-meu-boi, Cavalão-Marinho e Folias de Reis, conforme nominados por André Bueno (2020), aos quais podemos agregar os brincantes do Nego Fugido, no Recôncavo Baiano, que se valem da estratégia de pintar o rosto de preto, cumprindo uma tradição.

O fato de serem mascarados ou pintados de preto ou outra cor adquire uma consistência própria no Brasil, como no continente americano, devido ao lugar social que se imputou aos “povos de cor”: um lugar de invisibilidade, negação de valor e não-reconhecimento, apesar da necessidade estrutural de sua força de trabalho para todo tipo de produção. (BUENO, 2020)

Ao pintar o rosto de preto, o brincante negro opera uma negação da negação, que pode ser entendida como negar uma situação, ao trazer ao jogo a invisibilidade por ele sofrida, ao não reconhecimento como sujeito, ao estranhamento que pode causar a ação, e negar no sentido afirmativo de

²¹ O trânsito envolvendo texto e personagem também pode ser encontrado em manifestações artísticas do Japão, tal como acontece no Kabuki, Bunraku e Noh.

empretecer, de mostrar-se duplamente negro: o sujeito e a figura. Podemos pensar ainda o componente de teatralidade advindo desse ato: ao pintar o rosto de preto, o brincante veste uma máscara na busca de um corpo-outro. É interessante ainda observar que esses palhaços de cara preta atuam como anti-heróis cômicos, sujeitos em cena que põem em jogo as relações assimétricas do seu cotidiano. Essa problemática traz outra questão, quanto ao Matuto-da-Goma, figura do Cavalo-Marinho que pinta o rosto com farinha branca, e atua em chave cômica. Para a dançarina e pesquisadora pernambucana Vera Athayde (2020), ao pintar a cara de preto trabalha-se a maquiagem como um rito, a transição para o corpo festivo e brincante. Athayde (2020) acrescenta que o processo “reforça a questão do negro”:

Seu Martelo, figureiro que bota²² o “Mateu”, é um homem preto, e o fato de pintar o rosto potencializa um outro lugar. A pintura de carvão passa pelo rito de mestres de 40, 50 anos ou mais, que atuam nessa longa tradição. A tradição da maquiagem preta é forte e afirma aquela figura, não se restringindo apenas ao rosto, sendo maquiadas também as mãos. A corporeidade da figura requer esse processo, procedimento que integra a sua poética, às vezes permanecendo até dez horas dentro da brincadeira.

Seguindo o percurso posto por Bueno (2020,) em seu trabalho sobre os palhaços da cara preta, Pai Francisco e Catirina, no Bumba-meu-boi maranhense, confere ao desejo, despertado pela gravidez da companheira um ato de devoração, matar o boi, simbolicamente, remete-nos ao próprio latifundiário, colocando em fricção as relações amo e escravo, patrão e empregado, homem e mulher. As “matanças” ou “comédias”, ainda presentes em alguns conjuntos de Boi maranhenses, compõe a parte “dramática” do folguedo, e não se restringe ao mote tradicional do auto, incorporando temas contemporâneos. As figuras de Pai Chico e Catirina podem surgir usando caretas (máscaras) de pano ou de malha, e também com a face pintada de preto. Na atualidade, os brincantes da zona da mata norte de Pernambuco, adentrando

²² Termo utilizado pelos brincantes do Cavalo-Marinho que poderíamos relacionar a atuar, representar, performar.

um pouco no sul da Paraíba, não mais vivem em torno das usinas canavieiras, transferindo-se para as cidades vizinhas - Condado, Aliança, Camutanga, entre outras - ou para a região metropolitana do Recife, em busca de melhores condições de vida, o que nem sempre acontece. No Cavalão-Marinho, Mateus e Bastião são palhaços de cara preta que alinhavam dramaturgicamente a brincadeira. “Botar” cada figura, com sua máscara e vestimenta, exige experiência longa e auxílio direto de um mestre, que vai controlando preparações na “'torda' - barraca de camarim - e as entradas” (BUENO, 2020). A dupla usa calças com remendos, camisa com mangas, paletó com estampas e um chapéu em formato de cone, ornado com fitas brilhantes, tendo à mão a indefectível bexiga. Já, nas Folias-de-Reis de Minas Gerais, Bastião lidera o trio de palhaços e, tal como os outros citados, dotado de uma agilidade cômico-corpórea. Esses palhaços de cara preta, embora possuam pontos de contato, apresentam singularidades. Ao observar-se o entrecho de cada brinquedo, verificamos que os processos constitutivos apresentam estratégias distintas quanto às relações com os detentores do poder. A religiosidade alegre, a comicidade, o improvisado e o jogo corporal perpassam as figuras, em graus distintos, bem como a relação de gênero.

A composição realizada para a Catita por José Carlos da Silva, falecido integrante do Cavalão-Marinho Estrela de Ouro, de Condado, remonta ao universo do clown (palhaço), quanto à busca em si próprio de processos para a constituição da figura. O corpo-máscara criado pelo brincante não intenta representar uma mulher, mas jogar com elementos atribuídos ao universo feminino em fricção com o masculino. A máscara facial risonha, lança um olhar malicioso, alimentando-se da relação estabelecida com o público. De compleição franzina, a figura “botada” por José Carlos - um(a) palhaço(a) de cara preta - entra no jogo trajando um vestido tubinho curto colado ao corpo, lenço amarrado na cabeça, as pernas e os pelos à mostra, joelhos flexionados, um caminhar com certa malemolência, pretensamente sensual, e ao mesmo tempo manipula uma peneira (caçurá) com uma pequena boneca nela. A

atuação contempla a gestualidade, o meneio do corpo, uma coreografia que emana um texto corporal, ao encontro dos espectadores.

Atuando como um coletivo de uma determinada comunidade, é possível verificar ações que conferem certa singularidade a artistas populares em seus desempenhos, tal como acontece com o Seu Martelo ao “botar” a figura do Mateus. Comum a todos os palhaços da cara preta, o corpo dançante, a sagacidade no jogo de forças, o encontro de mundos, o improvisado, o riso, o ritmo e o tempo. Como observa Leda Martins,

A cultura negra nas Américas é de dupla face, de dupla voz, e expressa, nos seus modos constitutivos fundacionais, a disjunção entre que o sistema social, pressupunham o que os sujeitos deviam dizer e fazer, e o que, por inúmeras práticas, realmente diziam e faziam. Nessa operação de equilíbrio assimétrico, o deslocamento, a metamorfose, e o recobrimento são alguns dos princípios e táticas básicos operadores da formação cultural afro-americana, que os estudos das práticas performáticas reiteram e revelam. (2002, p. 71)

A dupla voz sinalizada acima nos envia à máscara e contra-máscara, às possibilidades de instauração de dialéticas de um corpo-máscara, ao tecer estratégias lastreadas no deslocamento, na metamorfose ou no recobrimento, nas quais o figurino também pode ser vestido como máscara. Nesses jogos de corpo, a dimensão do tempo atua de múltiplas formas, passado, presente e futuro se conectam, operando seja através do corpo, seja do figurino ou da máscara. A estratégia de escravos em fuga, no Sergipe, ao utilizarem amplas saias rodadas brancas das senhoras, como disfarce, resulta na dança do Parafuso. Ao girar os corpos e as saias, o tempo ganha visibilidade, por intermédio do corpo que dança. Já, em “Flor de Cana”, espetáculo idealizado pelo ator/dançarino e brincador Aguinaldo Roberto, o tempo espiralar se manifesta pelo girar do corpo do brincante, com os braços estendidos, em seu próprio eixo. Se no primeiro, o tempo se inscreve na visualidade das saias, no segundo, inscreve-se no girar do próprio corpo. “A primazia do movimento ancestral, fonte de inspiração, matiza

as curvas de uma temporalidade espiralada, na qual os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estão em processo de uma perene transformação. (...) Nas espirais do tempo, tudo vai e tudo volta”. (MARTINS, 2002, p. 84). A máscara opera temporalidades nas quais a noção de justeza implica o logos e a intuição. Na percepção de um tempo justo, um certo olhar engendra os sentidos e a razão, e tem mais a ver com a duração do que com a medida do tempo. No Cavalão-Marinho, “a roda do mundo gira” (OLIVEIRA, 2006), mudança e permanência faz com que inovações sejam bem-vindas ao fluxo da tradição. O público não estranha a presença de uma figura portando um *smartphone* e um facão de cortar cana, pois é sabedor que tudo flui e permanece. Passado, presente e futuro são convenções de um mover incessante.

VI

Comunidade e Singularidade

É prática recorrente a comunidade se organizar em torno do folguedo, compondo uma ação coletiva em sua fatura. “São habilidades diferenciadas que se tocam e se organizam para fazer surgir o Boi do ano” (BUENO, 2020), o Cavalão-Marinho, o Maracatu Rural ou a Folia-de-Reis. Em seu estudo sobre as reconfigurações do artista na época moderna e contemporânea, a socióloga Nathalie Heinich elabora uma análise do estatuto do artista a partir da Idade Média, e afirma que do regime “artesanal”, característico do período medieval, o artista ingressa no regime “profissional” acadêmico, na época clássica renascentista, passando ao regime “vocacional”, durante o romantismo, até atingir o regime de “singularidade”, na época moderna, aprofundando-o na contemporaneidade. Ainda segundo a pesquisadora, o regime de comunidade “repousa sob um imperativo de equidade, privilegia o social, o geral, o coletivo, o impessoal, o público, e o regime de singularidade (...) repousa sobre um imperativo de autenticidade, privilegia o sujeito, o particular, o individual, o pessoal, o privado”. (2020,

p.145). Tomando esse estudo no âmbito do artista imerso na produção do folguedo da nominada cultura popular, poderíamos aventar a possibilidade de o estatuto desse artista tender ao regime de comunidade. Porém, poderia haver, nesse fazer comunitário, ações que de certa forma revelam singularidade.

A opção entre o “regime de singularidade” e “regime de comunidade” não designa categorias de ações ou de relações efetivas, mas sistemas de valores e de representações, trata-se de saber não o que os atores experimentam realmente (possivelmente uma mistura de experiências mais ou menos singulares e mais ou menos comuns), mas o que elas valorizam, o que elas privilegiam em suas representações e suas avaliações. (HEINICH, 2020, p. 146)

Mediante o olhar focado sobre o que os artistas de folguedo experimentam e não necessariamente o que valorizam, passamos a tecer considerações sobre a ação de alguns brincantes no exercício de trabalhos-solo, voltados ao teatro profissional, com ênfase na relação máscara e figurino.

VII

Folguedo e Teatro

“Flor de Cana” é um espetáculo-solo com atuação de Aguinaldo Roberto, filho do Mestre Bui Alexandre, morador da cidade de Condado (PE) e é referência no Cavalo-Marinho e Maracatu Rural. Com esse experimento, de caráter autobiográfico, Aguinaldo Roberto elabora um percurso que o leva de trabalhador na cana de açúcar a artista/dançarino. Na cena, a carteira de trabalho revela ser o documento que atesta esse transporte, como pacto de verdade. Realizado no contexto da pandemia do coronavírus, o universo do Cavalo-Marinho é posto em cena, não sob a perspectiva de brinquedo, mas de teatro. O tom confessional, a fala direta ao espectador, em determinados momentos se esvai, dada a posição aberta da câmera. Elaborada no influxo dos projetos artísticos apresentados *online*, a experiência defronta-se com o desafio de instaurar uma linguagem cênica no chamado “novo normal”. Assim, não estamos em contato com o brincante

que “bota” figura no espaço aberto, na rua, e tampouco frente a um espetáculo de teatro nos moldes convencionais. O espaço-tempo na esfera do tecnovivo nos convida a pensar outras relações com o espectador-em-tela, outros modos de convívio. A cena abre-se com uma série de objetos – lança de caboclo do Maracatu Rural, saia, máscara, banquinho – dispostos no palco, que formam um círculo, imagem que nos remete a um tempo circular e ao espaço do Cavalo-Marinho na rua. O atuante executa uma sequência de movimentos do folguedo, redimensionados quando posto em cena por apenas um brincante, e finaliza com uma flor colocada no centro do círculo. Movimentos como o corte da cana, o carregamento dos feixes para a usina, passos do Cavalo-Marinho, como, exemplo, o Mergulhão e trupés característicos do folguedo perfazem coreografias dotadas de afetos pelo corpo-dança. O figurino inicialmente utilizado, é composto por calça cor de tijolo-terra, camisa de manga comprida amarelo-clara com aplicações do mesmo tecido da calça na parte frontal, a partir dos ombros e nas costas. O figurino, que parece ser um traje cotidiano, é ao mesmo tempo cênico, dado que “trabalhar é bom, mas brincar é muito melhor”. Costurando passagens que envolvem arte e vida cotidiana, trabalhador da usina e brincador do cavalo-marinho e maracatu rural, o artista-dançarino rememora acontecimentos, como o embate com o patrão na usina, para participar de uma viagem a São Paulo com o Maracatu Piaba de Ouro. Ações do cotidiano que, no cavalo-marinho, são recriadas em toadas, loas e diálogos. A sequência das cenas se desenvolve a partir da troca de figurinos, um corpo-máscara se instaura a cada composição de uma figura resultante da transformação. Ao vestir um paletó azul florido, um chapéu e duas garrafas de bebida ligadas por um cordão²³, Aguinaldo Roberto compõe um

²³ O trânsito entre as artes populares possibilita trabalhar a relação máscara e atuação com objetos. Jacques Lecoq (2010) observa que quando o foco da ação se desloca do corpo para as mãos, adentramos o universo da marionete e da mímica. Em “Flor de Cana”, o ator cria uma figura – Babau – manipulando um pequeno banco, e em outro momento é simplesmente um utensílio. É importante ressaltar objetos que adquirem outros estatutos, como as bexigas utilizadas por Mateus e Bastião, que podem ser instrumentos de percussão ou de pancadaria.

“personagem”, utilizando uma meia máscara, única cena do espetáculo que não possui relação direta com sua biografia²⁴. Ao encarnar a Velha do Bambu, o corpo-voz do artista/dançarino, aos poucos, dá a ver a figura, ainda sem a sua caracterização visual. A figura ganha presença enquanto corpo-máscara antes mesmo de o ator vestir o figurino. A máscara pode atuar como instrumento de criação de personagens, visando uma atuação não mascarada, uma vez que atua como dispositivo que propicia a memória corporal do processo, que pode ser atualizado pelo corpo atoral. A transformação na Velha se inicia com o manejo de uma ampla saia de retalhos coloridos, passando por outras peças de roupa, até finalmente vestir uma máscara expressiva, feita de papel machê, que cobre toda a sua face. A “Véia do Bambu” é uma figura falante, uma senhora fogosa que sai em busca do marido. A máscara é dotada de uma abertura na boca que possibilita a emissão da voz, necessária ao jogo com o espectador. Durante a procura pelo marido, a figura tenta seduzir os homens que porventura encontrar no caminho, se atira sobre eles, levanta a saia e se queixa do calor nas partes íntimas, entre outras ações.

Tanto a figura da “Véia do Bambu”, quanto a de Catirina são tradicionalmente “botadas” por homens. A participação da mulher veio redimensionando a tradição do Bumba-meu-boi e do Cavalo-Marinho, “posto que a diferença entre os sexos é uma construção, pode-se assim desconstruí-la, em todos os níveis (teorias e práticas, representações e fatos materiais, palavras e coisas)” (PERROT, 2020, p. 24). No jogo entre o brincador que veste a máscara (a figura da véia) e o espectador, nas palavras de alguns homens, o espaço que se abre para a comicidade se restringiria, caso fosse

²⁴ Na *live* realizada após o espetáculo, Aguinaldo Roberto, que também é mascareiro, observa que ele não havia visto a figura Doutor da Bebedeira brincar no Cavalo-Marinho. Dessa forma, recorreu ao mestre Inácio Lucindo, do Cavalo-Marinho Estrela do Oriente, de Camutanga (PB), “para pegar os versos” da figura. O personagem, em “Flor de Cana”, é um composto que agrega ao Doutor da Bebedeira uma outra figura. Assim, da meia máscara, Aguinaldo Roberto anuncia a outra figura com o rosto descoberto para, em seguida, pintá-lo de branco.

uma mulher, pois há certa intimidade, “safadeza”, provocação no comportamento da figura. Constituída como brincadeira predominantemente masculina, a participação feminina se dava como espectadora, porém, a sua inserção na cena veio abrindo perspectivas, no que tange à supremacia masculina, ainda forte presença nessa tradição.

Finalizando o espetáculo “Flor de Cana”, Aguinaldo Roberto estende os figurinos de todos os personagens no tablado, e deita-se ao lado deles. Corpo e objetos são dispostos como natureza morta ou talvez uma paisagem figurada. Viveiros de Castro, citando o pesquisador Peter Gow, nos diz que os povos “Piro concebem o ato de vestir uma roupa, como um *animar a* roupa, a ênfase seria menos, como entre nós, no fato de cobrir o corpo, que no gesto de encher a roupa, ativá-la”. (2002, p. 393). Ativar uma roupa poderia também ser pensado como um processo-máscara. A imagem composta pelos trajes esvaziados de corpo, envia-nos ao universo ameríndio, mas também à possibilidade de um **figurino**, ao ser ativado, configurar-se **máscara**.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANCHIETA, José de. **O Auto de São Lourenço**. In: www.virtualbooks.com.br. Acesso 22 ago. 2020.
- ANDRADE, Mário de. **Danças dramáticas do Brasil**, v 1. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1982
- ARAÚJO, Edval Marinho de. **O folguedo como veículo de comunicação rural: Estudo sobre um grupo de cavalo-marinho**. Recife: UFRPE dissertação de mestrado, 1984.
- ATHAYDE, Vera. Entrevista concedida ao autor do artigo. São Paulo 22 ago. 2020.
- BENJAMIN, Roberto. **Pequeno Dicionário do Natal**. Recife: Sociedade Pró-Cultura, 1999
- BUENO, André Paula. **Mateus Pernambucano, Pai Francisco Maranhense e Bastião Mineiro, Palhaços de Cara Preta, Parentes de Macunaíma**. (2015). In: http://www.omenelick2ato.com/historia-e-memoria/mateus-pernambucano-pai-francisco-maranhense-e-bastiao-mineiro_. Acesso 22 ago. 2020
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. “Perspectivismo e multiculturalismo na América indígena”. In: **A Inconstância da Alma Selvagem e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 345-399.

FO, Dario. **Manual Mínimo do Ator**. FO, Dario & RAME, Franca. (Org.) São Paulo: Editora Senac, 1998, p. 15-96

LECOQ, Jacques. **O corpo poético**. Uma pedagogia da criação teatral. São Paulo; Edições Sesc, 2010.

HEINICH, Nathalie. **As reconfigurações do estatuto de artista na época moderna e contemporânea**. Tradução Sonia Taborda. In: <https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27910/16517>. Acesso 10 jul. 2020, p.137-147

MARTINS, Leda. "Performance do tempo espiralar". In: **Performance, exílio, fronteiras. Errâncias territoriais e textuais**. RAVETTI, Graziela & ARBER, Márcia (Org.). Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas/PPG em Letras: Estudos Literários/Faculdade de Letras/UFMG, 2002, p. 59-91

OLIVEIRA, Érico José Souza de. **A roda do mundo gira: um olhar sobre o Cavalo-Marinho Estrela de Ouro (Condado - PE)**. Recife: SESC, 2006.

PERROT, Michelle. "Escrever uma História das Mulheres". In: **Cadernos Pagu**. <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1733>. Acesso 29 ago. 2020.

ROBERTO, Aguinaldo. **Flor de Cana**. In: <https://www.youtube.com/watch?v=mN8E3zPhi7Q>. Acesso: 15-20 ago. 2020.

SAFATLE, Vladimir. "Nuno Ramos e suas buscas". In: **Folha de São Paulo** (Ilustrada), 11 set. 2015, p. C10.

SCHWARTZ, Stuart B. **Segredos internos, engenhos e escravos na sociedade colonial**. São Paulo: Cia das Letras, 1988.

Conhecendo o autor deste capítulo:



Felisberto Sabino da Costa: possui especialização em teatro e dança, mestrado em artes cênicas e doutorado pela Universidade de São Paulo. Em 2011, cumpriu um estágio de pós-doutorado na Universidade Sorbonne Nouvelle - Paris 3. É dramaturgo e professor na Universidade de São Paulo, coordenador de "O Círculo - Grupo de Estudos Híbridos das Artes da Cena", um grupo de pesquisa com sede no Departamento de Artes Cênicas. Coordenador do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas e ministra atualmente na graduação disciplinas de Dramaturgia, Máscara e Atuação com Objetos.

felisberto@usp.br

Capítulo 3

O TRAJE “ESTAMPADO” DAS ESMOLAÇÕES NA DEVOÇÃO BENEDITINA EM BRAGANÇA(PA)

The “printed” costume in the charity events of the devotion of Saint Benedict in Bragança (PA)

Ribeiro, Graziela; Doutoranda em Artes; Professora da Universidade da Amazônia.

Resumo

O artigo promove uma reflexão a respeito do traje “estampado”, ou “das esmolações”, usado pelos membros da Irmandade de São Benedito durante eventos do ciclo de homenagens ao santo no município de Bragança, no estado do Pará. Para tal, a exposição tece considerações sobre a devoção ao santo, sobre as esmolações e sobre o sentido do vestir nessas ocasiões.

Palavras Chave: Bragança, marujada, esmolações, Amazônia, São Benedito.

Abstract

The article promotes a reflection on the “printed” costume used in charity events by the members of the Brotherhood of Saint Benedict during the cycle of homage to the saint in the city of Bragança, in the State of Pará. For this purpose, the exhibition develops some considerations about the devotion to the saint, about the charity events and about the meaning of dressing on these occasions

Keywords: Bragança, marujada, charity, Amazon, Saint Benedict.

1. Introdução

Este artigo é parte de uma pesquisa de doutoramento sobre trajes de folguedos amazônicos, tendo como lócus a Amazônia brasileira, em especial os do estado do Pará. Dentre eles, temos as roupas usadas durante o ciclo que homenageia anualmente São Benedito no município de Bragança, no estado paraense. A partir deste ponto inicial, apontam-se questões relacionadas aos conceitos de traje que resultam no imbricamento de discussões sobre cultura; cultura nacional; cultura amazônica, traje de cena, traje de folguedo.

O recorte aqui empreendido propõe uma reflexão a respeito dos chamados “trajes estampados” usados em alguns rituais contemporâneos da Irmandade do Glorioso São Benedito de Bragança, conhecido também como o traje “das esmolações”.

Para tal feito, primeiramente foi elaborada uma explanação concernente às origens da referida devoção ao “santo preto” nesta região do Brasil e, em seguida, com base nas referências bibliográficas, pesquisa de campo nos anos de 2017, 2018 e 2019 e entrevistas, buscou-se o entendimento referente à utilização deste traje em alguns rituais do ciclo.

A etnometodologia conduz a referida investigação, sendo um campo das ciências sociais que investiga métodos próprios, os etnométodos, executados pelas pessoas em situações cotidianas, e os sentidos dessas ações se constroem a partir da comunicação oral. Pelo contexto político em que a Etnometodologia se desenvolveu, a partir dos anos 60, ela promoveu uma abertura maior para fatos que possivelmente seriam excluídos pela sociologia tradicional e este campo de conhecimento ficou marcado por adentrar o mundo da contracultura e do anti-intelectualismo.

Tendo sido influenciada pela sociolinguística a etnometodologia contribui com o tratamento dado aos depoimentos, portanto, reforça-se que as vozes, registradas por meio de entrevistas, são colocadas enquanto um

conhecimento que, embora dito “leigo”, não é tratado como menor em relação ao acadêmico.

Pelo fato de não haver hierarquia entre a origem das informações, são acionados autores e entrevistados para esclarecerem os temas necessários para o entendimento da temática abordada no artigo. Assim veremos nos próximos tópicos a costura entre citações de livros e a fala do Capitão e da Capitoa do grupo investigado.

Bragança e a devoção a São Benedito

Bragança é uma cidade situada em uma região do estado do Pará, na Amazônia brasileira, conhecido como Zona Bragantina ou Zona do Salgado e se situa geograficamente entre os estados do Pará em Maranhão, Norte e Nordeste do Brasil, estando localizada a beira do Rio Caeté e próxima do Oceano Atlântico.

A palavra “Caeté”²⁵ tem origem indígena, tendo em vista que antes da chegada dos colonizadores portugueses e posteriormente outros imigrantes europeus, a região era habitada pela etnia Tupinambá. De capitania a vilarejo, em 1854 a localidade passa a ser reconhecida como cidade após fluxos migratórios advindos de partes da Europa como Portugal e Espanha. Em seguida chegaram os africanos escravizados, iniciadores da devoção ao São Benedito na região.

O culto a São Benedito teve seu início oficializado no ano de 1798 quando quatorze negros escravizados da região de Bragança pediram autorização aos seus senhores para configurarem uma irmandade em louvor ao santo e construírem uma igreja para louvá-lo, firmou-se assim o primeiro

²⁵ A maioria dos textos antigos usa a ortografia Cayté, nos parecendo traduzir a exuberância das matas e das águas: *Caa-y-eté*, ou seja, *caa*=mata, *y*= água e *eté*= verdadeira, grande. Se relacionarmos a origem da palavra à existência de tribos, o termo, nos documentos antigos, é na maioria das vezes grafado Cayté, desde Pernambuco às plagas bragantinas. (SILVA, 1959, p. 12)

compromisso da, então, chamada Irmandade do Glorioso São Benedito de Bragança.

Silva (1959, p. 58) menciona em sua obra “Contribuição ao Estudo do Folclore Amazônico na Zona Bragantina” que os nomes das quatorze pessoas que assinaram, em 3 de setembro de 1798, o documento de criação da Irmandade do Glorioso São Benedito de Bragança (IGSBB) foram: Pedro Amorim, Simiam da Costa, Pedro Rodrigues, Luciano de Amorim, Francisco Pereira, Francisco Ferreira, Matheus Ferreira, José Manuel, Xavier Felipe, Barnabé Pinto, Domingos Ribeiro, Antônio da Cunha, João Divino e Calisto da Costa.

Após obterem a permissão por parte dos seus senhores, os mesmos executaram danças em agradecimento e, a partir daquela data, acontece anualmente a festividade em louvor ao santo, composta atualmente por toda uma complexidade de eventos e rituais como procissões, folias, esmolações, ladainhas, missas, cavalhada, leilão, almoços, jantares, cafés da manhã e danças.

Na atualidade, a Festividade do Glorioso São Benedito de Bragança acontece, de 18 a 26 de dezembro de cada ano, sendo um dos seus destaques os conjuntos de trajes usados pelos membros que dela participam. Estes têm sido objeto de pesquisa do estudo intitulado “Entre Marujas e Marujos: recortes sobre o vestir no culto a São Benedito em Bragança (PA)”, desenvolvido no Programa de Pós Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará. São denominados marujas e marujos os participantes da devoção ao santo que se vestem para os eventos da Irmandade em Bragança.

No total, os participantes da Irmandade fazem uso de três tipos de trajes: um, composto pelas cores azul e branco, usado nas celebrações que acontecem no dia 25 de dezembro. O outro, nas cores vermelho e branco, é o uniforme do dia 26 de dezembro. E, além deles, temos o traje “estampado” ou “das emolações”, que é uma roupa mais informal, que veste Marujas e Marujos em reuniões, ensaios das danças e alguns outros eventos. A seguir, serão feitos maiores comentários sobre este traje.

1.1.A aparência como território do sagrado

Pouco se fala, ou se escreve sobre a “roupa estampada”. Este traje é o menos conhecido e também o mais simples vestido pelos membros da Irmandade em ensaios e outros eventos, podendo também ser chamado de “traje das esmolações”. Esmolações são peregrinações com imagens de São Benedito que acontecem em diversos pontos de Bragança com a finalidade de levar o santo para que promesseiros das três regiões do município possam pagar suas promessas, além de ser uma forma de coletar verbas e doações para a festividade de dezembro.

Durante a vivência de campo observou-se que este traje é usado em ocasiões como: ensaios, comitivas de deslocamento dos santos, procissão fluvial, eventos extra-oficiais da Irmandade. Na imagem apresentada a seguir, por exemplo, vemos ele sendo usado na romaria fluvial que marca a chegada da imagem de São Benedito que esmolou na região das praias. É o momento de regresso da comitiva, que atravessa o rio Caeté, vindo de barco da região chamada Camutá, de volta a Bragança, sendo recepcionado por marujas e marujos. Elas, na ocasião, vestem este traje “estampado”.

Figura 1: Marujas na recepção da imagem de São Benedito da praia, no dia 18 de dezembro de 2017.



Fonte: acervo de pesquisa da autora, 2017.

Ao inquirir sobre esta roupa em uma entrevista²⁶ com a Capitoa e o Capitão²⁷ da marujada foram feitas maiores indagações sobre ela. Durante a gravação do seu depoimento, ela explanou que, mesmo com a roupa menos formal, existem regras que devem ser seguidas por marujas e marujos, por exemplo, a necessidade do uso da anágua pelas marujas e calças compridas para marujos. D. Bia, a Capitoa, reforça que:

É, tem que ter anágua. Aí até nessas caminhada que a gente vai buscar o santo, às vezes tem alguma que tá sem anágua ou então tá de sandália lá na igreja assim esperando para sair com o santo... aí eu saio lá de dentro, quando eu chego eu escuto elas conversando “olha a Capitoa chegou”, eu vou “olha tira a tua sandália” “tu não tá de anágua”... é assim. Eu escuto elas falando porque elas já têm aquele cuidado e aquele respeito porque eu vou lá. É, elas tiram mesmo, quando elas me veem elas tiram. (D. BIA, CAPITOA DA MARUJADA)

Aproveitando a investigação sobre esta categoria de paramento foi perguntado para D. Bia se sempre houve a diferenciação das roupas usadas pela Irmandade, a estampada, a azul e a vermelha. Ela respondeu que a saia estampada é só para os ensaios e que este modelo sempre existiu, confirmando o que Dedival Brandão Silva afirma em “Tambores da Esperança”, que antes da implementação dos trajes vermelho e branco, e azul e branco, que se deu em 1947, as roupas dos participantes da festa, principalmente as saias femininas, não eram padronizadas, mas, sim, com várias estampas. A Capitoa complementou alegando que “sempre teve as saias estampadas, sempre teve ela, é que nem eu te disse, quando eu comecei a ensaiar ela era mais curta, era no meio da perna. Agora não (...) é comprida a saia, é estampada”. Assim, como se vê na foto Figura 2, ela sendo usada em um momento em que a marujada faz o ensaio de suas danças no espaço conhecido como Barracãozinho.

²⁶ Entrevista concedida em 15 de dezembro de 2019.

²⁷ São Marujas e Marujos que exercem um papel de liderança no grupo de devotos da Irmandade.

Figura 2: Marujas dançando de saia estampada.



Fonte: acervo de pesquisa da autora, (2017)

Na imagem, verifica-se que as saias têm um comprimento longo. Então, embora tenha havido outrora uma oscilação no comprimento da saia, na atualidade, temos um padrão de saia que segue uma forma em comum, longa, rodada e estampada. Ademais, ao indagar sobre o padrão de estamparia, foi informado que o tecido e a estampa podem ser qualquer um, de qualquer cor e com qualquer estampa. D. Bia afirmou que

Pode ser de qualquer cor, tu escolhe a estampa que tu quer. É, qualquer tecido, só tem que sem comprida e rodada e anágua por baixo e a blusa, é blusa de meia²⁸ que elas usam sempre com... a blusa da irmandade (D. BIA, CAPITOA DA MARUJADA)

Sobre a parte de cima, D. Bia alega que, atualmente, a preferência de uso são *T-shirts* com a imagem de São Benedito estampada, na maioria das vezes impressa em tecidos sintéticos através da técnica de sublimação.²⁹

²⁸ A palavra “meia” se refere a tecidos de malharia.

²⁹ Técnica de estamparia em termotransferência

Figuras 3 e 4: Marujas usando as camisetas de São Benedito, saias estampadas e descalças



Fonte: Alexandre Baena, (2017).

Ao se falar sobre os *tops* do conjunto, percebeu-se que o critério principal exigido aos membros da Irmandade é que seja uma blusa com manga, que não seja curta e nem muito ajustada ao corpo. A Capitoa declarou:

Sempre gosto de comprar a que tem São Benedito de manga. Elas gostam de comprar, sempre com isso, elas usam mais com isso, mas não foi eu, nem outra pessoa que disse “você tem que usar só uma blusa com São Benedito aqui”... não, elas mesmas foram... são da Irmandade de São Benedito né? Foram se apegando, vendo e por aí, quando chega uma novata que vai entrar ali, ela já vai atrás. (D. BIA, CAPITOA DA MARUJADA)

Por meio de um relato de D. Bia, verifica-se que este traje, embora visto com informalidade e, até mesmo como um traje cotidiano, ele, na realidade, está inserido em um momento extra-cotidiano, sendo necessário vesti-lo para adentrar na personagem “Maruja”. Conforme a Capitoa ressalta:

As Marujas vão pro ensaio, levam a saia na sacola, né? É lá que elas vestem, vão de sandália, vão sem a saia. Quando elas chegam lá, vestiu abaixo, já tão tirando a sandália e botando na sacola. É! (D. BIA, CAPITOA DA MARUJADA)

O Sr. José Maria, Capitão da marujada explicou em entrevista³⁰ como deve ser o traje masculino nas mesmas ocasiões. Ele declarou que “*O homem é normal, com calça*

³⁰ Entrevista concedida em 15 de dezembro de 2019.

comprida jeans ou social. Aquelas calças de legging, aquelas calças de meia³¹, bermuda nem pensar”

Ele relatou um episódio a respeito da calça que nos leva a entender que há uma grande preocupação com a ideia de respeito ao santo e também a um momento considerado sagrado pelos membros da Irmandade, a expressão do corpo coberto reflete o respeito. Conforme conta o Sr. José Maria:

Há alguns anos atrás, eles começaram a andar com aquela calça de legging, né? No barracão pra ensaiar, aí nós proibimos. Aí, um dos marujos ainda diz que “eu quero saber se no estatuto rege isso aí”. Eu disse, “Campeão isso é uma questão de respeito, não é no estatuto não”. Lá no estatuto existem as leis que regem a Marujada, a Irmandade da Marujada, mas nós temos regras, tem que respeitar. Cada um vai com sua calça social ou então com a sua calça jeans, ou então não sai. (SR. JOSÉ MARIA, CAPITÃO DA MARUJADA)

Foi ressaltado tanto por D.Bia quanto pelo Sr. José Maria a necessidade de manter os pés descalços. A Capitoa disse que “É sempre descalço!”, enquanto o Capitão anunciou “Se é Marujo, desse portão pra cá é descalço. No dia da festa, vestiu essa indumentária, é descalço, meu filho. Eu sempre falo assim pra eles”.

A aparência das Marujas, ao vestirem a composição de blusa com manga e duas camadas de saia, sendo uma anágua e uma saia estampada por cima, resgata a estética mais próxima da original usada nos primórdios da Marujada, porém ela não faz referência apenas à aparência de marujas, mas a das mulheres negras que vieram da África para serem escravizadas no Brasil, como revelam alguns estudos em relação a esta temática. Mesmo já no século XX, temos no livro de Bordallo da Silva a descrição de uma personagem do cotidiano de Bragança chamada “Tia Aurora”, uma vendedora de mingau que pode ser considerada um arquétipo das mulheres negras amazônicas “preta, velha, baixa e gorda, vestindo sempre enormes saias rodadas de vivas cores e mandriões rendados

³¹ A palavra “meia” se refere a tecidos de malharia.

trescalando a patchuli, priprioca e outras ervas³² de cheiro (SILVA, 1959, p. 8-9).

Ao considerar o ano de 1798 como o marco inicial da Irmandade e da Marujada de Bragança, podemos ter uma noção aproximada da aparência, não só da comunidade de negros escravizados, mas da vida no Brasil do século XVIII que, de modo geral, pode ser visualizada por meio de fontes iconográficas deixadas pelo pintor Carlos Julião, conforme informa Mara Rúbia Sant'Anna em sua obra "Sociabilidades coloniais: entre o ver e o ser visto".

Na obra supracitada, a autora, ao convocar as anotações de um senhor de Engenho baiano chamado Castelo Branco, previamente mencionadas na obra de Mary del Priore, "Ritos da vida privada", observa que o vestuário:

[...] deixou indícios que nos fazem deduzir que os homens se cobriam com um "pano da serra", ou seja, tecido grosseiro de fio cru, e as mulheres com saias de "raxeta" que eram distribuídas a cada dois anos entre elas (SANT'ANNA, 2016 p. 157).

Mais uma menção feita por Mara Rúbia Sant'Anna diz respeito à aparência dos negros escravizados no período colonial brasileiro e toma como referência o relato do viajante Pohl que reforça o uso da saia na indumentária feminina. Segundo ele, as mulheres:

Andam com uma saia de algodão e um grande xale do mesmo tecido, que lhes cai dos ombros e do pescoço até a barriga da perna em curioso drapejamento e, de certo modo, recorta o traje das matronas da Roma antiga. (LEITE *apud* SANT'ANNA, 2016, pp. 160-161).

Através de mais alguns fragmentos podemos ter noções a respeito dos tecidos usados na confecção das roupas dessas mulheres que foram escravizadas. Embora atualmente a escolha do tecido seja livre, podendo ser em malha ou tecido plano, percebemos que, em um passado remoto, a fabricação das roupas era basicamente composta por tecidos de algodão. Conforme verifica-se na citação a seguir:

³² Optou-se por manter a grafia da palavra com "h", por se tratar de uma citação direta ao livro, onde consta a palavra "ervas"

Do corpo nu ou da vestimenta colorida, referenciada na mitologia local de sua tribo, com diversos adereços de metal, penas e contas, ele teve, à sua disposição, os tecidos rústicos de algodão produzidos na colônia e os pequenos recursos para tingimento dos mesmos (SANT'ANNA, 2016, p. 153)

Como complemento a estes dados, podemos examinar também como era a produção têxtil e conseqüentemente o acesso ao tecido de algodão usado no Brasil, visto que:

As camisas, saias e ceroulas eram produzidas totalmente na colônia. A fiação do algodão e sua tecelagem eram tarefas das mulheres escravas, cabendo à dona da casa os trabalhos de bordados, crivo, rendas e outros enfeites. Toda a chamada roupa branca, masculina e feminina, era assim produzida. Outras fibras, como o tucum, o Coroatá e o buriti também eram aproveitadas, contudo, o tecido mais grosseiro com elas produzido, destinavam-se às vestimentas dos escravos, para algumas roupas caseiras dos senhores e o fabrico das redes de dormir. (SANT'ANNA, 2016, p. 66)

A respeito da predominância da textura das saias, Araújo informa que elas poderiam ser de chita, que sabemos ser um tecido no geral composto por algodão, geralmente de qualidade inferior e com desenhos florais coloridos e vibrantes. Isso justificaria a preferência por tecidos estampados e coloridos que são predominantes nos dias de hoje.

O tecido e a forma do vestido indicavam o mundo em que vivia a mulher: as abastadas exibiam sedas, veludos, serafinas, cassa, filós, debruados de ouro e prata, musselina; as pobres contentavam-se com raxa de algodão, baeta negra, picote, xales baratos e pouca coisa mais; as escravas estavam limitadas a uma saia de chita, riscado ou zuarte, uma camisa de cassa grossa ou vestido de linho, ganga ou baeta. (ARAÚJO, 2004, p. 44)

Além da informação de Araújo, os autores Viana e Italiano ao explanarem sobre a produção têxtil brasileira em 1700, reforçam a utilização do tecido de chita no vestuário das pessoas escravizadas, em principal de mulheres, como verifica-se no fragmento abaixo:

[...] a cultura algodoeira tomou grande impulso, principalmente nos estados do Pará, do Maranhão, do Ceará, de Pernambuco e da Bahia. Nessa época, a chita, tecido de algodão com estampa colorida,

introduzida no Brasil pelos portugueses, vestia escravos, operários e colonos em virtude do baixo preço e por ser adequado ao nosso clima (VIANA e ITALIANO, 2018, s.p.)

Outros autores, incluindo-se aí alguns que se debruçaram mais proximamente dos estudos da comunidade negra na Amazônia, ratificam que a produção algodoeira funcionava de maneira significativa na região, durante o período destacado. Os que foram consultados neste trabalho foram Vicente Salles, José Maia Bezerra Neto e Edna Castro. Com exceção de Edna Castro, os pensadores da realidade escravista no Pará e Maranhão³³ reforçam a dificuldade em registrar com precisão as origens dos africanos que desembarcavam nesta área, é consensual alegar que havia uma grande diversidade de etnias e nações africanas na Amazônia portuguesa, desde o fim do século XVII.

O que parece é que as descrições que encontramos, na maioria das fontes históricas, generalizam as informações sobre os traços característicos dos povos negros que adentraram no Brasil por meio do processo de escravidão, como se todos fizessem uso dos mesmos elementos visuais. Então, na Amazônia, a roupa cotidiana das mulheres negras parece seguir um padrão similar ao resto do Brasil. Sendo que aqui não fazemos referência a trajes especiais de rituais afro-religiosos.

Já no século XIX, temos um número maior de fontes que tratam da forma de vestir da população negra Amazônica, como podemos perceber:

No início do século XIX, índios e negros demonstrariam as adaptações vestimentares. Os primeiros, distantes do hábito de tirar e botar roupas dadas pelos padres ou europeus, usavam calções, coletes, vestes e bonés e mesmo camisas feitas com fibras vegetais. Os naturalistas Spix e Martius, na Amazônia, em 1819, encontraram o chefe dos índios Corotus, que lhes apareceu “descalço, trazendo as calças de algodão usuais dos índios, mas envergava um fraque azul e empunhava a ‘pocobaca’, um junco espanhol com borla de prata”. As mulheres se cobriam com camisas e saias de algodão, de Bretanha, de chita. Ou usavam aventais de retalhos de algodão, por vezes, lenços na cabeça à moda portuguesa (DEL PRIORE, 2016, p. 282)

³³ Lembrando que a região era a mesma unidade administrativa e se chamava Estado do Grão-Pará e Maranhão até 1774.

Na declaração acima verificamos que o estilo de vestir de indígenas e africanos sofre uma adaptação sob influência dos povos europeus, o que comprova que suas identidades originais passaram paulatinamente (ou não) por um processo de apagamento, principalmente na vivência cotidiana de trabalho. E hoje, ao pensarmos nos elementos de vestir masculino para os eventos da Marujada, com jeans e camisetas de tecido sintético, as apropriações de um mundo globalizado distanciam mais ainda as referências aos trajes originais. Não podemos esquecer que a história da Irmandade de Bragança, e da devoção beneditina na região, atravessou, durante alguns anos, por problemas com a igreja católica oficial, o que gerou um silenciamento em relação às referências afro, portanto, a indumentária masculina das esmolações se distanciaram bastante de um traje original, mas reforça-se, no discurso oral, que o fato deles vestirem calças compridas é uma forma de demonstrar respeito ao santo .

Em relação ao vestir cotidiano no século XIX, temos como uma das fontes iconográficas que retratam a realidade do norte do Brasil, a produção do artista maranhense João Affonso (1855-1924). Que em um esforço de ilustrar e estudar a moda em um certo recorte de tempo, publicou o livro “Três séculos de modas”, no qual o autor predominantemente aborda o vestir europeu. Ocorre que, no fim do livro, João Affonso também nos fornece dados a respeito dos tipos locais. Em particular, a figura da mulher negra do Maranhão que ele denomina “Preta mina” e “Crioula do Maranhão”, nos interessa na investigação sobre a aparência da Maruja.

Ao contemplarmos a ilustração contida no livro de João Affonso, notamos que alguns elementos visuais que compõem a figura da direita, que se refere à “Preta mina”, trazem traços do que também é descrito como aparência das Marujas: uso de adornos, blusa branca, saia longa e pés descalços. O termo “mina” ora remete à uma provável origem da Costa da Mina na África, ora pensa-se em uma praticante da religião afro-amazônica chamada “tambor de mina” que se consolidou também no Maranhão a partir do século XIX, mas o autor

identifica que é uma inspiração em uma negociante de farinha chamada Catharina Mina. Não se sabe ao certo o porquê dela ter sido descrita com o referido “sobrenome”

Figura 5: Ilustrações de João Affonso



Fonte: AFFONSO (1976, s.p.)

Na ilustração da “Crioula do Maranhão” o que capta a atenção é a padronagem do tecido do vestido, além também da modelagem longa da parte de baixo e dos acessórios. Nos dizeres do autor se trata de uma descendente da preta mina, alforriada e que se veste de forma diferente, que ele caracteriza como alguém que usa

Vestido de chita, afogado, mangas largas e compridas, de canhão, cintura curtíssima, logo abaixo dos seios, saia muito curta na frente, e arrastando atrás uma extensa cauda, com folho largo da mesma fazenda, anágua farfalhante, dura de goma (AFFONSO, 1976, pp.222-223)

O referido fragmento expõe um elemento que foi reforçado inúmeras vezes na fala da Capitoa D. Bia em entrevista: a presença da anágua. Peça que ainda hoje é obrigatória tanto no traje estampado, quanto nos outros, sendo fundamental para a execução das danças, para a armação das saias e um dos quesitos regulados pelos membros da Irmandade.

Mais estudos acerca dos trajés das figuras negras do século XIX podem ser compreendidas a partir da análise de pinturas de Debret, no entanto, como esta pesquisa ensaia dar visibilidade a imagens mais próximas da região de Bragança, acredita-se que a produção artística de Joaquim Cândido Guilhobel contemple com mais assertividade este critério. Sérgio Ferreti, um pesquisador maranhense destaca que:

A iconografia do negro no Maranhão, embora não seja tão ampla como a de outras regiões, como o Rio de Janeiro, a Bahia ou Minas Gerais, possui alguns trabalhos que ajudam a ilustrar e conhecer a situação do negro no passado. Podemos destacar neste setor as figurinhas de negros do desenhista Joaquim Cândido Guilhobel, que passou pelo Maranhão em 1819, na equipe do engenheiro Pereira do Lago. Guilhobel ilustrou livros de viajantes estrangeiros que passaram pelo Brasil e dele são conhecidas quatro gravuras de negros do Maranhão: (1) negros conduzindo senhora de escravos em rede; (2) ganhadores carregando objetos de trabalho; (3) negros na senzala fumando cachimbos com enormes pipas e (4) negras com camisas de labirinto, rendas, cordões e pentes ou atacadores de tartaruga e ouro. (FERRETI, 2007, pp. 1-2)

O pesquisador Daniel Rincon Caires ressalta que as aquarelas de Guilhobel apontam para muitas pistas que nos levam a compreender elementos dos trajés que tornaram-se característicos desta comunidade no Brasil do século XIX. Assim vemos neste fragmento do artigo “Aquarelas de Joaquim Cândido Guillobel³⁴ produzidas no Maranhão entre 1820 e 1822” o protagonismo dado ao vestir:

O vestuário e os acessórios corporais são sumariamente descritos em suas cores, comprimentos e cortes; destaca-se a presença de jóias, às vezes em abundância, os extravagantes cachimbos, os instrumentos de trabalho (cabaças, cuiambucas, vasos de barro, cofo, taboca, rede). Guillobel explicita a falta de calçados: todas as figuras estão descalças, e a única que poderia decerto apresentar os pés cobertos – a *sinhá* – os oculta sob saias ramalhudas, no aconchego da rede de taboca. (CAIRES, 2014, p. 206)

Como vemos no texto de Caires, os dados fornecidos convergem mais uma vez com elementos descritos pela Capitão e mesmo pelo Capitão da Marujada atual, no que tange

³⁴ O autor utiliza a grafia Guillobel do sobrenome do pintor.

principalmente aos pés descalços, que é uma norma obrigatória para Marujas e Marujos, tanto ao usar o traje estampado, quanto o azul ou mesmo o vermelho.

Figura 6: Aquarela de Guilhobel com negras descalças.



Fonte: Acervo digital da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin³⁵ (1820, s.p.)

Foi uma observação própria, mas que não foi mencionada pela Capitoa em sua entrevista, o uso de acessórios na composição visual do traje estampado, eles podem ser utilizados de forma livre e, por vezes, repetindo os que compõe com o traje azul e com o vermelho sendo os principais: colares, brincos e pulseiras. Os exuberantes chapéus não fazem parte da constituição da aparência nos trajes de esmolações.

Considerações finais

Como debate final que envolve o estudo dos trajes da marujada bragantina, destacamos a dicotomia entre o igual e o diferente. A noção de igualdade se dá quando observamos que o rigor no código do vestir é seguido por todo o grupo de devotos filiados à Irmandade, fazendo com que eles se pareçam entre si, na medida em que são uniformizados. Por

³⁵ Link para consulta: <https://digital.bbm.usp.br/view/?45000008042&bbm/6637#page/4/mode/2up>. Acesso em 17 ago 2020.

outro lado, o vestuário dos membros da Irmandade faz com que eles se diferenciem de outros devotos do santo que não são membros da Irmandade. Visto que:

Ao contrário da maioria da roupa civil, o uniforme, é com frequência, consciente e deliberadamente simbólico. Identifica aquele que o veste como membro de algum grupo e muitas vezes o situa em uma hierarquia [...] (LURIE, 1997, p.34)

Em relação aos trajes vermelho e azul, considerados os paramentos solenes da devoção a São Benedito em Bragança, assumidos como uniformes a partir do ano de 1947, o traje estampado permite alguma liberdade de escolha aos seus usuários: de cores e estampas. Apesar disso, paradoxalmente devem seguir regras como o comprimento da saia, blusa larga e com manga, o uso de anáguas e a obrigatoriedade do uso de calças compridas pelos homens.

O discurso a respeito das roupas das negras escravizadas, muitas vezes gira em torno da ideia de sensualidade, em todos os trajes usados pela Irmandade de São Benedito de Bragança verificamos que há um discurso contrário, a busca pelo recato simboliza respeito a um momento sagrado, que não se expressa apenas em procissões e missas, mas também nas performances de dança.

A estética da saia de tecido de chita estampada é recorrente em outros folguedos populares amazônicos, sendo a forma vestimentar de uma dança conhecida como Carimbó. A ideia de uniforme observada nos trajes cotidianos generaliza não apenas a aparência de marujas, mas sim os elementos visuais referentes a todas as nações negras que aportaram no Brasil, por isso a descrição converge tanto em fontes advindas do Rio de Janeiro, da Bahia quanto da Amazônia, fazendo parte do processo de apagamento das referências de cada região africana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AFFONSO, João. **Três séculos de modas**. 2. ed. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1976. (Coleção Cultura Paraense – Série Ignácio Moura)
- ARAÚJO, Emanuel. **A arte da sedução: sexualidade feminina na colônia**. In: DEL PRIORE, Mary (ORG.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo : Contexto, 2004.
- BAENA, Alexandre; RIBEIRO, Graziela. **Entre Marujas e Marujos**. Documentário produzido em 2017.
- BEZERRA NETO, José Maia. **Escavidão negra no Pará: (Séculos XVII e XIX)**. Belém: Paka-Tatu, 2012.
- CAIRES, Daniel R. **Aquarelas de Joaquim Cândido Guillobel produzidas no Maranhão entre 1820 e 1822**. Revista Trilhas da História. Três Lagoas, v.3, nº6 jan-jun, 2014.p.205-212
- CASTRO, Edna M. R. de (ORG.). **Escravos e senhores de Bragança (Documentos históricos do século XIX, Região Bragantina, Pará)**. Belém: NAEA, 2006.
- COULON, 1995. **A etnometodologia**. Petrópolis: Vozes, 1995
- DEL PRIORE, Mary. **Histórias da gente brasileira: Volume 1: Colônia**. Rio de Janeiro: LeYa, 2016.
- FERRETTI, Sérgio. **Negras memórias: O negro nos museus maranhenses**. Comunicação apresentada em mesa redonda no aniversário do MHAM em 26/07/2007, juntamente com Magno Cruz e Josenildo Pereira. Acesso em: <https://silo.tips/download/negras-memorias-1-sergio-f-ferretti-o-negro-nos-museus-maranhenses>. Em: 17/08/2020. 12h58min
- GARFINKEL, Harold. **Estudos de etnometodologia**. Petrópolis: Vozes, 2018.
- GUILHOBEL, J.C. **Usos e costumes de alguns habitantes da cidade do Maranhão, 1820**. Acessado em Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin. Link: <https://digital.bbm.usp.br/view/?45000008042&bbm/6637#page/4/mod e/2up>. Acesso em 17 de agosto de 2020. 12h26min.
- LURIE, Alison. **A linguagem das roupas**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- ROSÁRIO, Ubiratan. **Saga do Caeté: folclore, história, etnografia e jornalismo na cultura amazônica da marujada, Zona Bragantina, Pará**. Belém: CEJUP, 2000.
- SALLES, Vicente. **O negro no Pará sob o regime da escravidão**. Belém: IAP; Programa Raízes, 2005.
- SALLES, Vicente. **O negro na formação da sociedade paraense: textos reunidos / Vicente Salles**. Belém: Paka-Tatu, 2015.
- SANT'ANNA, Mara Rúbia. **O Brasil por suas aparências: sociabilidades coloniais: entre o ver e o ser visto**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2016.

SILVA, Armando Bordallo da. **Contribuição ao estudo do folclore amazônico na Zona Bragantina**. Belém: Falangola, 1981.

SILVA, Dedival Brandão da. **Os tambores da esperança: um estudo antropológico sobre a construção da identidade na Irmandade do Glorioso São Benedito de Bragança**. Belém: Falangola, 1997.

SILVA, José Maria Santiago (Capitão da Marujada). Entrevista concedida a Graziela Ribeiro Baena em 15 de novembro de 2019.

SILVEIRA, Maria de Jesus do Rosário (D. Bia - Capitoa da Marujada). Entrevista concedida a Graziela Ribeiro Baena em 15 de novembro de 2019.

VIANA, Fausto; ITALIANO, Isabel. **Para vestir a cena contemporânea: Moldes e moda no Brasil do século XVIII**. São Paulo: ECA/USP, 2018.

Conhecendo a autora deste capítulo:



Graziela Ribeiro Baena: é figurinista, maquiadora, professora, documentarista e pesquisadora de Belém do Pará. Tem formação em Letras (UFPA), Moda (UNAMA), técnico em Figurino (ETDUFPA) e Extensão em Figurino pela Bournemouth University - Inglaterra. Sócia proprietária da empresa de produção audiovisual Multi AB desde 2005. É mestra e doutoranda em Artes pelo Programa de Pós Graduação do Instituto de Ciências da Arte/UFPA.

graziela_ribeiro@hotmail.com

Capítulo 4

O “TRAJE DE GAÚCHO” – UMA INDUMENTÁRIA DE BAILES E FOLGUEDOS

The “Gaucho Costume” – Dressing for balls and revelries

Gil, Maria Celina; Doutoranda em Artes; Universidade de São Paulo, mariacelina.gil04@gmail.com

Resumo

Este capítulo se dedica a pensar sobre o traje regional gaúcho e seu aparecimento em diferentes situações, tanto sociais quanto em folguedos do Rio Grande do Sul. Partindo de definições acerca da história dessa tradição referida como “cultura gaúcha”, serão expostos os elementos que compõe esse traje e folguedos em que ele aparece.

Palavras-Chave: pilcha; traje gaúcho; Rio Grande do Sul; traje de folgado; traje regional.

Abstract

This chapter is dedicated to thinking about the regional costume of Rio Grande do Sul and its appearance in different situations, both social and in revelries. Starting from definitions about the history of this tradition referred to as “gaucha culture”, will be exposed the elements that compose it and the revelries in which it appears.

Keywords: pilcha; gaúcho costume; Rio Grande do Sul; folk costume; regional costume.

1. Introdução

Este texto tem por objetivo a investigação do chamado “traje de gaúcho”. Já inicialmente esse traje apresenta uma dificuldade de classificação: ele aparece tanto em situações sociais quanto em folguedos da região dos Pampas – contemplando Rio Grande do Sul, Argentina e Uruguai.

Esse aparecimento do traje regional em diferentes situações possivelmente dialoga com o desejo de manutenção da tradição local, entendendo a indumentária como identidade de um povo. Assim, as fronteiras entre traje regional, social e de folgado estão borradas nessa situação.

O desejo de manutenção da identidade se liga diretamente à imagem construída do gaúcho ao longo do tempo, muito ligada à lida do campo e à equitação. Essa imagem mítica, idealizada, muito ligada aos ideais de coragem e luta é construída ao longo do tempo e acaba se tornando um símbolo do que seria a “cultura gaúcha” como entendida pelo senso comum. Sem prejuízo da existência de outras expressões culturais do Rio Grande do Sul ligadas a outras origens e com outros folguedos, partimos da investigação dessa dita “cultura gaúcha” do senso comum, principalmente os trajes que a identificam e são chamados muitas vezes de “trajes típico”.

Analisando um breve histórico da indumentária ligada à “cultura gaúcha”, vê-se que as principais influências são os trajes indígenas e os europeus, especialmente Portugal e Espanha. Outros povos também colonizaram o Rio Grande do Sul, como alemães e italianos, mas chegaram aqui principalmente no século XIX também influenciaram no surgimento de uma série de folguedos. Aqui, porém, nos interessa compreender a genealogia dos trajes comumente entendidos como “tipicamente gaúcho”.

É importante perceber que o movimento tradicionalista, tão presente no Rio Grande do Sul, mantém até hoje uma determinação bastante específica sobre os elementos que compõe um traje “típico”. Assim, tanto os trajes masculinos

quanto os femininos, seguem bastante codificados. Curiosamente, como se verá no tópico 4, os trajes sociais e os chamados “artísticos” serão classificados a partir do mesmo termo.

Por fim, listamos uma série de folguedos e eventos populares em que esses trajes aparecem. Alguns deles são classificados como esportes, mas partindo das definições de “jogo” e sua origem ritual de Schechner (2012), acreditamos que seria coerente pensar também nessas expressões.

2. “Traje de gaúcho”?

A primeira questão que se apresenta ao pensar na pilcha é sua classificação. Afinal, como entender o “traje gaúcho” que, ao mesmo tempo, aparece em folguedos populares e em situações sociais?

A resposta, na verdade, é simples. A pilcha é os três. Tanto um traje de folguedo quanto um traje regional quanto um social. ZATTERA (2011) aponta que ao usar um “traje tradicional”, nome dado pela pesquisadora aos trajes em questão, a pessoa:

que o carrega conta uma história, está envolta por um significado, enverga uma identidade comunitária. (...) Nos trajes tradicionais, mais do que em tudo, esses traços tornam-se importantíssimos para que, através do tempo, não demarquem uma ruptura com a história do lugar a que pertencem. Assim, ao contrário da moda, as pessoas vestem-se de forma regular, repetindo elementos, evidenciando as diferenças que lhes dão identidade. (p.11 e p.16)

No Rio Grande do Sul – e em regiões vizinhas que compartilham elementos culturais – é comum que se ande pilchado na rua. A pilcha pode ser usada, por exemplo, em situações sociais, inclusive, formais.

Além das situações sociais, a pilcha também aparece nos folguedos e festas populares do Rio Grande do Sul. Desde as cavalgadas até a chula, diversos festejos da cultura popular rio-grandense são executados com o uso da pilcha.

O traje regional do Rio Grande do Sul é um exemplo de como elementos da tradição popular de uma comunidade podem transbordar para o ambiente social. Como fruto de um processo cultural em constante ação, movimento, esse traje pode passar de uma situação a outra, sendo ressignificado em sua definição em cada uma delas.

O que, porém, não se altera: sua simbologia. Quem é o gaúcho de que se fala quando se pensa imediatamente no traje regional do Rio Grande do Sul é uma questão que deve ser colocada antes de nos aprofundarmos no assunto. Para MANZKE, GONZALES e JESUS (2018) no caso do Rio Grande do Sul, é que o que se entende como cultura gaúcha não compreende de certa forma a população rio-grandense em geral (p. 3).

O gaúcho como é visto pelo restante do Brasil é uma figura específica fruto de um processo de formação que constrói uma ideia mítica em torno dele. Então o “gaúcho de verdade” ou o “mito do gaúcho” é uma figura vista como “homem forte e virtuoso, possuidor de inúmeros conceitos e valores simbólicos, devido a suas habilidades nas atividades campeiras, sua participação nas guerras e nas demarcações das fronteiras” (BETTA, 2012, p. 2).

Talvez a imagem que melhor traduz a figura do que seria o “gaúcho de verdade” venha das pinturas de Juan Manuel Blanes. Blanes nasceu em Montevideu, em 1830. Aos 15 anos, vivendo sob o cerco imposto pelo General Manuel Oribe a Montevideu, durante a Guerra Grande, atuou como assistente de tipógrafo na imprensa. Foi só ao fim da guerra que montou sua primeira oficina de pintura em Montevideu. Em 1856 visita o território da Confederação Argentina e começa sua experiência naquilo que o tornaria mais conhecido: suas pinturas históricas.

A figura do gaúcho e o ambiente do campo se tornam também parte importante de sua obra, principalmente após sua segunda estadia na Europa, entre 1879 e 1883. É nesse momento que se dedicará a pinturas de caráter alegórico, enfatizando não só passagens históricas como passagens da cultura popular representativas de figuras arquetípicas da região

platina. Justamente por se focar também em histórias de caráter popular, em suas obras é possível encontrar personagens trajando indumentária de diversos momentos históricos da região.

Figura 1: Obra "Cruz de palo", Juan Manuel Blanes.



Fonte: Wikimedia Commons

A ideia do “gaúcho de verdade” é ligada ao homem do campo. Essa figura não é restrita ao Rio Grande do Sul ou ao território brasileiro. Ela aparece em toda a região dos Pampas, que compreende parte do sul do Brasil, todo o território do Uruguai e a parte centro-oeste da Argentina.³⁶

³⁶ Todos os dados acerca da região dos pampas que se encontram nesse capítulo foram retirados do Atlas das belezas cênicas das paisagens do pampa: olhar, ler, refletir e compreender para valorizar a paisagem - Região Cuesta do Haedo. Disponível em <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/180921>>

Figura 2: Mapa da região dos Pampas



Fonte: Wikimedia Commons

O Pampa é um bioma que apresenta majoritariamente vegetação campestre. Desde muito cedo, já no século XVI, houve a introdução do gado e da cultura pecuária na região. A agricultura se fortalece na região a partir do final do século XIX e começo do século XX.

É uma região subtropical fria: tem média anual de temperatura de 19°. Apesar disso, apresenta estações do ano mais bem definidas em comparação a outras regiões do Brasil. Sua amplitude térmica ao longo do ano pode variar entre 0° e 30° e as chuvas são comuns e constantes.

O que isso nos diz sobre o homem que habita os pampas? Que era por muito tempo alguém que vivia em campos abertos, sujeito ao frio e calor intensos e a chuvas constantes. Veremos como isso se traduz em seus trajes ao longo do tempo.

3. Uma breve história do traje

A história da formação da região sul do país envolve as disputas de território entre Portugal e Espanha. A região da fronteira entre Uruguai, Argentina e Brasil teve suas fronteiras tensionadas muitas vezes entre os séculos XVI e XIX. Assim como em outros lugares do Brasil, a região sul

foi foco de expedições religiosas europeias. O objetivo dessas expedições era catequizar os indígenas e promover a ocupação dos espaços.

A relação entre os indígenas e os europeus, se dava em comunidades chamadas “reduções”. Nessas comunidades, os indígenas acabavam sendo protegidos dos ataques de bandeirantes ou caçadores que sequestravam e escravizavam pessoas. Muitos conflitos contra quaisquer invasores, porém, eram travados por esses indígenas, treinados pelos europeus.

A grande quantidade de conflitos acabou sendo responsável por uma cultura que influenciaria sobremaneira a constituição dos trajes e o surgimento de folguedos no Rio Grande do Sul: a presença de gado e cavalos. Segundo BETTA (2018)

As comunidades indígenas eram orientadas e preparadas pelos padres católicos, e travavam grandes batalhas com os invasores. Algumas vezes venciam, mas outras eram vencidas, e por vezes abandonavam a comunidade. Nesse abandono, deixavam para trás muitos cavalos e gados que criavam nas reduções. Em meio a terras pouco colonizadas, os rebanhos reproduziam-se, formando imensas reservas de gado livre em terras que ora eram da Espanha, ora de Portugal, ora consideradas terras de ninguém. (ano, p. 29)

A necessidade de andar a cavalo e a vida no campo será fundamental para a escolha de certos elementos do traje regional gaúcho. Os indígenas dos pampas, que rapidamente se tornaram hábeis no manejo dos cavalos, são apenas parte das influências desses trajes. É preciso pensar também na influência dos trajes europeus.

A colonização europeia inicial partiu de portugueses e espanhóis. É essa miscigenação entre os indígenas e europeus que dá origem à figura do gaúcho. Além deles, bandeirantes e tropeiros já nascidos no Brasil e africanos que haviam sido escravizados também ocuparam a região. A partir do século XIX, um fluxo grande de imigrantes alemães e italianos, e algumas comunidades eslavas, também ocupam o Rio Grande do Sul, introduzindo, inclusive, alguns folguedos importantes até hoje.

Os portugueses que vieram para o sul do Brasil eram majoritariamente vindos da região dos Açores. A ilha dos Açores fica isolada fisicamente do continente, portanto, os portugueses que lá viviam não se modificaram do mesmo modo que a população de Portugal. As populações que ocuparam a ilha ainda usavam trajes muito semelhantes aos espanhóis – tendo em vista o tempo de influência cultural que a Espanha teve sobre Portugal. Assim, é difícil apontar, por vezes, qual é exatamente a influência espanhola e qual é a portuguesa em cada um desses trajes.

ZATTERA (1998) divide a análise das pilchas do gaúcho em alguns momentos históricos: O Índio (1620-1730); O Gaúcho Gaudério (1730-1820); O Gaúcho Charqueador (1820-1865); O Novo Gaúcho (1865-1950); e O Gaúcho Tradicionalista - Quarta Época (1950 - até nossos dias). Vamos ver brevemente cada uma delas³⁷.

3.1. Traje indígena (1620 – 1730)

Alguns dos povos indígenas que aqui estavam se apropriaram rapidamente dos cavalos e da cultura da montaria. Grupos como Charruas, Minuanos e Yarós desenvolveram rapidamente a técnica da equitação.

Assim, uma peça de indumentária importante surge: o “chiripá”. O “chiripá” consiste em um retângulo de pano enrolado na cintura, que chega até o joelho. Essa peça permanecerá na indumentária gaúcha por muito tempo, antes do surgimento da bombacha. O “chiripá” era usado por homens e mulheres. Na figura 3, ao fundo, é possível ver um exemplo de indígenas usando o “chiripá” (detalhe na figura 4).

³⁷ As descrições dos trajes aqui apresentadas se encontram no site do CTG Laçando a Tradição, a partir de citações do livro *Pilchas do gaúcho*, de Vera Stedile Zattera. Disponível em: <<https://www.ctglacandoatradicao.com.br/>> Acesso em 15 ago. 2020.

Figura 3: La cautiva, Juan Manuel Blanes



Fonte: Museu Blanes

Além dessa peça, há também o “cayapi”. Principalmente usado pelos minuanos, essa peça era de couro de boi inteiro, usado nas costas. Também podia servir de cama à noite. Além disso, eles também usavam uma espécie de lenço na testa e boleadeiras. Posteriormente, também serão vistos com laços e facas.

Outros grupos indígenas, que tiveram mais contato com os padres catequizadores, assimilaram os trajes europeus rapidamente. Trajavam calções e camisas à moda europeia. Além disso, usavam uma outra peça que ficou bastante característica do traje rio-grandense: o poncho. Essa peça não é europeia, ainda que não existisse antes da chegada dos europeus, pois não há registro de que os indígenas da região tecessem ou fiassem. O poncho também será chamado de pala bichará. Já as mulheres, usavam um traje chamado “tipoy”: um vestido longo formado por dois panos costurados com um cordão para acinturar.

3.2. Traje gaudério (1730–1820)

Há nesse período a consolidação das estâncias. Assim, a necessidade de diferenciação dos trajes dos patrões e dos homens do campo se torna ainda mais evidente. Os patrões são

referidos como estancieiros e os homens do campo como peões de vacaria. As mulheres, como estancieiras e chinas, respectivamente.

Uma peça presente tanto no vestuário dos estancieiros quanto dos peões é o pala. O pala é uma peça retangular, sem gola, com uma fenda para a cabeça. É semelhante ao poncho, mas muitas vezes era também usado apenas sobre um dos ombros. Ele costuma ser feito de tecidos mais pesados, para que pudessem suportar o frio. Algumas variações admitidas além do poncho são o pala-poncho, uma espécie de pala com bordas arredondadas e o bichará, que consiste em um pala feito de dois tecidos costurados.

Sobre os trajes, os estancieiros usavam meias e ceroulas, além de botas com esporas de prata. O sapato era o que diferenciava sobremaneira seu traje da indumentária europeia de então, pois as demais peças eram muito semelhantes ao que se usava na Europa então: calções, gibão, colete e um lenço pequeno no colarinho. Era comum que tivessem também uma faixa na cintura, onde se podia encaixar uma pistola ou um chicote, e um chapéu.

As mulheres estancieiras usavam trajes muito semelhantes aos europeus também: sapatos, meias, anáguas e corpete, além de vestidos longos de seda ou algodão. Seus adereços eram leques e poucas jóias. Para o frio, podiam proteger-se com xales.

Já os peões, usavam botas garrão – espécie de botas abertas na frente e amarradas até o joelho – com esporas e ceroulas por dentro da bota. Usavam também um “chiripa” e um cinturão de couro. A camisa costumava ser de algodão cru com mangas amplas, acompanhada de um colete e de um pala bichará. Também usavam chapéus acompanhados de tiras de couro ou lenços. Já as mulheres usavam uma saia rodada de lã e camisa longa de algodão. Podia também usar um vestido de tecido leve. Usavam os cabelos trançados.

3.3. Traje Charqueador (1820–1865)

Assim como no momento anterior, aqui há uma divisão bastante clara entre os trajes dos estancieiros – também chamados de charqueadores, devido ao comércio de charque – e dos peões.

Os trajes dos estancieiros contavam com botas e calças por dentro destas. Usavam uma faixa na cintura e um cinturão enfeitado. As camisas podiam ser de algodão ou seda, usadas com uma gravata, um colete e um gibão. Usavam chapéus de copa alta. As mulheres usavam vestidos longos de seda ou veludo, com corte na cintura e decote com o colo à mostra. As mangas eram longas, bufantes até o cotovelo. Em situações especiais podiam usar uma mantilha sobre os ombros. Usavam o cabelo preso, em coques, normalmente.

Já os peões usavam botas e ceroulas. Sobre elas, usavam um “chiripa” fralda (ver figura 4). Além da faixa na cintura e de um cinturão, usavam camisa branca, colete, gibão e lenço no pescoço. Usavam também poncho, chapéu, tirador e laço. As mulheres usavam blusas com mangas com acabamento em rendas, saias longas rodadas com um babado na barra e um casaquinho na altura da cintura. Usam meias e botinhas curtas.

Figura 4: Crepúsculo, Juan Manuel Blanes



Fonte: Museu Blanes

3.4. Novo traje (1865-1950)

Esse é considerado um período de transformação no traje gaúcho, pois ele passa a se dividir em três: o gaúcho citadino, homem típico das cidades em crescimento; o gaúcho fazendeiro; e o peão.

O gaúcho citadino se veste como um homem típico do final do século XIX e começo do século XX: calça, colete e paletó, com gravata de nó ou borboleta. Usam também chapéus de feltro e sapatos sociais. As mulheres, de igual maneira, usam vestido de seda com jabô de renda, além de mangas ajustadas no braço depois dos cotovelos. Os cabelos seguem presos.

O gaúcho fazendeiro é mais próximo do que vimos até então, com um detalhe: o acréscimo da bombacha, calça larga que teria sido introduzida na região por volta de 1860, possivelmente a partir do contato com uniformes britânicos que, possivelmente, também usavam calças desse modelo após contato com os turcos na Guerra da Crimeia. Outras teses sobre o surgimento da bombacha afirmam que ela foi incorporada pelos espanhóis da região da Maragateria após a dominação árabe e, portanto, os colonizadores as teriam trazido. Também há registros potenciais de seu uso na ilha da Madeira. Por conta da sua funcionalidade – e talvez também sua semelhança com o “chiripá” – ela foi logo assimilada após a Guerra do Paraguai pelos peões. Além da bombacha, os peões usavam botas, chapéu, camisa, jaqueta, guaiaca – ou cinto com bolsos e acessórios –, faixa e poncho.

3.5. Traje tradicionalista (1950 – atualmente)

Atualmente, as distinções entre os trajes por classes ou ocupações sociais já não são mais correntes. A indumentária gaúcha atualmente é usada como símbolo da tradição e identidade local. Ela se aproxima muito mais dos trajes dos peões, ao longo do tempo, do que dos trajes dos estancieiros.

Esse traje será melhor explorado no próximo tópico.

4. Pilcha e “andar pilchado”: a composição do traje

A expressão “andar pilchado” significa andar trajado com a pilcha, indumentária tradicional gaúcha. As diretrizes para a pilcha contemporânea se encontram definidas pelo Movimento Tradicionalista Gaúcho, em texto aprovado na 67ª Convenção Tradicionalista Gaúcha, realizada em 29 e 30 de julho de 2005, na cidade de Tramandaí.

Segundo o documento³⁸, há três tipos de pilcha possíveis:

- **Pilcha para atividades artísticas e sociais** – Indumentária a ser utilizada nas atividades cotidianas, apresentações artísticas e participações sociais, tais como bailes, congressos, representações, etc.
- **Pilcha campeira** – Indumentária a ser utilizada nas atividades campeiras, tais como rodeios, cavalgadas, desfiles e outras lidas.
- **Pilcha para a prática de esportes** – Indumentária a ser utilizada nas atividades esportivas, tais como jogos de truco, bocha campeira, tava, etc.

Aqui, nos interessam em princípio os trajes das atividades artísticas, porém cabe pensar também sobre a pilcha campeira na medida que algumas atividades ali descritas parecem também se encaixar na ideia de folguedo de alguma maneira.

Práticas como a cavalgada ou os desfiles são expressões da cultura popular gaúcha. Eles são realizados com trajes muito específicos e de caráter performativo. Quando se pensa no rodeio, ainda, são eventos que se encontram no limiar entre a prática esportiva e o folguedo.

Mais do que pensar necessariamente nos folguedos, talvez caiba pensar no aspecto performático ritualizado

³⁸ Disponível no Documento de Diretrizes para pilcha gaúcha e encilhas: <https://regionalismogauchowebly.com/uploads/2/8/6/2/2862392/diretrizes_pilchas_e_encilhas.pdf> Acesso em 02 ago. 2020

desses eventos. Para Schechner (2012) o ritual não é necessariamente místico: “Rituais seculares são aqueles associados com cerimoniais de estado, vida diária, esportes e qualquer outra atividade não especificamente de caráter religioso” (p.54).

Então se os esportes são rituais sociais seculares, e se o jogo – categoria em que os esportes se encontram – é, ele próprio, fundado na ideia de performatividade, cabe pensar nos eventos apontados pelo documento como esportivos, como também dotados de performatividade. Uma vez que fazem parte da cultura popular do Rio Grande do Sul e tendem a ser repetidos em situações sociais específicas, vale a pena dedicar alguma atenção também à pilcha campeira.

Assim, o documento determina exatamente o que deve ou não ser vestido em cada uma das ocasiões ou festejos. Optamos aqui por elencar quais são os elementos que compõe cada um dos trajes e apresentar uma tabela com o detalhamento dos materiais permitidos para cada um deles.

Os itens que compõe a pilcha campeira são:

Masculina

- Bombachas
- Camisa
- Botas
- Colete
- Cinto (guaiaca)
- Chapéu
- Paletó
- Lenço
- Faixa
- Esporas
- Pala
- Faca

Feminina

- Saia e blusa ou bata
- Saia e casaquinho
- Vestido
- Saia de armação
- Bombachinha
- Meias
- Sapatos

Já a pilcha esportiva masculina, é composta pelos mesmos itens, com o acréscimo do barbicacho e do tirador. A pilcha esportiva feminina, diferente do caso da pilcha para atividades artísticas, é igual à masculina.

A seguir, se encontra uma relação dos materiais permitidos para a confecção das peças e demais características.

Tabela 1 – Materiais permitidos na pilcha masculina para atividades artísticas.

Item	Tecido	Cores	Padrão	Modelo	Demais detalhes
<i>Bombachas</i>	Brim (não jeans), sarja, lino, algodão, Oxford, microfibra.	Claras ou escuras, sóbrias ou neutras, tais como marrom, bege, cinza, azul-marinho, verde-escuro, branca, fugindo das cores agressivas, fosforescentes, contrastantes e cítricas.	Liso, listrado e xadrez discreto.	Cós largo sem alças, dois bolsos na lateral, com punho abotoado no tornozelo.	A largura deve ser tal que não confunda a bombacha com uma calça. Ela também deve ser usada sempre pra dentro das botas.

Camisa	Preferencialmente algodão, tricoline, viscose, linho ou vigela, microfibrá (não transparente), oxford.	Sóbrias, claras ou neutras, preferencialmente branca. Evitando cores agressivas e contrastantes	Liso ou riscado discreto	Gola social. Mangas longas para ocasiões formais (festividades, cerimônias, fanfango, concursos). Mangas curtas (para atividades de serviço, de lazer e situações informais).	Vedado o uso de camisas de cetim ou estampada.
Botas	Couro	Preto, marrom (todos os tons) ou couro sem tingimento. É vedado o uso de botas brancas	Liso	A altura do cano varia de acordo com a região. Normalmente o cano vai até o joelho.	-
Colete	Mesmo tecido da bombacha	Mesma cor a bombacha (podendo ser tom sobre tom).	Liso.	Sem mangas e sem gola, de comprimento até a cintura.	Se usar paletó, pode dispensar o colete.
Cinto (guaiaaca)	Couro.	Cru	-	Com uma a três guaiacas internas. Com uma ou duas fivelas frontais.	Fivelas de no mínimo 7cm de largura.
Chapéu	Feltro ou pelo de lebre.	-	-	Abas a partir de 6cm.	-
Paletó	Mesmo tecido que bombacha.	Mesma cor da bombacha.	-	-	Usado em ocasiões formais.
Faixa	Lã ou algodão.	vermelho, preto ou bege cru.	Lisa	-	Opcional
Esporas	-	-	-	-	Admissível em coreografias e danças.

Lenço	-	Nas cores vermelho, branco, azul, verde, amarelo, ou carijó nas cores supracitadas. É possível, ainda, carijós em marrom ou cinza.	Liso ou carijó.	Nas usadas com nó, com a medida de 25cm a partir deste; com passador, 30cm a partir deste.	-
Paleta	-	-	-	Tamanho padrão com abertura na gola. Pode ser usado no ombro, meia-espalda, atado da direita para a esquerda.	Opcional
Faca					Opcional em apresentações artísticas.

Fonte: Diretrizes para pilcha gaúcha e encilhas

Quanto aos itens adicionais da pilcha campeira masculina:

- **BARBICACHO:** de couro, sola ou crina, podendo ter algum enfeite de metal. Serve tanto para enfeite quanto para prender o chapéu na cabeça do usuário.

- **TIRADOR:** de uso opcional, exceto para pelear. Quando usado, este substituirá o cinto quando tiver um reforço na parte superior (cintura) imitando um cinto, com ou sem guaiacas e que tenha, no mínimo, uma fivela de tamanho grande (5 a 7cm).

Outra diferença é que na pilcha campeira o uso de esporas e facas são obrigatórias. As facas, porém, são vedadas a piás e guris, terminologias que designam as crianças.

Tabela 2 – Materiais permitidos na pilcha feminina para atividades artísticas.

Item	Tecido	Cores	Padrão	Modelo	Demais detalhes
------	--------	-------	--------	--------	-----------------

Saia e blusa ou bata	Mais encorpados	Cores harmo- niasas. Evi- tar uso de cores for- tes, berran- tes e fosfo- rescentes	Liso, sem en- feites doura- dos, pratea- dos, pinturas à óleo e demais tintas, purpu- rina, bordados	Saia com a barra no peito do pé, godê, meio- godê ou em panos. Blusa com barra de man- gas longas, três quartos ou até o co- tovelo. Decote pe- queno, sem expor os om- bros e os seios, com gola ou não	Os trajes masculino e feminino de- vem repre- sentar a mesma classe social.
Saia e casaqui- nho	Mais encor- pado, não transpa- rente.	Cores harmo- niasas. Evi- tar uso de cores for- tes, berran- tes e fosfo- rescentes	Liso, sem en- feites doura- dos, pratea- dos, pinturas à óleo e demais tintas, purpu- rina, bordados	Saia com a barra no peito do pé, godê, meio- godê ou em panos*.	Também cha- mado de roupa de época no do- cumento.
Vestido	Tecidos de microfibra, crepe, ox- ford. Não é permitido tecido bri- lhoso ou fosfores- cente, transpa- rente, slink, lu- rex, rendão e similares.	Devem ser harmoniosas, sóbrias ou neutras, evitando-se contrastes chocantes. Não usar preto, as cores da bandeira do Brasil e do RS.	Lisos ou com es- tampas miúdas e delica- das, de flores, listras, <i>petit- poa</i> e xadrez delicado e dis- cretos.	Inteiro e cortado na cintura ou de cadeirão ou ainda corte princesa com barra de saia no peito do pé, corte godê, meio- godê, fran- zido com ou sem babados. Mangas lon- gas, três quartos ou até o coto- velo, admi- tindo-se pe- quenos baba- dos nos pu- nhos. Decote pequeno, sem expor ombros e seios.	Enfeites - de rendas, bordados, fitas, passa-fitas, gregas, viés, tran- selim, cro- chê, nervu- ras, plis- sês, favos. Permitida pintura mi- úda, com tintas para tecidos. Não usar pérolas e pedrarias, bem como, os dourados ou prateados e pintura a óleo ou pur- purinas.
saia de armação	-	Branca	-	Comprimento inferior ao vestido.	Se tiver bordados, devem ficar nos rodados.

Bombachi - nha	Couro.	Cru	-	Com uma a três guaiacas internas. Com uma ou duas fivelas frontais.	Fivelas de no mínimo 7cm de lar- gura.
Chapéu	Feltro ou pelo de le- bre.	-	-	Abas a partir de 6cm.	-
Sapatos	Mesmo te- cido que bombacha.	Mesma cor da bombacha.	-	-	Usado em ocasiões formais.

*em panos: sai nesgada, costurada em gomos.

Há ainda uma determinação sobre o uso de maquiagem e modo de pentear o cabelo:

- CABELOS: Podem ser soltos, presos, semipreso ou em tranças, enfeitados com flores naturais ou artificiais, sem brilhos ou purpurinas. Obs.: O coque é permitido somente para prendas adultas e veteranas. As flores poderão ser usadas por prendas adultas e juvenis, bem como, um pequeno passador (travessa, uma espécie de fivela). As prendas mirins não usam flores. Proibido o uso de plástico.
- MAQUIAGEM: Discreta, de acordo com a idade e o momento social.

Conforme mencionado acima, o traje feminino de pilcha campeira é composto pelos mesmos elementos que o masculino, exceto por algumas diferenças de possibilidade de adornar os trajes. Os bordados, por exemplo, não são proibidos. Além disso, as esporas e facas são opcionais.

5. Os folguedos

Listamos aqui alguns dos folguedos que contam com as pilchas descritas no tópico anterior. Há alguns folguedos do Rio Grande do Sul, como a Festa de Nossa Senhora dos

Navegantes, por exemplo, que são de extrema importância, porém não exigem o uso da pilcha. Assim, optamos por não incluir nessa listagem. Além de festas populares e eventos, também estão listados alguns tipos de danças que ocorrem tanto em bailes quanto em celebrações regionais.

- **Cavalgadas** – eventos em que um grupo de pessoas faz um deslocamento por uma distância considerável, pernoitando em acampamentos provisórios. A ideia é manter viva a tradição das viagens de longa distância a cavalo, muito comuns no passado. Podem participar homens, mulheres e crianças, todos pilchados.
- **Chimarrita** – dança trazida pelos colonos dos Açores e da Ilha da Madeira. É dançada em pares, com a pilcha para atividades artísticas.
- **Pezinho** – Única dança tradicional gaúcha que os dançarinos também cantam a letra da canção. Parte de uma cantiga infantil popular dos Açores e da Ilha da Madeira, mas foi adaptada para características da região dos pampas, adicionando o uso da gaita, por exemplo.
- **Danças birivas** – danças que eram realizadas nos momentos de descanso e descontração dos tropeiros nas festas dos acampamentos. São dançadas apenas por homens. Dentre os tipos de danças birivas, cabe mencionar Chico do Porrete, uma dança desafio que consiste na passagem de bastões no meio das pernas e sapateios; Dança dos facões, que exige que o dançarino porte dois facões e bata um no outro de modo ritmado; e a Chula, executada em duplas, que consiste num desafio, em que cada chuleador mostra suas habilidades de sapateios e gestuais por cima de uma lança colocada no chão.
- **Tava** – também conhecida como o jogo do osso. Um osso retirado do calcanhar do boi é usado para ser

arremessado. Dependendo de onde é fincado no chão ao arremessar, ganham-se pontos.

- **Festa da Uva** – Evento com o objetivo de enaltecer a cultura italiana e a ligação com os costumes. Nesses eventos ocorrem concursos e desfiles.
- **Bugio** – dança que surgiu no século XIX, dançada em pares, principalmente pelos peões e chinas.
- **Semana Farroupilha** – Evento da cultura gaúcha celebrado entre 14 e 20 de setembro, em homenagem aos líderes da Revolução Farroupilha. Durante essa semana ocorrem desfiles, acampamentos, shows etc. Os participantes estão todos pilchados de acordo com a pilcha para atividades artísticas.

6. Considerações finais

Pensar um traje que pode ser usado em tantas situações envolve não apenas sua própria constituição ou origem, mas o que ele simbolicamente representa para uma sociedade. Mais do que seus referenciais para um folguedo ou evento popular, aqui é importante considerar o traje como símbolo de uma tradição que se busca manter viva. Essa imagem, como vimos, se tornou mais fixa já no século XX, quando se fez a opção de buscar nos trajes campeiros um símbolo da identidade cultural.

Hoje já há estudos demonstrando outros lados da tradição da cultura gaúcha para além do ideal do “gaúcho típico” – e frisamos a importância do estudo de MANZKE, GONZALES e JESUS (2018) sobre a invisibilidade das manifestações populares que fogem a esse ideal – mas parece importante compreender como ainda há, até hoje, a construção de uma figura mítica em torno do gaúcho.

Aqui, analisamos a construção dessa figura mítica a partir dos trajes regionais e sua permanência, mas há outras chaves de análise possíveis. A culinária, o mate, os modos de falar, a música, entre outros, são exemplos de outras

expressões culturais regionais que se preservam com o objetivo de manter viva uma “cultura tradicional gaúcha”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BETTA, Edinéia Pereira da Silva. **A institucionalização da indumentária gaúcha: imagens que (re)vestem o tradicionalista gaúcho (1947 - 1989)**. 2018. 218 f. Tese (Doutorado em História) - Programa de Estudos Pós-Graduados em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2018.

BETTA, Edinéia Pereira da Silva. **“Identidade e moda na construção da indumentária ‘típica’ da mulher gaúcha”**. In.: Colóquio de Moda, 9, 2012, Fortaleza. **Anais eletrônicos**. Disponível em <http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202012/GT06/ARTIGO-DE-GT/102744_Identidade_e_Moda_na_construcao_da_indumentaria_tipica_da_mulher_gaucha.pdf> Acesso em 15 ago. 2020.

Influência #1 Linguística [Locução de]: Henrique Fagundes da Costa. [S.I.]: Rádio Sul, 9 de março de 2019. Podcast. Disponível em: <<https://soundcloud.com/radiosulnet/1-influencia-henrique-fagundes-da-costa-linguistica-19-04-18>>. Acesso em: 15 ago. 2020.

MANZKE, Sabrina Marques; GONZALES, Beliza; JESUS, Thiago Silva de Amorim. **Folclore de Margem: um olhar sobre as manifestações populares do Rio Grande do Sul e sua (in)visibilidade**. Revista da FUNDARTE, Montenegro, p.165-187, ano 18, nº 36, julho/dezembro. Disponível em: <<http://.seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/index>> Acesso em 15 ago. 2020.

SCHECHNER, Richard. **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Org. Zeca Ligiéro; [tradução Augusto Rodrigues da Silva Junior ... et ai.]. - Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

ROCHA, B. G., MANZKE, S. M., & JESUS, T. S. de A. (2018). Folgedos no Rio Grande do Sul: estudos iniciais sobre folclore de margem. *Visualidades*, 16(1). Disponível em <<https://doi.org/10.5216/vis.v16i1.47193>> Acesso em 15 ago. 2020.

VIEIRA, Lucimar de Fátima dos Santos; SILVA, Luis Alberto Pires da; CANEPPELE, Jean Carlo Gessi; VERDUM, Roberto. **Atlas das belezas cênicas das paisagens do pampa: olhar, ler, refletir e compreender para valorizar a paisagem - Região Cuesta do Haedo**. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/180921>> Acesso em 15 ago. 2020.

ZATTERA, Véra Stedile. **Pilchas do Gaúcho - vestuário tradicional, arreios e avios de mate**. Santa Maria: Editora Pallotti, 1998.

ZATTERA, Véra Stedile. **Figurinos de Vindima**. Caxias do Sul: V.B.S. Zattera, 2011.

Sites

APOSTILA de Estudos para o Concurso Nacional de Prendas e Peões Tradicionalistas CATEGORIAS JUVENIL, ADULTO E VETERANO (3ª edição - 2019). Disponível em <https://www.cbtg.com.br/anexo_publicidade/10/20190813000902_5448.pdf> Acesso em 15 ago. 2020.

MOVIMENTO TRADICIONALISTA GAÚCHO DO ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL. Diretrizes para a Pilcha Gaúcha. Bento Gonçalves: MTG, 2006. Disponível em: <https://regionalismogaicho.weebly.com/uploads/2/8/6/2/2862392/diretrizes_pilchas_e_encilhas.pdf> Acesso em 02 ago. 2020

SITE Centro de Tradições Gaúchas Laçando a Tradição. Disponível em <<https://www.ctglacandoatradicao.com.br/>> Acesso em 15 ago. 2020.

SITE Estância Gaúcha. **Veja os usos e costumes do gaúcho ao longo de gerações na sua indumentária.** Disponível em <<https://www.estanciagaucha.com.br/web/pag.php?pg=cultura/view&acao=Indument%C3%A1ria%20Ga%C3%BAcha>> Acesso em 15 ago. 2020.

SITE Museu Blanes. Disponível em <<https://blanes.montevideo.gub.uy/exposiciones/coleccion/la-coleccion-del-museo-blanes/blanes-juan-manuel>> Acesso em 15 ago. 2020.

Conhecendo a autora deste capítulo:



Maria Celina Gil: Graduada em Comunicação Social - Cinema pela FAAP (2011) e em Letras pela FFLCH-USP (2014). Mestra em Artes Cênicas da ECA-USP. Sua dissertação "Os potenciais narrativos do bordado", estudou os usos do bordado nos trajes de cena, além de traçar uma história da técnica. Doutoranda em Artes Cênicas da ECA-USP. Seu projeto investiga performatividade e teatralidade a partir do trabalho artesanal na moda. Membro do Núcleo de Traje de Cena, Indumentária e Tecnologia da Universidade de São Paulo.

mariacelina.gil04@gmail.com

Capítulo 5

URUCUNGOS, PUÍTAS E QUIJENGUES – O VESTIR E O FESTEJAR

Urucungos, puítas and quijengues - dressing up and celebrating

Kühl, Anna Theresa; Mestranda em Artes; Universidade de São Paulo.

Resumo

Este artigo trata dos trajes do Grupo Urucungos, Puítas e Quijengues, com intenção de preservar uma tradição oral em forma de texto, sem pretensão hierarquizante, e dessa maneira perpetuar memórias do grupo. O grupo foi fundado na cidade de Campinas SP, em 1988, como desdobramento de um curso de extensão sobre danças folclóricas no departamento de dança da Unicamp.

Palavras- Chave: memória; cultura popular; danças populares; interior paulista.

Abstract

This text is about the clothing we see in the Group Urucungos, Puítas e Quijengues, in order to preserve an oral heritage by putting it into a written text, with no intention to replace the original tradition but to help the protection of the group's memories. The group was created in 1988 in Campinas, city of the state of São Paulo, Brazil.

Keywords: heritage and memory; popular culture; popular dances; countryside of Sao Paulo.

1.Introdução – Vestir para dançar, festejar e celebrar

Um traje que dança, que celebra. Os trajes do Grupo Urucungos, Puítas e Quijengues são de celebração, embora não ilustrem uma narrativa inocente. Um traje que contém luta e resistência, e ainda assim, brinca e festeja.

No ano de 1988, nasce o grupo Urucungos, Puítas e Quijengues. Ao olhar para suas origens, a presença da professora, artista plástica, pesquisadora, folclorista e coreógrafa Raquel Trindade (1936 – 2018), filha do poeta Solano Trindade (1908 – 1974), faz-se muito importante. Em 1987, Raquel foi convidada a ministrar um curso de extensão em “Danças Populares Afro brasileiras e Sincretismo Religioso” na Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, e como o site do grupo Urucungos vai nos contar:

Durante a primeira aula, ao perceber que havia apenas um negro na turma, Raquel escreve uma carta ao reitor da universidade, solicitando a abertura de vagas no curso para os funcionários da universidade, seus familiares e comunidade externa. O reitor aceita sua proposta e a partir desta iniciativa, um grande contingente de jovens artistas populares negros campineiros passa a integrar o curso, vindo após seu término, dar continuidade ao legado transmitido por Raquel através da fundação do Grupo de Teatro e Danças Populares Urucungos, Puítas e Quijengues³⁹.

O curso então transborda o espaço físico da Unicamp, chegando a mais de cem inscritos. Após a criação do grupo, este segue por uma peregrinação de espaços culturais como sede nos próximos anos, onde acontecem inúmeros encontros, oficinas e apresentações.

Esses encontros do grupo terão diversos fins: ensaios, reuniões, apresentações de espetáculos em palcos, como também celebrações internas, no espaço sede (OLIVEIRA, 2004). Reproduzir uma coreografia, ensaiar e apresentar vai trazer contornos de apresentação externa em palco, por exemplo, sendo o figurino um importante elemento. Para cada caso teremos diferentes intenções em relação aos trajes,

³⁹ Como disposto na seção “Histórico do Grupo”. Disponível em: <https://urucungospuitasequijengues.blogspot.com/p/historico.html>. Acesso em 05 ago. de 2020.

como também podemos notar que roupas similares são recorrentes como traje social de integrantes, principalmente no caso das fundadoras. Samba-lenço, maracatu e samba de boi serão apresentados pelo grupo em arraiais, espetáculos em teatros ou saídas de bloco em ruas durante o carnaval. Cada um destes folguedos, como nos conta o site do grupo⁴⁰, têm origens diversas, é será sempre descrito a partir de Raquel Trindade como fonte, a professora que deu origem ao nascimento do grupo. As danças circulares brasileiras vão ter expressões características de acordo com as regiões geográficas onde se desenvolvem. O samba-lenço tem uma origem rural paulista, retratando relações e trajes do campo, sendo inclusive mencionado pelo site ou por nosso entrevistado como sambas rurais. Já o maracatu, uma manifestação típica de carnaval, tem origem no estado de Pernambuco, e surge a partir da miscigenação musical das culturas portuguesa, indígena e africana, no século 18. Por último, o samba de boi vai ter origem teatral, com os autos do bumba meu boi, que remontam ao ciclo do gado, representando as relações entre negros e brancos no século 18.

Figura 1: Trajes usados nos sambas rurais. Na imagem, o samba-lenço.



Foto: Fabiana Ribeiro (2018).

⁴⁰ O site do grupo tem uma seção sobre os folguedos, disponível em <http://urucungospuitasequijengues.blogspot.com/p/folguedos.html>. Acesso em 21 out 2020.

Aqui vamos olhar para o traje como instrumento de memória e comunicação de uma história, com intenção de preservar ao menos parte dessa memória, fazendo um registro desses trajes que vão contar histórias da trajetória do grupo. Escrito como uma colcha de retalhos, aqui leremos trechos de pesquisas acadêmicas, imagens e textos dispostos nos endereços virtuais do grupo e uma entrevista com um dos membros responsáveis pelos trajes. Este texto presta uma homenagem às tradições perpetuadas por meio da oralidade, com intenção de perpetuar um olhar sobre cultura popular e tradições orais pela abordagem das vestimentas.

Nos parece importante contextualizar que a cidade de Campinas, onde nasce o grupo Urucungos, Puítas e Quijengues, está localizada há pouco mais de uma hora de distância da capital, São Paulo. Com pouco mais de um milhão de habitantes, a cidade conjuga características de metrópole: sedia, por exemplo, uma universidade estadual (Unicamp); ao mesmo tempo, demonstra características de cidades pequenas, tais como bairrismo, dificuldades com transporte público, e vários outros aspectos, já que é parte do interior paulista. Um vilarejo que se urbanizou sem exatamente cuidar da memória. É importante destacar que o município chegou a ser considerado um dos piores para as pessoas escravizadas: ser mandado para Campinas podia ser uma espécie de castigo⁴¹. A cidade chegou a ter a maior parte de sua população composta por pessoas escravizadas, mas apaga estas memórias e escolhe outra história, como vai nos dizer Alessandra Ribeiro Martins, em sua tese de doutorado: “Sabe-se que o que é escolhido para ser preservado é parte de um projeto sobre qual identidade e memória coletiva será mantida, evidenciando uma conjuntura política” (MARTINS, 2016, p.30). Se não é conservada pelos documentos oficiais, a memória e as histórias de coletivos de matriz africana são preservadas

⁴¹ Informação verbal, imensamente corroborada em diversas ocasiões de reuniões e cursos de formação cultural no município, tal como no projeto Poéticas da Vila, 2015, contemplado pelo Programa de Ação Cultural (PROAC) TERRITÓRIO DAS ARTES, com o projeto POÉTICO DA VILA. Disponível em https://www.facebook.com/poeticasdavilaepifanias/about/?ref=page_internal. Acesso em 08 ago 2020.

principalmente por meio da oralidade. Martins ainda vai nos questionar: “Quem registra e onde ficam suas histórias, modos de fazer e memórias, na participação de construção dessa cidade?” (idem, p.17). O presente texto nasce com a intenção de ser mais um lugar possível de registro dessas memórias, com o objetivo de preservação para além da oralidade. Sem pretensões hierarquizantes, apenas uma maneira a mais de disponibilizar esta memória, como estabelece Viana:

Acima de tudo, deve-se incentivar registros do que acontece hoje nas manifestações, porque a única certeza que se pode ter é que elas vão mudar, vão se transformar, como acontece geralmente com as artes do povo. (VIANA, 2014, p. 256).

Cada vez mais esse registro se multiplica e estende-se por diversas plataformas: em texto, imagem, vídeo, áudio, livros etc. Tentamos dar contorno e costurar, em forma de texto, um pouco dessa oralidade, memória e tradição.

No documentário “A dança da amizade; Histórias de Urucungos, Puítas e Quijêngues”, o já falecido Mestre Alceu (Alceu Estevam), salienta essa necessidade do conteúdo ser produzido e difundido, destacando três importantes processos: a preservação da memória, entender essa cadeia de preservação do conhecimento, e uma transformação dessa estética para que seja valorizada nos canais de conhecimento. Roberto Bonifácio, o Boni do Grupo Saracura, descreve uma imagem que pode ilustrar esses processos: “Como um rio que vai serpenteando, onde ele passa ele vai interferindo na vegetação, e vai criando uma floresta.” (Documentário “A dança da amizade; Histórias de Urucungos, Puítas e Quijêngues”, de Gilberto Alexandre Sobrinho, 2016).

2. Os trajés

Uma vez que o grupo é formado por integrantes fixos e flutuantes, os trajés precisam servir quando necessário, sem uma numeração muito restrita. No começo, as roupas eram emprestadas do guarda-roupa da Unicamp, e tinham muito de

“trajes de domingo” como característica: paletó e calças para os homens, saia e blusa para as mulheres (OLIVEIRA, 2004).

Podemos notar nos trajes femininos uma estrutura de indumentária recorrente: torso (tecido enrolado na cabeça com estrutura semelhante a um turbante), bata e saia rodada. Indumentária que vai se apresentar, inclusive, em diversos registros de mulheres negras escravizadas, como nos mostrou a pesquisadora Hanayrá Negreiros, durante aulas dos cursos *Roupas de preta, olhares de branco: indumentária e imagens coloniais*, ministrada no IMS⁴² em 2019, ou ainda em 2020, no curso *Histórias do vestir: cinco artistas negros no acervo do MASP*⁴³. Negreiros mostrou, em diversas imagens, essa composição de indumentária presente em registros do século XIX, que podemos ver até hoje. Nos trajes do grupo, interessante notar a presença das saias rodadas, especialmente ao nos depararmos com este trecho de Rosana Paulino em sua tese de doutorado:

A saia rodada e a dança circular reforçada pelo feitiço da roupa representam, neste caso, muito mais que um tipo de vestimenta e movimentos. Elas representam a própria roda da criação e da vida, ligadas à geração e manutenção de saberes e conhecimentos ancestrais que ajudaram a forjar a identidade de um grupo étnico e que legaram importantes contribuições à cultura brasileira. (PAULINO, 2011, p.84).

⁴² Informações verbais na aula vista via youtube, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=St7UqauyqpM&t=4085s>. Acesso em 06 ago 2020.

⁴³ Histórias do vestir: cinco artistas negros no acervo do MASP, aula remota realizada em julho e agosto de 2020. Informações sobre o curso estão disponíveis em <https://masp.org.br/masp-escola/historias-do-vestir>. Acesso em julho e agosto de 2020.

Figura 2: As saias rodadas durante apresentação de Maracatu.



Foto: Fabiana Ribeiro, (2019).

3. Figuras centrais

No canal do grupo na plataforma virtual *YouTube*, podemos assistir fundadores em conversas informais transmitidas durante o período de isolamento em 2020. Vamos destacar aqui principalmente as participações de Sinhá Rosária e Mestra Ana Maria Miranda, duas figuras centrais na fundação e manutenção das atividades do grupo.

3.1. Sinhá Rosária

Rosária Antonia, figura ilustre e uma das fundadoras do grupo, é sempre reverenciada ao ser mencionada. Em entrevista no canal do grupo⁴⁴, ela conta que trabalhou por 20 anos numa tecelagem da cidade, “Lanifício Campineiro”, o que nos faz traçar relações entre o engajamento de pessoas negras com ofícios ligados ao vestir, tais como costurar, bordar, cuidar, lavar, guardar⁴⁵. Junto a Elizeu da Costa, vulgo Zeus, Sinhá é uma das grandes responsáveis pelo acervo de trajes do grupo. É ela quem cuida da manutenção, de guardar os figurinos, enquanto Zeus se responsabiliza pela produção e confecção (OLIVEIRA, 2004, p. 53).

⁴⁴ Live com Mestra Sinhá do Urucungos, Puitas e Quijengues. Disponível em <https://youtu.be/95H9umqjFwQ>. Acesso em 25 de julho de 2020.

⁴⁵ Informação verbal, discussão trazida durante as aulas ministradas por Hanayrá Negreiros.

Figura 3: Sinhá Rosária – Projeto Matriarcas.



Foto: Fabiana Ribeiro, (2019).

Figura 4: Sinhá Rosária durante saída do maracatu no carnaval



Foto: Fabiana Ribeiro, (2014).

3.2. Mestra Ana Maria

Mestra Ana Maria, “grande rainha do Maracatu”, em entrevista⁴⁶, está vestida com blusa branca, saia azul e diversos colares, uma combinação de trajes recorrentes nas imagens de apresentações. Na época da formação do grupo, Mestra Ana foi uma das funcionárias da Unicamp a integrar o curso de extensão.

Ela vai salienta a grande importância da convivência de uma comunidade com um grupo de origem acadêmica para a cultura de Campinas, em que alunos da Universidade, funcionários e demais interessados interagem em ensaios, apresentações e administração das atividades. Com a confecção dos trajes, não poderia ser diferente, desde aquele início acontecem oficinas onde os grupos se reúnem para estes fins. No início, os materiais para confecção dos trajes eram adquiridos através de doações, que vinham de origens diversas, e Mestra Ana Maria era uma figura central, ela mesma à frente da máquina de costura ou promovendo oficinas, para que um acervo inicial de trajes fosse confeccionado (OLIVEIRA, 2004, p. 51).

Figura 5: Mestra Ana Maria no Maracatu



Foto: Fabiana Ribeiro, (2019).

⁴⁶ Live com Mestra Ana Maria (Urucungos, Puitas e Quijengues). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=tQoxd0z6pfg&t=4s>. Acesso em 10 de julho de 2020.

Figura 6: Mestra Ana Maria no Projeto Matriarcas.



Foto: Fabiana Ribeiro, (2019).

4. Com a palavra, Zeus

Para falar do vestir e do festejar no grupo Urucungos, damos voz a Elizeu da Costa (72 anos), conhecido como Zeus, por meio de breve entrevista, concedida durante o isolamento social em decorrência da pandemia em 2020. Presente desde a fundação do grupo na década de 1980, além de costurar trajés e orientar oficinas, nosso entrevistado também é exímio cozinheiro e profissional aposentado da educação pública na cidade de Campinas.

Figura 7: Zeus no cortejo de maracatu.



Foto: Fabiana Ribeiro, (2019).

Anna Küh1 - Desde o começo, você sempre foi responsável por essa área do figurino do grupo, junto com a Sinhá Rosária. Me conte um pouco de como era a questão das roupas, se vocês faziam ou escolhiam. Como era?

As roupas do Urucungos usamos muito customizadas, nós não temos figurino dispendioso não. Trabalhamos com customização. O grupo tem as saias. Se a pessoa quer, ela manda fazer ou faz - é o caso da Ana (Mestra Ana Maria). A Ana, todo figurino dela, ela faz. Ela faz para ela, é dela. Os demais geralmente fazem uso do figurino do grupo mesmo.

E tem um direcionamento para qual tecido, qual cor?

Ah, tem! Nós usamos as saias afro, o modelo a gente usa aquele modelo afro. A saia de cabeção⁴⁷ e franzida. Esse seria nosso tipo básico, que eu trabalho com ele. E a blusa, eu uso algodão, também, com renda de algodão. Sempre a gente preza por isso. E isso já vem desde a Raquel (Trindade). E antes do grupo, eu já havia trabalhado com o Piarini, de Piracicaba, então a gente já tinha uma visão, uma noção do trabalho. Essa roupa, ela é mais típica da região de São Paulo (o estado), ela é uma roupa afro, mas da região de São Paulo. Ela vem depois do café, não tem uma numeração, e as batas de algodão, brancas, de listras, as calças também. Remodelo tecidos, ganhamos alguns tecidos e fazemos as saias. Às vezes esse tecido é comprado, mas é pouco. E com esse tecido a gente faz. A Luiza (Lopes) às vezes ajuda, ela também ajuda bastante na costura. Como agora na pandemia, eu recebi uma doação muito grande de tecido, retalhos, de uma loja de noiva, que aluga essas coisas, e nós customizamos tudo. Essa produção foi para maracatu, não é para os sambas rurais; samba rural é mais simples. A única coisa que tivemos de abrir mão um pouquinho, como nós fazemos trabalho de palco, e trabalho de palco precisa de mais visão, então nós

⁴⁷ Inserimos o termo “saia de cabeção” por ter sido falado por Zeus durante a entrevista. Durante a transcrição, nos pareceu talvez uma confusão com o termo “camisa de cabeção”, mas optamos por manter o termo como dito pelo entrevistado.

usamos as anáguas. Mas o certo seria não usar anágua. Quando há necessidade, a gente tem que fugir um pouco do padrão.

Então precisou da anágua nesse caso?

Sim, a anágua enche mais espaço, aumenta, dá volume, fica mais forte, dá mais corpo, senão fica muito murcho. Então a anágua ajuda bastante no palco, por isso a gente resolveu usar anágua, por causa de palco...

Para essa apresentação em palcos, foi preciso uma organização mais formal? Como é isso?

Sim, nós temos estatuto, diretoria, diretores artísticos, de patrimônio, então quando tem alguma coisa, tem que reunir todos. Reunião para decidir se vai fazer, o que vai fazer, como vai fazer. Nós somos bastante organizados! Bastante, nem parece, não é? (risos).

Claro que parece! E quantas pessoas o grupo tem hoje?

Eu acredito que atualmente, nós estamos com mais de 30 elementos. Nós temos as pessoas fixas, assim, registradas, daí passa de 150 pessoas. E aí tem os que frequentam, constantemente, tem os que comparecem nos dias de festa, de dança, de apresentação. Essas pessoas são flutuantes, mas também são do grupo. Que nem no maracatu: tem gente que está sempre, gente que vem no dia, pra ficar no ritmo. Então aumenta, quando vai pra rua. Neste ano ultrapassamos mais de 150 pessoas na rua, com o maracatu, o bloco, no carnaval. Mas porque daí vieram outras pessoas. As pessoas do cotidiano, que estão sempre, aí são dirigentes...

E quando vem uma pessoa nova que quer participar? Existe isso de: “Ah, então no dia venha com uma blusa tal, use uma saia do grupo”, ou algo assim?

Geralmente, no maracatu, temos outro figurino, e temos bastante. Então quando a pessoa vem, a diretora de patrimônio, que trabalha com isso, já arruma a roupa, já põe até o acessório, pra no dia chegar e sair.

Não é qualquer roupa que a pessoa veste e pode apresentar!

É, tem uma roupa. A pessoa vê o tamanho, mais ou menos. Não tem muito isso. A pessoa que vem dançar no grupo geralmente é mais aberta: o figurino pode ficar um pouco mais largo, mais estreito, mais curto, mas eles se jogam... Não é uma coisa do tipo “Eu quero que fique assim”. Então são feitos vários tamanhos para que as pessoas escolham. A pessoa chega e veste, não tem que experimentar antes. Às vezes tem algumas que vão lá e pegam antes... Tudo isso acontece, não tem problema. Mas o básico é chegar e vestir, às vezes tem um que chega e diz: “Ah, tem uma blusa; ah, tem uma saia, ah, já tenho uma blusa branca”, vai juntando ...

Figura 8: Detalhe de traje de maracatu.



Foto: Fabiana Ribeiro, (2014).

Lá no começo, quando era o curso com a Raquel, de onde vinham as roupas?

A roupa inicial, de quando o grupo ia se apresentar, foi feita pela D. Dalvina (Rodrigues), ela era costureira da Unicamp. Então esses foram os primeiros figurinos, que também já foi assim, meio cá, meio lá. Embora a Raquel tivesse já as noções, ela desenhava muito bem, ela fazia todo um croqui pra gente, colocava as cores, assim, rosa, vermelho, ela fazia muito bem.

Que legal, e isso ficou guardado com alguém, em algum lugar?

Alguém guardou (ri). A Ana, eu sei que ela tem com ela o que a Raquel fez para ela. Isso ela tem na casa dela, o primeiro vestido que a Raquel desenhou. Ela tem lá, mandei pra ela, umas fotos que eu achei, acho que ela deve ter original também⁴⁸.

E você desenha? O que você mais gosta de fazer de figurino?

Eu não desenho não, eu faço da minha ideia, não uso nada fora do que é proposto, do popular afro brasileiro, mas às vezes eu estou lá no grupo e pergunto: “Posso por isso?”, porque às vezes o que pode no maracatu pode, o que é samba rural não pode...

O que, por exemplo?

Quando é rural a gente usa mais o algodão, usa o lenço de algodão. Pode usar um brinco, uma coisa bem básica. Agora quando é maracatu a gente já usa presilha, brincões, colares e colares, tanto homens quanto mulheres, usam colares, então nesse dia, pode exagerar. Agora nos dias de samba rural, aí tem que ser uma coisa mais simples, porque são danças de roça, de quintais. Essas danças que nós trabalhamos são danças de senzala, que saem das senzalas para os quintais e terreiros. Então é isso: se mora na roça, não pode sair todo requintado. Agora, o maracatu, a gente usa uma indumentária

⁴⁸ Infelizmente, não conseguimos acesso ao documento do croqui feito por Raquel Trindade para Mestra Ana Maria.

toda brilhosa, com tudo. Quando é Boi, a gente usa coisas mais ou menos do Boi, quando é nordeste, mas com algumas coisas também, já assim, bastante rudimentar, não pode exagerar não, senão perde o vínculo.

Figura 9: Apresentação de sambas rurais.



Foto: Fabiana Ribeiro, (2014).

De memória, o que você lembra: O que ficou marcado como “Isso aqui foi muito legal” ou “Isso aqui deu errado”...

Pra mim sempre é tudo legal. As apresentações eu gosto, adoro, e já antes eu trabalhava com isso (figurino). Então tudo eu gosto. Embora não tenha sido minha carreira. Isso da costura, não foi.

Então para quem aparece querendo, você não faz costura, assim, do nada...

Não, não. Eu costuro quando alguém pede: “Faz uma barra pra mim”, “Corta uma manga”, aí eu faço, mas assim, fazer não faço mais não. Isso dos ajustes é bastante serviço. Urucungos tá parado, mas esse tipo de serviço não para. Esses dias falei pra Luiza: “Precisa ir lá no Urucungos levar as coisas, que meu guarda-roupa está entupetado, não tem mais onde por”. Fiz tanta saia bonita, assim finas; fiz saiote, que é tudo para maracatu, e tá tudo lá em casa. Esses tecidos que a mulher deu (da loja de noivas), eu aproveitei tudo. Eu fico aqui numa loucura.

Para costura, nunca falta trabalho, sempre tem coisa pra fazer ...

E eu sempre faço, desde que entrei no Urucungos, já comecei a costurar. Nossa, fizemos muitas roupas. Chegamos a fazer oficinas. As roupas do Boi mesmo, foram bordadas por nós, todos aventais, chapéus, tudo feito por nós do grupo. Eu orientando e falando e o povo fazendo.

Várias pessoas fazendo. Isso de oficina é tipo um mutirão?

É, todo mundo. Fizemos uma oficina, marcamos um dia, e todo mundo foi. Aí tinha uns que cortavam: “Ah, corta uma tira de quinze centímetros, tiras de trinta centímetros, outras de cinquenta centímetros, faz umas cinco tiras de cinquenta”, eles vão se divertindo. Depois sai um almoço, uma cervejinha e boa. A gente dando o gabarito pras pessoas, elas cortam direitinho. Aí elas fazem, às vezes vai até meio no olho, mas dá certo, fizemos assim os primeiros figurinos. Agora mesmo a gente tava fazendo oficina de instrumentos, e o Marquinho tava orientando. Então vamos fazendo, fazemos as comidas, as roupas, fazemos tudo. Geralmente nessa parte, de comida e roupa, eu oriento.

Muito obrigada pelo seu tempo, Zeus. Espero nos vermos pessoalmente em breve!

5.Considerações finais

*Pesquisar na fonte e devolver ao povo
na forma de arte.*

Solano Trindade

O objetivo deste texto híbrido é preservar e registrar a memória destes trajes, mas acima de tudo, trazer em texto este aspecto da história do grupo. Ao contemplar a trajetória do grupo, percebemos que essa memória, perpetuada pela

tradição oral, rompe uma suposta linearidade temporal ou geográfica. Passado e futuro se misturam, como disposto no termo *sankofa*⁴⁹ – olhar para trás para construir um futuro.

Nesse olhar para trás, os objetos, nesse caso, os trajes, podem ser muito úteis para construir uma narrativa. Pudemos perceber que já existe uma preocupação com o registro musical ou com a biografia de membros fundadores, que só tem a ganhar com a questão dos trajes. Dar voz a uma memória que por algum tempo não constou dos registros oficiais é um processo sem volta, que já começou. Uma memória que pode até vir de outras regiões, como no caso do maracatu de Recife, ou ainda dos sambas rurais que nascem em comunidades de um passado (muito) recente, mas encontram eco em todos que tem acesso ao trabalho do grupo. Tais narrativas, quando mostradas por Raquel Trindade em 1988, mesmo no contexto urbano da cidade de Campinas na época, ressoam nos participantes do curso e depois do grupo Urucungos, Puítas e Quijengues, como também começam a fazer parte do repertório e imaginário de artistas formados pela cidade.

Após a entrevista e o conhecimento das imagens, nos parece que seria muito interessante um registro formal, para além deste artigo, destes trajes e croquis, o que não foi possível no contexto do ano de 2020, mas que pretendemos fazer em um futuro próximo. Pudemos perceber como o traje de folguedo pode tornar-se um traje de cena, em um contexto de apresentação, onde o folguedo ganha contornos cênicos. Também percebemos que mesmo se tratando de trajes que não são exclusivos a um dançarino específico, mas que pode ser vestido por participantes flutuantes, existe uma concepção muito clara que os atravessa. A elaboração visual é muito presente, como podemos notar na entrevista com ou nas imagens da fotógrafa Fabiana Ribeiro. A organização de tais registros não é apenas necessária, mas fundamental para

⁴⁹ O significado do termo *sankofa* (*Sanko* = voltar; *fa* = buscar, trazer) tem origem entre os povos de língua Akan da África Ocidental, em Gana, Togo e Costa do Marfim. Disponível em: <https://sankofaamazonia.wordpress.com/o-que-significa-sankofa/>. Acesso em 22 de outubro de 2020,

oficializar potentes narrativas que fazem parte da memória do interior paulista.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

MARTINS, Alessandra Ribeiro. **Matriz africana em Campinas: territórios, memória e representação**. Campinas, PUC Campinas, 2016.

OLIVEIRA, Alessandro José de. **Danças populares brasileiras entre a tradição e a tradução: um olhar sobre o grupo Urucungos, Puítas e Quijengues**. 2004. 208 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

PAULINO, Rosana. **Imagens de sombras**. 2011. Tese (Doutorado em Poéticas Visuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

VIANA, Fausto e BASSI, Carolina. **Traje de cena, traje de folgado**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.

Recursos Eletrônicos

Canal do grupo Urucungos, Puítas e Quijengues na Plataforma YouTube. Disponível em: <
https://www.youtube.com/channel/UCbNLKuGEnuaJ6I92rZeF1_g>. Acesso em 10 ago.2020.

Site do grupo Urucungos, Puítas e Quijengues. Disponível em: <
<https://urucungospuitasequijengues.blogspot.com/>>. Acesso em 10 ago.2020.

Documentário Urucungos, a dança da amizade. Direção: Gilberto Alexandre Sobrinho. Disponível em: <
<https://vimeo.com/249969179>>. Acesso em 10 ago 2020.

Conhecendo a autora deste capítulo:



Anna Küh1: é figurinista, pesquisadora, docente e produtora cultural. Mestranda na ECA – USP, pesquisa sobre traje social, memória e traje de cena. Atua na cidade de Campinas – SP como docente em projetos como Memórias Vestidas – Recriação de indumentária e cursos independentes de figurino.

anna@annakuhl.com

Capítulo 6

O TRAJE DO CABOCLO DO MARACATU: CRAVO NA BOCA E GUIADA NA MÃO

Caboclo's costume from maracatu: carnation in mouth and guiada in hand

Vasconcelos, Tainá Macêdo; Doutoranda em Artes; Universidade de São Paulo, Professora da Universidade Federal do Amapá.

Resumo

Esse artigo apresenta relatos do mestre caboclo Aguinaldo Roberto sobre a sua experiência de vida junto ao Maracatu de Baque Solto. A contextualização é feita por meio dos escritos de Valéria Vicente (2005), Mário de Andrade (2002) e Severino Vicente da Silva (2008). O traje do caboclo é descrito detalhadamente através da compilação das fontes de pesquisa utilizadas.

Palavras Chave: traje de folguedo; maracatu rural; caboclo de lança.

Abstract

This essay presents an interview with the caboclo master Aguinaldo Roberto about his life experience in Baque Solto's Maracatu. To contextualize this field, we go through the studies of Valéria Vicente (2005), Mário de Andrade (2002) and Severino Vicente da Silva (2008). The caboclo's costume is described in detail by compiling the sources used.

Keywords: folk costume; maracatu rural; caboclo de lança.

1. Introdução

Esse artigo apresenta de maneira sucinta um panorama sobre o Maracatu de Baque Solto, suas origens e principais características, a partir de estudos importantes como o livro *Danças Dramáticas do Brasil*, de Mário de Andrade (2002) e as publicações mais recentes de professores pernambucanos sobre o assunto, Valéria Vicente (2005) e Severino Vicente da Silva (2008). O objetivo principal é registrar o traje da figura icônica do Caboclo de Lança dentro dessa tradição popular, contando com o depoimento do mestre caboclo Aguinaldo Roberto. O estudo é inicial e permite aprofundamentos posteriores sobre essa figura e sua história, assim como sobre as outras figuras que compõem o cortejo do Maracatu de Baque Solto.

1.1. Maracatu de Baque Solto, símbolo da cultura pernambucana

O Maracatu de Baque Solto, também conhecido como maracatu rural ou de orquestra, é uma tradição popular da Zona da Mata Norte de Pernambuco, estado do Nordeste brasileiro, caracterizado por um cortejo com caboclos e uma corte real acompanhados por músicos. O termo rural caracteriza o contexto de fundação dessa tradição nos sítios, fazendas e engenhos, responsáveis pela produção de cana de açúcar dessa região. Mário de Andrade (2002), no livro *Danças Dramáticas do Brasil*, afirmou que a origem do termo Maracatu está vinculada ao instrumento de percussão ameríndio chamado *Maracá*, em junção ao termo *Catu*, que em tupi significa bonito, designando assim uma sonoridade interessante como identificação dessa tradição. Atualmente é preferível chamar Maracatu de Baque Solto ou de orquestra, pela musicalidade que é peculiar, em detrimento do termo rural, tendo em vista que poucos grupos de Maracatu permanecem ainda hoje nas zonas rurais. Para Valéria Vicente, professora da Universidade Federal da Paraíba, o baque solto é um “ritmo característico e estridente que intercala as coisas improvisadas dos mestres que desafiam

os outros grupos e exaltam as suas próprias qualidades e as do seu maracatu” (VICENTE, 2005, p. 28).

Não existe consenso sobre o início desse folguedo, Andrade afirma que: “os maracatus pernambucanos parecem representar atualmente, o que foram os Congos e Congadas coloniais” (2002, p. 479). Já o professor Severino Vicente da Silva relaciona os maracatus à antiga tradição carnavalesca de Portugal, o Entrudo, cortejo presente no Brasil colonizado e que manteve esse nome até o início do século XX (SILVA, 2008, p. 39).

Os grupos de Maracatu são denominados nações. Esse termo, conforme explicita Andrade, foi amplamente utilizado de maneira vulgar pelos portugueses para indicar os “infiéis”, e com isso se tornou comum entre os negros denominarem os seus agrupamentos sociais como nação (2002, p. 512). A história do Brasil e do encontro de diferentes raças se mistura a das tradições populares desse país. Uma das figuras mais importantes para o Maracatu de Baque Solto, que se tornou símbolo dessa cultura e é o objeto de estudo deste artigo, é o caboclo de lança que, pelo nome já indica homem mestiço, descendente de índios e brancos europeus. Sobre esse aspecto, Silva também fala da relação com os negros para o início das festas populares:

No ano de 1888 foi decretado o fim da escravidão e do trabalho escravo no Brasil. Bem que podemos imaginar as grandes festas que ocorreram na região entre aqueles que se tornaram livres. [...] Nessa mesma época estavam sendo extintos aldeamentos indígenas; esse fato levou muitos indígenas a misturarem-se mais ainda com a população. Tais acontecimentos provocaram encontros étnicos culturais importantes para a criação das danças e brinquedos populares de todo o Brasil (SILVA, 2008, pp. 34-35).

vários folguedos brasileiros carregam elementos que indicam essa mestiçagem. No Maracatu essas relações ficam claras na presença da corte real, do caboclo Arreiamá como símbolo indígena, e até mesmo na mistura de instrumentos utilizados para a apresentação, que contava apenas com instrumentos artesanais (mineiro⁵⁰, poica⁵¹ e tambor) e posteriormente foi acrescentado o trombone (SILVA, 2008, 42). Ao conjunto musical se dá o nome de Terno; loas são as músicas cantadas.

Não há registros oficiais ou documentação que comprove o início do Maracatu de Baque Solto. Porém, existe uma compreensão a partir do registro oral relatado pelo Mestre Batista que havia uma nação de Maracatu no final do século XIX, conforme apresenta Silva (2008):

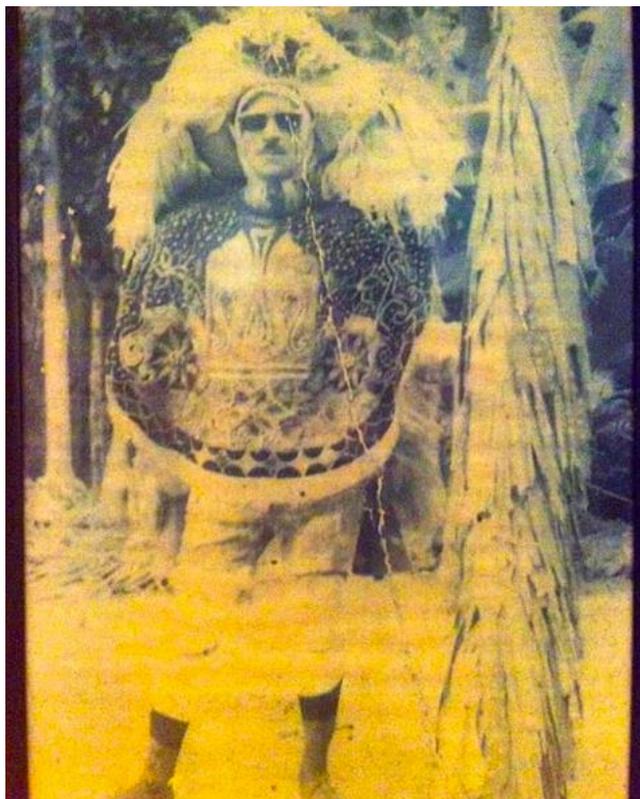
Uma matéria publicada no Jornal do Commercio do dia 14 de fevereiro de 1991, escrita após uma entrevista com o Mestre Batista, Severino Lourenço Batista, informa que havia um maracatu com o nome Nação Maracatu Cambinda Nova, em 1882. Pode ser que haja algum exagero, ou erro de percepção no que foi ouvido e escrito pelo repórter, quando entrevistou o Mestre Batista. Talvez a data não seja tão recuada, mas é possível que, no início do século XX a Família Batista tenha sido uma das primeiras a organizar esse brinquedo. Essa Nação Cambinda Nova teria sido criada pelo pai de Joana Batista Dias e José Batista Dias, ou seja, pelo avô do Mestre Batista (SILVA, 2008, p. 76).

Mestre Batista foi o responsável pelo Maracatu Estrela de Ouro, da cidade de Aliança, reconhecido como um dos pioneiros nessa tradição. A figura 1 mostra uma fotografia clássica do mestre Batista, em 1966, com uma versão mais antiga do traje do caboclo que vamos abordar mais à frente.

⁵⁰ Chocalho cilíndrico, também conhecido como ganzá.

⁵¹ Tambor de fricção, semelhante a cuíca.

Figura 1: Mestre Batista, 1966.



Fonte: Estrela de ouro de Aliança no Instagram. Jan 2020. 1 fotografia. Disponível em: https://www.instagram.com/p/B8ONfdYncwO/?utm_source=ig_web_copy_link Acesso em: 13 ago. 2020.

1.1.1. Memórias

Para fundamentar as memórias do Maracatu de Baque Solto, entrevistei Aguinaldo Roberto, mestre caboclo do Maracatu Leão de Ouro, da cidade de Condado, Zona da Mata Norte do estado de Pernambuco. Essa nação foi fundada em 10/12/1970 (IPHAN, 2013, p. 303). Roberto (2020) começou a brincar maracatu aos 15 anos de idade, ainda muito jovem. Antes de ser mestre caboclo, Roberto era puxador de cordão; atualmente o filho dele é um dos puxadores, já que ele agora está numa função de liderança do grupo.

Na entrevista, Roberto trouxe a memória do Cemitério das Bringa, lugar conhecido entre os brincantes de Maracatu como lugar sagrado, cenário de muitos encontros e confrontos entre caboclos no passado. Nesse lugar, “os maracatus se

encontravam e batiam pau uns nos outros, ali morriam alguns fracos, cavava-se o buraco e enterrava com a fantasia com tudo. Hoje é conhecido como o cemitério dos caboclos” (ROBERTO, 2020, p. 7). O dossiê de candidatura do maracatu de baque solto como patrimônio cultural imaterial do Brasil (2013) apresenta que:

Tal cemitério localiza-se na área rural do município de Tracunhaém. O local foi construído nas mediações do “Engenho Bringa”, situado entre o município de Nazaré da Mata e Itaquitinga. Passado os anos, o espaço foi gradativamente utilizado como lugar de referência do brinquedo pelo grande número de “caboclos” ali sepultados. Atualmente desativado, o cemitério encontra-se como “espaço sagrado”, uma vez que é utilizado na ocasião de rituais realizados pelos brincantes (IPHAN, 2013, p. 121).

Nessa relação com o passado do maracatu, e sobre o encontro entre caboclos de grupos diferentes, Aguinaldo (2020) afirma:

É tão grave, que quando se encontravam, furavam o outro, é uma história que é muito longa, é coisa muito antiga. As pessoas saíam de casa para bater pau mesmo. Se a pessoa tivesse medo de enfrentar, ele se escondia por dentro das canas, por dentro dos sítios, entrava nas casas das pessoas. Não brincava criança na época, não brincava mulher, as baianas eram homens, passavam fome, passavam sede. Cada maracatu tem suas histórias. Tinha uma desavença muito grande entre os maracatus, hoje não, hoje é uma coisa mais unida, hoje vem outros maracatus assistir a gente aqui na nossa sede, quando estamos ensaiando. A gente também vai para a sede deles quando eles estão se apresentando, para ver o ensaio deles. A gente recebe muito bem as pessoas e eles também recebem a gente muito bem. Salú fez a Associação dos Maracatuzeiros de Aliança, só para acabar com a violência e desavença que tinha entre os maracatuzeiros, entre as caboclarías, as baianas, e não foi fácil. Salú lutou muito, ele, Dona Leda, Doutor Arraes, no tempo que era governador, alguns deputados, alguns senadores, inclusive o prefeito da cidade na época. Hoje quem está a frente da Associação, é Manoelzinho Salú. Melhorou muito, o pessoal está mais unido, mas era pauleira (ROBERTO, 2020, pp. 4-5).

A violência era inerente aos encontros entre caboclos, conforme podemos observar no relato de Roberto (2020). Apenas homens participavam da brincadeira, que poderia ficar grave dependendo da força do confronto. Silva (2008) apresenta a figura do caboclo, como esse homem que perambulava pelos canaviais com chocalhos presos às costas,

chapéus afunilados e pedaços de madeira nas mãos, para se defenderem. A criação da Associação de Maracatus de Baque Solto colocou fim aos embates violentos.

A associação de Maracatus de Baque Solto foi fundada em 28 de abril de 1990 por 13 dirigentes de maracatu e atualmente reúne 90 grupos. Seus principais articuladores foram mestre Salustiano, mestre Batista e Biu Hemeregildo. Sem fins lucrativos, a Associação tem como objetivos principais preservar, valorizar e divulgar as expressões culturais referentes ao Maracatu Rural e apoiar a criação e existência legal desses maracatus (VICENTE, 2005, p. 85)

A ordem da Associação foi clara desde o início: não pode haver confronto violento. Tal decisão foi acatada e permanece sendo respeitada pela comunidade. A associação cuida dos interesses das nações de maracatu, estabelecendo diálogo com o poder público e a sociedade civil.

A função que Roberto (2020) desempenha dentro do Maracatu, é a responsável por manter os demais caboclos dentro do comportamento aceitável. Com a imposição de paz pela Associação dos Maracatus, toda nação se torna responsável pela boa convivência com outros grupos, nesse sentido, o mestre caboclo também é referência para os demais brincantes. E esse bom comportamento é admirado pelos espectadores da brincadeira.

O mestre caboclo tem uma posição que fica preso ali, é uma pessoa que tem que ter uma voz mais ativa, uma ordem mais severa. Uma pessoa que tem que respeitar todo mundo da brincadeira, e mesmo que não seja brincadeira, não deve querer prejudicar ninguém, nem puxar a nação contra outra nação. Então, ele tem que ter uma cabeça bem tranquila, cabeça fria, um cara bem paciente. Porque tem aqueles que puxam para o lado da confusão, do barulho, de arrumar algum problema. Tem alguns que são assim, e a gente aqui tem muito cuidado com isso. Fazem 2 anos que eu estou assumindo o Leão de Ouro como mestre caboclo, mas eu era puxador de cordão (pp.2-3).

Figura 2: Aguinaldo Roberto (centro), seus filhos (um de cada lado) e o sobrinho (lado direito) como caboclos de lança



Fonte: Acervo de Aguinaldo Roberto, cerca de 2010.

A função do mestre caboclo é muito importante, ele ocupa posição de destaque e comanda a movimentação dos demais caboclos da nação. Como líder, o mestre caboclo é referência para todos os outros brincantes, por isso mantém bom comportamento, como exemplo para os maracatuzeiros. A fala de Aguinaldo também ressalta a relação familiar presente nos folguedos populares, os mais novos aprendendo com os mais velhos, e continuando a tradição. O filho de Aguinaldo já ocupa a posição de puxador de cordão, que é uma função para veteranos também, o que indica que ele participa do maracatu há bastante tempo. Na entrevista, Aguinaldo (2020) também citou a participação do neto e de outras crianças no maracatu, inclusive com fantasias em tamanho infantil. Na figura 2, é possível observar Roberto com outros caboclos de lança - o que tem com franjas brancas no canto esquerdo da fotografia, é Anaclécia, filha de Aguinaldo.

O orgulho que um brincante tem ao desfilar no carnaval é imenso. Roberto (2020) nota que a maior parte das pessoas que brincam o Maracatu são trabalhadores rurais, entretanto, muitas outras profissões circulam pelos cordões:

Hoje tem motorista que brinca, tem doutor que brinca, tem pessoa que trabalha em supermercado, farmácia, sei lá, em qualquer profissão, mas há alguns anos atrás só eram trabalhadores rurais. Tem um monte de

jovens que brincam, muitas meninas que brincam. Às vezes estão só se divertindo, e às vezes é até para ganhar um pequeno cachê, que é quase nada. Não precisa ser pessoa pobre, desempregado, trabalhador rural, trabalhador que trabalha na cana. Muitas pessoas não dão valor, ou falam que a pessoa é pobre, é isso ou aquilo outro, mas é aquela pessoa que leva o maior brilho e a maior riqueza para o mundo inteiro. Não é só para a cidade dele, não só para o estado dele, é para o mundo. É esse prazer que eles têm, porque não têm nada durante o ano, mas aquele que gosta do maracatu, que ama o maracatu, então o prazer dele é estar dentro do maracatu, é estar sambando, é mostrar cada um fazendo sua evolução diferente, seu movimento de corpo diferente (ROBERTO, 2020, p. 4).

1.1.2. Estrutura e posições

Para Aguinaldo (2020), o caboclo do maracatu representa o homem guerreiro, que trabalha o ano inteiro no corte da cana de açúcar e se alegra ao vestir a fantasia para brincar o carnaval com liberdade.

O caboclo ele realmente é um guerreiro, o ano todinho trabalhando no pesado às vezes deixa de fazer a feira para a família, a esposa, filho e para ele mesmo, para vestir a fantasia dele dentro do maracatu. Isso já aconteceu comigo. A mulher chorava, reclamava, se maldizia. Eu falava: “casou comigo porque quis, já sabia que eu brincava isso, por que casou comigo?”. Eu fiz isso várias vezes (ROBERTO, 2020, p. 5).

Andrade (2002), com um olhar acadêmico sobre a tradição, retoma o caráter violento que marcou o início desse folguedo, além de enaltecer o desempenho físico desses brincantes. Outra relação importante é com a figura popular do *Diablito*, famoso em Cuba.

Uma figura etnograficamente bem curiosa é o Caboclo da Nação que é o abre-alas do cortejo. Se escolhe para essa função coreograficamente importantíssima ao mesmo tempo que perigosa porque nos encontros de cordões esse é o indivíduo alvejado pelos inimigos, um cabra avalentado e bailarino exímio. Nações há, ou pelo menos houve que levavam dois caboclos na frente, saracoteando em suas fabulosas acrobacias. O Caboclo da Nação, já agora destituído de função religiosa, representa no Brasil exatamente a figura do Diablito dos cortejos afro-cubanos (ANDRADE, 2002, p. 490).

No Maracatu de baque solto existem várias posições. Aguinaldo (2020) apresentou os seguintes destaques que compõe a caboclaria, a corte e os músicos: Mestre caboclo;

Puxador de cordão; Boca de Trincheira; Arreiamá; Dama do Paço; Rei e Rainha; Príncipe e Princesa; Lampião; Destaque do troféu; Destaque da cestinha de frutas; Baianas; Mestre das loas; Músicos. O mestre caboclo, como já foi dito, comanda os puxadores de cordão que são seguidos pelos caboclos, ao final, os Boca de Trincheira, geralmente são 2 ou mais, protegem a retaguarda do Mestre Caboclo, ficando no final da caboclaria. Os caboclos Arreiamá são os representantes da raiz indígena:

O Arreiamá traz a paz para o maracatu, ele tem as penas de pavão no chapéu. O povo diz “lá vem o índio, lá vem o caboclo índio”. É um cara que sempre traz a paz para o maracatu, que está brincando, está se divertindo ali, mas o negócio que ele quer é a paz. Tem caboclo Arreiamá, que usa uma machada cheia de fita, e se bater para cima, saiba que ele também vai reagir, ameaça até tomar a guiada do caboclo. Tem cabra que é ligeiro, é esperto (ROBERTO, 2020, p. 6).

Depois da caboclaria vem o cordão de baianas e a corte, representada pelo Rei e Rainha, às vezes com Príncipe e Princesa, com os destaques para o troféu, para a cestinha de frutas, o estandarte, o lampião, e a Dama do Paço, que traz a boneca, também conhecida como Calunga. Aguinaldo (2020) diz que a calunga é o segredo do Maracatu, ela é consagrada em um terreiro de umbanda em nome da nação do Maracatu, e a Dama de Paço carrega toda essa força através da boneca, que segundo a federação carnavalesca de Recife, precisa ser feita de pano para poder pontuar na classificação anual.

1.1.3. O segredo do Maracatu

A espiritualidade é fator essencial no Maracatu, mesmo muitos brincantes não se dando conta desse aspecto. Ao citar a calunga, boneca carregada pela Dama do Paço, como segredo do Maracatu, Roberto (2020) deixa transparecer que muitos caboclos e baianas fazem parte de algum terreiro de matriz afro-brasileira, e que procuram nesse templo a consagração da brincadeira. Todavia, esse segredo não está revelado, e os participantes do Maracatu o encaram com respeito e

procuram sempre fazer o que é solicitado, perpetuando a tradição.

Tanto o caboclo quanto as baianas, aqueles que já são feitos na história, e que conhecem a história do maracatu, sabem que não é muito simples, o maracatu tem um segredo, que ninguém sabe, nem tão pouco vai descobrir. A gente fica bem atento nas coisas que podem acontecer, o que a pessoa faz é procurar (ROBERTO, 2020, p. 3).

Sobre o ritual específico do caboclo de lança, Roberto (2020) relata quais os procedimentos mais comuns aos dias que antecedem o carnaval:

Às vezes, o caboclo vai na sexta-feira, antes do carnaval, ou até sábado ou domingo de carnaval, na casa de um pai de santo, ou mãe de santo, para se preparar para aquilo ali. É o clássico que é feito, ele pode dar um banho de defumador no cravo, na guiada, na fantasia. Ele usa o perfume de alfazema, e outras coisas. Por exemplo, uma vela, bota o nome da pessoa e acende para o anjo da guarda da pessoa. A gente faz isso para não cansar, se proteger do mal, de olho grande, inveja que vem pela frente. Isso pode acontecer. O caboclo dorme separado da mulher, da esposa. A obrigação dele é dormir no chão limpo, ou forrar um colchão velho no chão. O certo é fazer isso 15 dias antes do carnaval, e o mesmo é 7 dias antes. Os caboclos velhos, de primeira, iam para encruzilhada, faziam rosário, acendiam vela, faziam as rezas deles na encruzilhada, os pedidos deles, outros iam para mata, outros faziam contrato até com satanás, para enfrentar as dores dos caboclos, bater pau, e isso acontecia mesmo. (ROBERTO, 2020, pp. 3-4)

Com a rotina exaustiva dos dias de carnaval, o cansaço é comum entre os brincantes, a procura de força espiritual é parte desse ritual para vencer a fadiga. Roberto (2020) afirma que as apresentações são mais cansativas, pelo fato de precisarem dançar por um longo período com as fantasias muito pesadas, e todo esse esforço ser feito por um cachê que não é agradável.

Eu já fiz muito isso. Já tenho bastante tempo de carnaval, comecei com 15 anos de idade, hoje eu estou com 53 anos, eu brinquei muito na Piaba de Ouro, 19 anos na Piaba de Ouro de Olinda, de Salú, e fazia várias apresentações. Apresentação cansa mais do que o próprio desfile de carnaval. O carnaval é isso, às vezes a gente se apresenta aqui 15 minutos, 20 minutos, meia hora, desaparece e vai embora. Na apresentação, a gente passa meia hora, às vezes mais de meia hora vestindo a fantasia, até o momento que for liberado o espaço para gente ir desfilar, e passa uma hora dançando com a fantasia. Tem fantasia que é

mais maneira e tem outras que são mais pesadas. Quando sai dali, ainda passa de 30 a 40 minutos até encerrar aquilo, então cansa muito. E eu pensei comigo, “não vou mais na casa de pai de santo/ mãe de santo no carnaval”, porque a apresentação cansa mais do que o carnaval, e eu fiz isso. Fiz como teste para ver. Chegou o carnaval, eu brinquei os 3 dias de carnaval, não tive uma dor de cabeça, não tive nada, nada, nada, graças a Deus! E eu não fui mais, faz muitos anos que eu não procuro (ROBERTO, 2020, p. 3).

Roberto (2020) decidiu testar a força do ritual, e experimentou não executá-lo uma vez durante o carnaval, pensando ele que as apresentações eram bem mais cansativas e não demandavam a visita ao terreiro. Após a decisão tomada, percebeu que nada havia acontecido durante aquele carnaval, a brincadeira aconteceu de maneira esperada, e assim, o mesmo deixou de realizar tal rotina. Porém, deixou claro que no entendimento da tradição do Maracatu, essa prática de visitar o terreiro de candomblé, umbanda ou jurema é regra para todo caboclo.

Mas, na verdade é obrigação do caboclo fazer, de uma baiana que é veterana. É obrigação da gente fazer, só que eu procurei o outro lado da história. O que eu faço é tomar meu banho, eu sei que todos eles tomam banho. Mas tem um banho que foi um caboclo velho que me ensinou, me benzer pedindo força a Deus para sair em paz e chegar em paz, e é isso que eu faço (ROBERTO, 2020, p. 3).

Com isso, algumas pessoas foram mudando as suas rotinas antes da realização do desfile no carnaval. Mas o compromisso em levar a calunga para o terreiro permanece para todas as nações de Maracatu, mesmo que alguém no grupo desconheça os motivos ou a própria relação espiritual. O diretor do Maracatu é o responsável por esse ritual de proteção com a calunga.

O diretor e todos os maracatus fazem, todo maracatuzeiro faz, é pegar a boneca e levar para casa de um pai de santo, e faz o casco do maracatu em cima daquela boneca. A dama de paço carrega o maracatu em peso nas costas dela, e às vezes ela nem sabe. Às vezes tem baiana que carrega a boneca mas não sabe do segredo que ela está carregando ali. Tem que ser uma pessoa bem preparada. Também tem aquela que sabe mas não leva muito a sério (ROBERTO, 2020, p. 3).

Para Andrade (2002), a calunga é o símbolo místico presente no Maracatu e que se relaciona com outras manifestações das culturas negras: “a Calunga é tudo isso e mais alguma coisa... Ídolo, feitiço e apenas objeto de excitação mística, e ainda símbolo político-religioso de reis-deuses” (ANDRADE, 2002, p. 489). A boneca confeccionada em tecido especialmente para o Maracatu, é a sua essência, e carrega em si a bênção espiritual para aquela nação. As costureiras responsáveis pelo traje também se encarregam de fazer a calunga.

1.2. O traje do caboclo

Passamos à análise do traje do caboclo de lança. Ao observar sua figura hoje, não imaginamos as mudanças que já ocorreram ao longo dos anos de tradição. A imagem colorida e brilhosa difundida hoje como cartão postal cultural do Estado de Pernambuco, já foi mais simples e sem tantos exageros. Segundo Roberto (2020), a estrutura do traje era bem menor, e se aproximava em vários aspectos da figura do Mateus do Cavalo Marinho.

A fantasia, de primeiro, era quase nada de fantasia, o chapéu era um funil, feito o chapéu de Mateus; a guida era muito menor do que essa, com 100 ou 200 pedaços de fitas talvez; o surrão que eles usavam era um matulão, quase como o matulão de Mateus, com o chocalho pequenininho; a gola era uma gola bem curtinha, em cima da cintura, às vezes da cintura para baixo um palmo, ou menos de um palmo. (ROBERTO, 2020, p. 4)

O registro mais antigo envolve a utilização de chapéu cônico, guida ou lança pequena com poucas fitas e um aglomerado de palha e chocalhos nas costas. Posteriormente, como define Silva (2008):

Os chapéus afunilados dos caboclos foram sendo substituídos por chapéu em forma de pandeiro, como o usado por Batista, em foto tirada em 1974, e exposta na sede do Maracatu. Aquela foto é de um tempo que apresentava a transição da gola, que já não era um babador, como veste ainda hoje o Mateus, mas, embelezada com os vidrilhos, alcança já os joelhos do caboclo. Aquele chapéu, transição para a tiara dos dias de hoje, foi confeccionado por Ivo em 1969, a pedido de Batista (SILVA, 2008, p. 84).

A foto mencionada por Silva (2008) é a figura 1 desse artigo, onde é possível observar o formato diferenciado do chapéu e a gola em tamanho mediano ricamente bordada com vidrilhos. Segundo Vicente (2005):

Mestre Salustiano, um dos fundadores da Associação de Baque Solto, explica porque foi a partir de 1986 que os maracatus rurais passaram a utilizar lantejoula na confecção de suas roupas. A descoberta da lantejoula substituiu o vidrilho, pesado e caro, por esse material mais leve, mais barato, mais prático e, principalmente, cujo efeito visual possibilitou ao maracatu "ser aplaudido por multidões," nas palavras do mestre, já que o vidrilho "só tinha efeito de perto, enquanto a lantejoula reluz de longe." Mais barata e fácil de bordar, a lantejoula também possibilitou o aumento do número de caboclos de lança nos grupos (VICENTE, 2005, p. 69).

As lantejoulas chegaram para facilitar o desenvolvimento da brincadeira em vários aspectos: no financeiro, porque são mais baratas do que o vidrilho que chegava a ser importado; no visual, pois o brilho das lantejoulas à distância se destacava diante dos olhares dos espectadores e das câmeras também; e por último a confecção se tornou mais prática e eficiente, levando em consideração a facilidade de bordar.

Roberto (2020) afirmou sobre a primeira fantasia:

Para cortar não foi fácil, eu não tive paciência de cortar ela na linha, então eu danei cola e passei por cima, eu não tive paciência. Hoje eu bordo uma gola tranquilo. Sozinho, passo um mês, 28 dias, mas a gente sabe que não é fácil. Eu mesmo corto e risco, mas não todos os riscos, às vezes eu pago para as pessoas riscarem para mim, e aí começo a bordar, e leva tempo (p.1).

O traje do caboclo possui muitos elementos, e praticamente todos eles são confeccionados pelo próprio brincante. Esses elementos podem ser descritos da seguinte forma:

- Sapatos e meias: tênis simples com solado de borracha (geralmente é usado, geralmente é usado um modelo comum para jogar futsal) , e meias de futebol, de preferência coloridos.

- Taca: estrutura que segura as meias no lugar, confeccionada com elástico que fica preso ao joelho e presilha para sustentar a meia.
- Ceroulão: bermuda de cetim com cós e barra franzida com elástico, usada por baixo de todo o traje.
- Camiseta: de algodão, que ajuda a controlar a transpiração.
- Camisa de manga comprida: geralmente colorida ou estampada, e vai por cima da camiseta.
- Fofa: bermuda confeccionada em veludo ou tecido de estofado, sempre com cores vibrantes, possui bolsos e a barra é decorada com crochê e franja. (Ver figura 3).
- Surrão: adereço musical em formato de mochila, onde estão fixos os chocalhos que emitem o som característico do Maracatu de Baque Solto, confeccionado com madeira, pelúcia e tiras de couro. (Ver figura 4).
- Gola: parte superior do traje em formato circular que cobre todo o corpo do brincante, de veludo com lantejoulas coloridas bordadas em padrões específicos de arabescos, bandeiras e estrelas. Algumas golas podem ter palavras bordadas. A base da gola é um tecido de algodão com estampa diversa, geralmente utiliza-se o que for mais barato, pois não aparece durante o desfile. A barra da gola segue o mesmo padrão de crochê e franjas que a fofa. (Ver figura 5 e 6).

Figura 4: Surrão



Fonte: Acervo de Aguinaldo Roberto, 2020.

Figura 5: Detalhe da gola do caboclo por dentro



Fonte: Foto da autora, 2020.

Figura 6: Detalhe do bordado e da barra da gola do caboclo



Fonte: Foto da autora, 2020.

- Lenço e chapéu: o lenço protege a cabeça do chapéu que é confeccionado a partir de um chapéu de palha, com armação de arame revestida com papel, até alcançar a forma redonda característica. Em cima dessa base, são fixados os fios de papel laminado colorido, conhecido por chicote. (Ver figura 7).

- Guiada: lança de madeira, com fitas coloridas e xadrezes amarradas e presas pela camisa da guiada, que é uma faixa de tecido onde se amarram as ponteiros. (Ver figura 8).

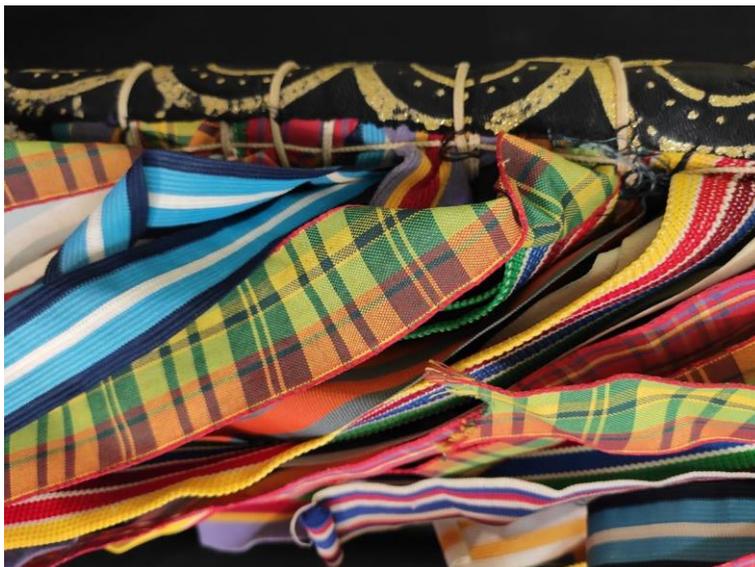
- Óculos escuros, cravo e pintura facial: a caracterização facial segue o padrão dos óculos escuros, espelhados, coloridos ou de grau, a flor do cravo na boca, e pintura facial, que pode ser em toda a face ou apenas detalhes.

Figura 7: Detalhe do chapéu por dentro



Fonte: Foto da autora, 2020.

Figura 8: Detalhe da guida e amarração das ponteiros



Fonte: Foto da autora, 2020.

O processo de produção do traje do caboclo é completamente artesanal e na maior parte das vezes é assumido pelo próprio brincante, como é o caso de Roberto. Em entrevista, Roberto (2020) descreveu minuciosamente as partes que compõem esse traje: sapato, meia, taca, ceroulão, camiseta, camisa de manga comprida, fofa, surrão, gola, lenço, chapéu, guiada, óculos escuros, cravo e pintura facial. O processo de confecção é trabalhoso e muitas vezes conta com a ajuda de artesãos treinados na técnica de executar tais elementos. Um traje de caboclo completo chega a custar 2 mil reais.

Falar da fantasia para começar: sapato e meia. Depois tem o ceroulão; por cima dele a gente usa a fofa, com barra de crochê que a gente paga para uma pessoa fazer, e as pelotas, que são franjas que eu mesmo corto e coloco no crochê. O ceroulão não tem bolso, a fofa tem. Uma camiseta. Camisa de manga comprida. Também tem a taca, essa haste, que gira por trás da batata da perna, para segurar as meias. Tem pessoa que costura, eu uso botão e esse gancho, que a gente conhece por aqui como boca de jacaré. Tem o lenço, com um nó e um laço no pescoço, para poder colocar o chapéu, e o cravo na boca. O cravo é onde está o segredo do caboclo, é o símbolo do caboclo. Para quem vai para casa de pai de santo ou mãe de santo, [o santo] é feito em cima do cravo, e em cima da fantasia também faz.

A primeira camada do traje do caboclo é uma roupa base, formada por ceroulão e uma camiseta de malha. Essa base vai servir para reter o suor do brincante, e por cima dela são vestidos a fofa, uma camisa com botões e mangas compridas e a gola bordada. Essa preocupação com a proteção do corpo do maracatuzeiro também é vista no lenço que é amarrado à cabeça que apoia o chapéu. O cravo na boca é o símbolo essencial do caboclo. Muito deles são benzidos também com o intuito de proteção durante a brincadeira, nesse caso, a proteção é espiritual.

A gola é enorme, arrastando no chão, e leva muito tempo para fazer, e gasta quase 2 mil reais, incluindo tudo. Se a pessoa não tiver muita prática de bordar, logo na primeira lantejoula que for aplicar já quebra a agulha ou ela fica envergada. O chapéu é exagerado, de palha com uma armação de cipó ou arame que a gente mesmo faz, e cobre com papel

grosso, para poder colocar esse chicote⁵². Eu me lo o bojo com a cola de sapato para ir passando o chicote por cima, depois é só virar. Corta a parte da frente, como se fosse uma franja, que é para o caboclo ver. Esse cordão do chapéu serve para amarrar embaixo do queixo, porque tem chapéu que chega a escapular da cabeça, mas quando o chapéu está assim e o cara que tem uma certa experiência, ele trava o queixo, e tem gente que usa uma fita que chega até a machucar a pele da pessoa. Tem a guiada, limpa, depois que a gente coloca as fitas. A gente amarra as fitas todinhas, e depois coloca essa camisa da guiada, para amarrar novamente. As divisões são amarrações de ponteira. No caso a minha e a do meu menino, eu costuro, porque muitas pessoas tentam puxar as fitas. Também tem o surrão, com o chocalho de vaca. Ele tem 2 tábuas, uma em cada lado, tem mais duas em cima e uma no meio, para fazer a estrutura onde a gente coloca as eias⁵³ amarradas embaixo. O chocalho é sempre parafusado para ele não cair, e tem uma fita para amarrar no peito, para as eias não arriarem. Essa é a fantasia do caboclo de lança (ROBERTO, pp.1-2).

O maracatuzeiro é quem borda a sua própria gola. Como Roberto (2020) disse anteriormente, ele sozinho demora 28 dias para bordar uma gola. Esse processo é demorado e muitas vezes é compartilhado entre os brincantes. É comum contratar alguém para fazer o desenho de base do bordado. E para agilizar o processo, duas pessoas bordam a gola ao mesmo tempo. As golas de Roberto, têm temas variados a cada ano, mas ele sempre homenageia os filhos e o estado de Pernambuco, além de incluir as iniciais do nome dele. A guiada tem entre 400 e 800 fitas, já o surrão tem entre 5 e 10 chocalhos. Percebe-se que esse processo é totalmente artesanal, e o brincante se envolve em todo o processo desde a preparação e confecção de seu traje até a apresentação.

Na figura 3, estão Aguinaldo Roberto e seu filho Jamerson, que hoje é puxador de cordão, ambos vestindo as roupas de baixo do traje do caboclo, ceroulão, fofa, camisa de manga comprida, lenço, óculos escuros e rosto pintado de vermelho. É possível notar a flor de cravo pendurada sobre a camisa de Aguinaldo Roberto.

⁵² Fita metalizada.

⁵³ Alças.

Figura 3: Aguinaldo Roberto e seu filho com as roupas de baixo do traje do caboclo



Fonte: Acervo de Aguinaldo Roberto, 2019.

O rosto caboclo também tem suas especificidades, ele se mascara para assumir essa nova personalidade. Sobre a questão da caracterização do rosto do brincante, Roberto (2020) afirmou:

Tinha um tal de azarcão, mas não existe mais. Tem umas pessoas que usam colorau, mas eu uso batom vermelho, porque ele muda a feição do caboclo de lança. Hoje tem caboclo que nem está usando mais, às vezes pinta só uma coisinha branca no rosto. A obrigação do caboclo é pintar o rosto e usar óculos escuros ou espelhado. Mas, hoje o povo também está usando óculos coloridos. E para quem tem problema de visão, pode usar os óculos de grau normal, não tem problema nenhum. O caboclo gosta de usar os óculos escuros para as pessoas não verem o olhar dele. Tem caboclo sem vergonha também, que fica paquerando baiana (ROBERTO, p.6).

A pintura facial é feita de forma precária, com o que gerar o efeito e a cor desejada, seja com material natural (colorífico) ou batom. A maior parte dos brincantes não tem acesso a maquiagem artística, como os pancakes coloridos. Os óculos ficam a critério do maracatuzeiro, e servem para proteger do sol e camuflar a visão, ou para enxergar melhor, como é o caso dos que necessitam de graus.

Todos os anos o processo de confecção desses trajes se reinicia, o ineditismo é inerente às apresentações competitivas no carnaval. No segundo semestre de cada ano, os brincantes recomeçam a cortar, costurar e bordar seus trajes. Roberto (2020) falando sobre o processo de mudança de ano, disse que:

a maioria das minhas golas eu sempre vendo. Tem pessoas que ligam e antes de terminar de bordar já está encomendada. A sede do maracatu me dá todo o material, e quando eu não consigo vender, passo a gola pronta para eles. Eles não têm trabalho nenhum, porque vão pegar uma gola seminova, e só pagaram o material. Eu vou me preocupar para cortar o tecido, fazer o riscado, cortar a gola. Eles dão as miçangas, as lantejoulas, o tecido e a lã, e nós, a mão de obra (ROBERTO, p.5).

Esses trajes podem ser emprestados para que novos brincantes se apresentem, assim como servem de acervo para a diretoria usar da melhor maneira possível nas apresentações futuras. Isso quando não são vendidas, como Roberto (2020) falou. Hoje, existem muitas pessoas interessadas em participar da tradição e aos poucos vai adquirindo seu traje completo.

Considerações finais

Nota-se que o caboclo de lança é uma figura de forte apelo visual, seu colorido e brilho não escondem a força e o poder que essas figuras têm, são guerreiros guardiões. Com tamanha produção e entrega por parte dos brincantes, o resultado na hora do desfile é encantador. Todavia, muitos dos espectadores não percebem o esforço que é realizado para que o desfile aconteça sem erros, desde a dedicação dos brincantes aos ensaios e produção do traje, as ausências com a família, e o cansaço extremo nos dias de apresentação.

O traje do caboclo de lança é marca registrada da cultura pernambucana, e possui, num nível de compreensão mais sutil, relações com todos os antepassados dessa região, desde os primeiros habitantes, os indígenas, ao processo de mestiçagem com os brancos europeus e os negros,

injustamente, escravizados. Homens que festejavam sua força pelos terrenos dos canaviais, indicando a presença pelo barulho de seus maracás.

“Então hoje se brinca por amor à fantasia” (ROBERTO, 2020, p.4). Fantasia é um termo muito respeitado e defendido por esses homens e mulheres valentes do carnaval. Com o passar dos anos essa tradição popular deverá sofrer mudanças, assim como aconteceu, desde o seu princípio. Todavia, esperamos que essas reinvenções a fortaleçam e permitam que muitos outros caboclos possam desfilar pelas ruas e seus carnavais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário. **Danças dramáticas do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

FANTASIA DE CABOCLO. Entrevistadora: Tainá Macêdo Vasconcelos. Entrevistado: Aguinaldo Roberto. [S. l.]: 09 ago. 2020. MP4.

MARACATU Baque Solto – Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil. Dossiê de candidatura. Recife: IPHAN, 2013. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossiê_MARACATU_RURAL.pdf. Acesso em: 13 ago. 2020.

Mestre Batista. Jan 2020. 1 fotografia. Disponível em: https://www.instagram.com/p/B8ONfdYncwO/?utm_source=ig_web_copy_link Acesso em: 13 ago. 2020.

SILVA, Severino Vicente da. **Maracatu Estrela de Ouro de Aliança: A saga de uma tradição**. Recife: Editora Reviva, 2008.

VICENTE, Ana Valéria. **Maracatu rural: O espetáculo como espaço social**. Recife: Associação Reviva, 2005.

Conhecendo a autora deste capítulo:



Tainá Macêdo Vasconcelos: Mulher latino americana apaixonada pelas tradições culturais populares, pelos saberes e pelas visualidades. Atualmente, desenvolve pesquisa de doutoramento em teatro, pela Universidade de São Paulo, sobre trajes de cena do teatro popular.

macedo.vasconcelos@gmail.com

Capítulo 7

O TRAJE PENITENCIAL: ELEMENTO DA PRÁTICA CULTURAL DE CARÁTER RELIGIOSO BARBALHENSE

The penitential costume: element of cultural practice of religious character

BESSA, Ricardo André Santana; Doutorando em Artes; Universidade de São Paulo; Professor da Universidade de Fortaleza.

FROTA, Rodrigo; Doutorando em Artes; Universidade Federal da Bahia; Professor da Universidade Regional do Cariri.

Resumo

O presente trabalho investiga os trajes das irmandades de penitentes do município de Barbalha, Ceará, com enfoque analítico sobre o traje penitencial e seus objetos penitenciais o autoflagelo. Examinaremos diferentes perspectivas antropológicas sobre o traje penitencial, particularmente nas relações entre o corpo, a vestimenta, o rito e os objetos, nos seus caracteres cultural, popular e religioso.

Palavras Chave: Trajes; objetos, folguedos; penitentes; Barbalha.

Abstract

The present work investigates the costumes of the penitent brotherhoods in the municipality of Barbalha, Ceará, with an analytical focus on the penitential costume and its penitential objects to self-harm. We will examine different anthropological perspectives on penitential attire, particularly in the relationships between the body, clothing, rite and objects, in their cultural, popular and religious characters.

Keywords: Costumes; objects, playfulness; penitent; Barbalha.

1. Introdução: Aproximações do traje penitencial da semana santa barbalhense.

A região metropolitana do Cariri, no sul do Ceará, formada por 11 municípios, é um caldeirão de práticas religiosas católicas, famosas em todo o país. Esse contexto religioso foi perpetuado por séculos através de dinâmicas que transmitem a cultura e a fé (SOUZA, 2018). A festa de Santo Antônio, padroeiro de Barbalha, tornou-se uma das festas mais conhecidas do Ceará. O hasteamento do “pau da bandeira”, marca o início dos festejos em homenagem a este santo. Mas, durante a semana santa em Barbalha, destaca-se uma outra tradição secular: *os penitentes*. Nela é revivida a *vía crucis* de Jesus, especialmente por quem guarda a memória deste rito secular: as irmandades barbalhenses. O rito evidencia o corpo, o traje e seus signos. A autoflagelação é parte desse ritual, com ligações perenes com as práticas de um catolicismo não ortodoxo, aliado a uma religiosidade popular, caracterizada por costumes desvinculados da religião oficial, uma forma própria de ver o sagrado. (MUNHOZ; ROSSETI, 2017).

Se entendermos que as expressões culturais, ritualísticas, religiosas e artísticas são responsáveis por revelar muitos significados básicos da vida, veremos que é essencial para o estudo do traje penitencial aproximar-se desses discursos visuais e materiais encontrados nos ritos. Ele deve ser entendido aqui como um sistema formado por peças que fazem parte do ritual de flagelação. O traje em questão é uma interface entre o corpo, o meio e a cultura, tendo múltiplos aspectos práticos e simbólicos inseparáveis, nas suas variadas funções com procedências complexas e profundas, resultando em um conjunto por meio de uma linguagem visual/cultural/religiosa.

Abordamos a materialidade dos trajes, sem negar a produção de seus significados e sua história. A escolha desse eixo significa também a inserção dos objetos e do corpo penitencial na composição desse traje para um registro singular de sua presentificação.

Pesquisar o traje em seu registro da materialidade pressupõe um outro deslocamento: entendê-lo como fenômeno experienciado e apreendido a partir da vida que o produz e na qual ele está inserido. Portanto, o estudo pretende se aproximar do traje junto às manifestações locais e à particularidade de seus contextos de produção.

Sob esse prisma, as qualidades formais são significativas enquanto articulação e ancoramento do mundo social a sua volta, e como prospecção de referência para o futuro. Entendamos o traje como o objeto artístico de Gell (1992): um sistema que nos permite acessar mundos complexos por meio de indagações como: Quais símbolos caracterizam os trajes rituais dos penitentes do Cariri cearense? Quais as imagens recorrentes, e o que revelam sobre a cultura artística e religiosa da região? Que essência é externalizada através do traje, tornada objetiva na religião e na cultura?

Na primeira seção deste trabalho, concederemos uma breve descrição dos grupos penitenciais barbalhenses; suas origens antropológicas, religiosas e sociais. Em seguida, discutiremos as relações culturais com os penitentes e a intervenção no conjunto indumentário dos festejos da semana santa. Na terceira seção, apresentaremos uma análise da indumentária atual e seus objetos, apoiada nos sistemas sógnicos de leitura e nas qualidades formais de composição do traje penitencial dentro do campo religioso e cultural.

2. Origens e influências religiosas/históricas dos trajes dos penitentes de Barbalha.

O tema da crucificação de Cristo e as imagens associadas à penitência e misericórdia envolvem a maior parte da formação religiosa romanizada. Em primeira instância, observamos que as representações pictóricas da *via crucis*, difundidas na Idade Média dentro das “fortalezas da fé”, com intenção de propagar a religião para uma população em sua maioria analfabeta, são replicadas nas igrejas cristãs até

os dias de hoje. Representações do sofrimento humano, as imagens do Cristo sofredor projetam a necessidade de uma existência sem o pecado e os defeitos mundanos. Em *The essence of Christianity* (2008), Feuerbach nos oferece uma pista relativa à crença penitencial:

A religião cristã é a religião do sofrimento. As imagens da crucificação que ainda encontramos em todas as igrejas representam não o salvador, mas apenas o crucificado, o Cristo sofredor. [...] A salvação é apenas o resultado do sofrimento, [...]. Conseqüentemente, o sofrimento cria raízes profundas nos sentimentos; a dor se torna um objeto de imitação [...] ⁵⁴. (FEUERBACH, 2008, p.27, tradução dos autores)

Por esse ângulo, a origem da ordem dos penitentes do Cariri se assemelha à origem das irmandades de flagelantes medievais que surgiram no contexto da Peste Negra, na Idade Média (MUNHOZ; ROSSETTI, 2017). Surgem, nos primeiros séculos da era cristã, rituais de autoflagelo, com o intuito de aplacar os desejos da carne, das fantasias, do espírito e para conter os efeitos da peste através do milagre divino (LE GOFF, 2007). Frente à doença, os fiéis entregavam-se mais dóceis a certas crenças e práticas religiosas. A cólera divina, como crença em uma espécie de punição pelo pecado coletivo, suscitou a culpabilidade e a penitência popular, estabelecidas em rituais específicos, inseridos dentro do calendário litúrgico. Apelamos à memória dos flagelantes, que se açoitavam em praças públicas na Europa, no século XIV.

As iniciativas individuais de expiação, necessárias à Igreja, não bastavam para aplacar a justiça divina. Os deveres recaíam, então, sobre a comunidade, através da confissão dos pecados e da imploração coletiva do perdão. Procissões hierarquizadas retinham e canalizavam as

⁵⁴ The Christian religion is the religion of suffering. The images of the crucified one which we still meet with in all churches, represent not the Saviour, but only the crucified, the suffering Christ. [...] The redemption is only the result of the suffering, [...] Hence the suffering takes deeper root in the feelings; the suffering makes itself an object of imitation [...].

manifestações expiatórias, afirmando o direito exclusivo da Igreja de impor ao pecador a “salvação”.

Nesse contexto, os grupos penitentes do Cariri cearense teriam práticas sobreviventes de uma matriz católica portuguesa que migrou para o Brasil, durante o período colonial e mesmo depois. Alguns estudos afirmam que a partir do século XVII aparecem os primeiros relatos dessa prática no Nordeste. Posteriormente, tornaram-se alvo de narrativas no século XIX por memorialistas, viajantes⁵⁵ e, a partir do século XX, por intelectuais que estudam o Cariri cearense.

Desse modo, as missões teriam sido as principais responsáveis por nos trazer essa prática, relacionando a ideia de salvação divina através da dor corporal.

Nelas, missionários adentraram os sertões e, juntamente com suas populações, foram responsáveis pela construção de igrejas, campos santos (cemitérios) e capelas, em prol de um fortalecimento material dos laços entre a religião e a população. Para os dois grupos penitenciais barbalhenses e alguns historiógrafos foi padre Ibiapina⁵⁶ o responsável por trazer a tradição penitencial para o nordeste brasileiro em meados do século XIX, tendo no flagelo dos corpos a justificativa de afastar a peste⁵⁷, a seca e a guerra. Durante este período, a Igreja começou o “processo de romanização”⁵⁸ e os bispos da época tentaram enfraquecer as formas populares

⁵⁵ O Diário de Viagem de Francisco Freire Alemão (1859 – 1861) é fruto de sua viagem exploratória aos sertões cearenses presidindo a Comissão Científica de Exploração criada em 1856 pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro – IHGB (MACHADO, 2014, p.36)

⁵⁶ “Entre os anos de 1860 e 1876, Padre Ibiapina viveu sua peregrinação, sua itinerância nos sertões do Nordeste, percorrendo incansavelmente, a pé ou a cavalo, as províncias de Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte, Alagoas, Ceará e Piauí, numa jornada que o levou a ser denominado Pai do Povo” (NEVES, 2019, p.13).

⁵⁷ “No ano de 1862, ocorreu a epidemia de cólera e as autoridades eclesiásticas permitiram que Padre Ibiapina pregasse uma missa em Sobral, pois a cidade foi assolada pela epidemia” (MACHADO, 2014, p. 29). [...] “Ao sair de Sobral, Padre Ibiapina empreendeu missões em outras localidades da província, como: Crato, Barbalha, Missão Velha, Milagres, Porteiras, dentre outros” (Ibid., P.32).

⁵⁸ “Com a romanização vai se eliminando a produção religiosa popular. Daí, a hierarquia eclesiástica é investida de uma visão preconceituosa quando se propõe a elevar o nível cultural e religioso do povo; combatendo principalmente o tradicional caráter lusitano leigo do mundo devocional” (NEVES, P.14, 2019)

de expressão religiosa e suas lideranças: padres, rezadores, conselheiros, beatos e beatas.

Como catolicismo popular entendemos o conjunto de representações e práticas religiosas produzidas pelas classes menos abastadas, usando os códigos do catolicismo oficial, dando-lhes uma significação própria que pode, inclusive, opor-se à sua significação original. Portanto, um mesmo código religioso pode ser compreendido e interpretado por diferentes classes sociais, de maneira que, sob uma mesma forma, há diversas representações e práticas. Esse fenômeno permite que o catolicismo seja, ao mesmo tempo, religião de uma classe dominante e de uma dominada.

Com esse entendimento a expressão religiosa das irmandades dos Penitentes Barbalhenses seria uma manifestação de um catolicismo popular inserido na cultura brasileira, não representando, em si, uma novidade dentro do Cristianismo. Viana (2017) contextualiza:

[...] as manifestações de devoção religiosa que têm lugar em Barbalha e Juazeiro do Norte foram politicamente instrumentalizadas para a produção de atratividades turísticas, transformando manifestações de fé e religiosidade em [...] produtos, fazendo com que ritos locais sirvam de base para a disseminação da “cultura do Cariri”. (VIANA, 2017, p.198)

As irmandades penitenciais de Barbalha “sofreram” um processo de espetacularização ao longo dos anos o que findou por transformá-las em grupos folclóricos. Esse movimento se iniciou em 1973, promovido pelo poder público municipal em parceria com a paróquia local, integrando a transformação da festa do Padroeiro da cidade em um grande evento turístico responsável por atrair, todos os anos, milhares de visitantes. O ato penitencial, inicialmente ligado ao “horror e ao fanatismo religioso”, entendimento das classes intelectuais na década de 1950, ganha um *status* de manifestação cultural, a partir dos anos 1970.

Houve então a inserção dessas irmandades entre os grupos folclóricos locais (reisados, bandas cabaçais etc.) na programação da festa. O rito ocorre em forma de cortejo

cênico, no dia do carregamento do pau da bandeira, nas horas que antecedem o seu hasteamento (geralmente pela manhã).

A espetacularização do fenômeno dos penitentes gerou uma série de transformações nessa manifestação religiosa / popular: criou olhares pouco preocupados em registrar e preservar o ritual religioso em si; imputou o pagamento de cachê para as práticas (mercantilização da tradição) e criou uma superexposição dos costumes religiosos, que antes eram realizados veladamente. Este é o foco deste estudo: as mudanças dos trajes penitenciais e seus objetos ritualísticos. Não nos interessa aqui valorar tal mudança, o que nos importa é entender os processos dessa construção, que contribuíram para a configuração histórica, simbólica e visual das vestimentas dos penitentes Barbalhenses. Buscamos também entender a influência dessas transfigurações, na experiência cultural e religiosa das irmandades.

3. O Traje-corpo dos penitentes na autoflagelação religiosa e suas relações socioculturais.

Encontramos as descrições detalhadas dos primeiros trajes penitenciais caririenses no *Diário de Viagem*⁵⁹ de Francisco Freire Alemão (1859-1861). O diário traz relatos do cotidiano da viagem da Comissão Científica de Exploração, já citada anteriormente, pelo interior do Ceará. Nele, Alemão (2006) relata:

Dizem-se que são de ordinário gente dos matos, homens e mulheres, mulatos, cabras, pretos e não sei se brancos também; vão com o corpo nu para a igreja. Os homens com um capote e as mulheres de lençol, todos com a cara coberta. (ALEMÃO, 2006, p.200)

Tal descrição nos revela algumas particularidades sobre o ato penitencial e seu traje. É interessante perceber como o autor atribui a atividade à “gente dos matos” e os classifica pela cor. Constrói um discurso que indica o

⁵⁹ Como fonte, após esse Diário de Viagem, não identificamos outros relatos sobre a prática penitencial no Ceará, apenas na segunda metade do século XX é que surgem novas descrições acerca dessa manifestação popular e religiosa.

“caráter popular” dos penitentes; homens simples e pobres. Percebamos que este primeiro olhar registrado sobre a penitência e seus praticantes está diretamente relacionado ao contexto no qual Alemão estava inserido: “intelectual de renome internacional, formado em medicina, um cientista” vindo da Corte para pesquisar os “pobres sertões interioranos”.

Os relatos do pesquisador nos revelam pistas importantes sobre os trajes usados no período e suas funções. Inicialmente, os penitentes andavam nas ruas pelas madrugadas, em coro, cobriam seus rostos com lenços, lençóis, tecidos, ceroulas⁶⁰ ou fraldas e usavam vestimentas “comuns”, as mesmas usadas no seu dia a dia. Para os momentos de flagelo, despiam somente as costas.

Durante muitas décadas usavam a madrugada como horário para realização das práticas ritualísticas e trafegavam por estradas despovoadas durante horas, para que, então, em frente a um lugar previamente escolhido (inicialmente os edifícios religiosos), pudessem iniciar o processo de expurgação dos seus pecados, a penitência.

A escuridão da noite e os rostos cobertos proporcionavam o anonimato e escondiam a identidade em todos os momentos do rito. Entretanto, encobrir as faces os unia no ato religioso. Lembremos que as penitências, bem como outras práticas religiosas, foram alvo de processos da Inquisição. Com isso, muitas dessas atividades passaram a se realizar secretamente, no íntimo dos lares e na proteção da escuridão noturna.

Ao tornarem-se incógnitos, apoderavam-se tanto dos espaços eclesiais (igrejas, cemitérios), quanto dos espaços públicos. Estes eram especialmente considerados profanos, já que permitiam que algumas práticas ilícitas fossem realizadas: “Asseguram que na noite de penitência há sempre um roubo de cabras e galinhas, etc, [...] que voltando

⁶⁰ Ceroulas, cirolas, ceroula ou cirola é uma peça de vestuário interior que cobre, desde a cintura, o ventre, a genitália, as coxas e as pernas, substituindo as cuecas.

da igreja vão para a casa de suas amásias, que lhes lavam os cortes, etc”⁶¹ (ALEMÃO, 2011, pp.149-150).

O corpo seminu pode ser ambíguo simbolicamente, pois é, ao mesmo tempo, ícone do pecado cristão, e vetor do arrependimento, do sacrifício e da dor. O ato de desvestir-se revela a superfície corporal para o acesso da purificação divina⁶². Inicia e se encerra no próprio homem, e em sua necessidade de salvação.

Impossível não relacionarmos aqui os primeiros trajés penitenciais caririenses com as imagens que temos sobre as vestes usadas por Cristo durante a *vía crucis*. Mesmo que o corpo tenha sido banido durante a Idade Média, o Jesus desnudo é um dos símbolos mais pungentes e permanentes do cristianismo. Apesar do horror cristão à nudez, a figura de Cristo foi aceita canonicamente em todas as representações da crucificação, ligadas ao corpo retorcido pela dor. O sofrimento é o símbolo universal que expressou, e expressa, no imaginário dessa religião, uma espécie de triunfo do divino sobre o material.

Nas descrições das manifestações inaugurais caririenses, junto ao rosto coberto e ao corpo seminu, havia também a utilização de objetos com finalidade de punição física nos ritos. O relato é novamente feito por Alemão (2006), ao presenciar um ritual de penitência, em terras cearenses, no dia 3 de dezembro de 1859:

O quadro era medonho no escuro da noite. Viram um homem pardo, de constituição atlética, nu, tendo só a ceroula e esta arregaçada até o alto das coxas, com uma grande pedra na cabeça e na mão um tijolo com que batia nos peitos com tanta força, que a mim, que estava na minha rede, parecia que batia no chão e ao mesmo tempo continuava suas lamentações medonhas, às vezes acompanhadas de grande pranto. [...] dizia: “Sou um pobre penitente”. Havia já se disciplinado muito e clamava que já não podiam com a disciplina. (pp.149-150)

⁶¹ ALEMÃO, **Diário de viagem**, 2011, folha 166-168, pp.149-150.

⁶² Nos estudos católicos sobre a vida dos santos, a referência ao corpo como “oceano de misérias” é muito frequentemente usada, principalmente pela tentativa de muitos mártires de inserirem, neles próprios, as marcas sacrificadas do Cristo”.

Ter o corpo violentado pela pedra nos relembra as cenas representativas de Jesus em direção ao calvário. O peso de carregá-la na cabeça é usado em paralelo ao peso da cruz, tornando mais difícil a caminhada. Ambos objetos, pedra e tijolo, resumem a cena de uma história representificada por cada homem que assume para si a responsabilidade de reincorporar o sofrimento de Cristo, inscrevendo no próprio corpo os símbolos da Paixão.

Ser um pobre penitente parece ter feito, e continua fazendo, com que tais homens aproximasse-se da humildade, do sacrifício, e da piedosa face de um Cristo também penitente, cujo corpo, desfigurado pelo sofrimento, redime e expurga todos os pecados da humanidade. O autoflagelo recebe também o nome de disciplina ou trabalho.

Aparentemente, a intertextualidade vincula esse ato a eventos narrativos da paixão de Cristo. Algumas dessas cenas, representadas largamente durante a Idade Média, assumem a forma de “performance dramática”. Jesus foi chicoteado durante sua caminhada com o *azorrague*, uma arma de madeira que continha 12 correias, feitas de couro e com ossos de animais quebrados amarrados em suas pontas.⁶³

A penitência parece funcionar como uma reincorporação deste martírio através do açoite. Como nos descreve Alemão, objetos com função semelhante aos azorragues eram usados pelos penitentes: são formados de lâminas de ferro cortantes, afiadas pela margem, enfiados numa argola suspensa por uma tira de couro ou de outra matéria (ALEMÃO, 2006, p.150).

Outro membro da comissão de exploração ao nordeste brasileiro, Guilherme Schüch de Capanema nos revela a existência de Padre Agostinho⁶⁴, que em suas pregações

⁶³ Para cada chicotada que ele recebia, 12 feridas eram abertas no seu corpo (mitologicamente, sendo 39 chicotadas descritas, teríamos uma média de 468 lacerações).

⁶⁴ “Ouvi muita coisa a respeito das Missões do Pe. Agostinho, que é considerado como santo por este povo. Ele foi suspenso de pregar no Monte-Mor; [...] As Missas de Monte-Mor eram embaixo de uma mui grande latada, as folhas de várias naturezas com que era feita a latada têm sido carregadas em grande parte pelo povo, que dela faz remédios para seus males, já em banhos, já internada etc. e que com eles se têm operado milagrosas curas.” (ALEMÃO, 2011, p.268.)

públicas “desnudava o costado e sacando um respeitável vergalho de cinco pernas, fustigava a ímpia carne até espirrar sangue” (CAPANEMA, 2006, p. 241) e essa demonstração pública deveria servir como modelo a ser imitado. Capanema (2006) complementa:

Os instrumentos de que se serviam nessas ridículas práticas eram chicotes de três a cinco pernas armadas de uma roseta de pregos, embutidos em uma bola de cera com resina, de modo a ficarem de fora as aguçadas extremidades; outras vezes eram facas curtas, ou tiras de folhas-de-flandres com farpas reviradas alternadamente para um e outro lado; tinham também disciplinas⁶⁵, cujas pernas eram entrançadas em toda sua extensão com pregos. (CAPANEMA, 2006., p.241).

Ainda de acordo com o autor, esta cena produzia um efeito duplo, primeiro assustando os observadores e, depois, de alguma forma, o sofrimento estampado no rosto parecia ao povo pura expressão de santidade. Fato é que aplicar as disciplinas ao próprio corpo nos traz outra questão: a presença do sangue na formação imagética do traje e do corpo penitencial.

Os objetos do flagelo derramavam o sangue que se unia aos corpos *seminus*, manchando as vestes e os espaços ocupados pelos martírios cristãos, aferindo ao itinerário imagético do Cristo ensanguentado pelo sacrifício. O corpo, ao derramar sangue, transforma-se em elemento sacrificial, reconhecido pelos católicos como o “mesmo sangue” derramado por Jesus.

Metonimicamente “o nome de Cristo” está intimamente ligado ao significante do “sangue”. A referência aparece em muitos dos discursos míticos: “[...] todas as coisas são purificadas com sangue” (HEBREUS, 9:22), “[...] Jesus sofreu para santificar o povo por meio do seu próprio sangue” (HEBREUS, 13:12), “Isto é o meu sangue da aliança, que é derramado em favor de muitos, para perdão de pecados” (MATEUS, 26:28). O sangue, por conseguinte, pertence ao código mitológico cristão.

⁶⁵ Chicotes

O historiador Irineu Pinheiro (1950) revela sua experiência em ter visto “grossos pingos de sangue nas lages das calçadas, no patamar, no piso e nas paredes da Matriz”. Em uma dessas paredes desenhava-se, nitidamente, a mancha vermelha das costas de um dos flagelados. (PINHEIRO, 1950, p. 230).

O corpo sempre “manchado” de sangue é a ambivalência oscilante entre vida e morte. Segundo Jacques Gélis “essa ambiguidade é marcada pelo [...] discurso cristão sobre o corpo e as imagens que ele suscita; um duplo movimento de enobrecimento e de menosprezo do corpo”(2008, p.20).

A ação infligida ao corpo, o sangue junto ao traje e seus artefatos, formam um conjunto de sentido. As Irmandades de Penitentes do Cariri ao longo dos tempos passaram por inevitáveis transformações de suas práticas, símbolos, trajes e espaços sagrados, conservando os sujeitos e mitos capazes de legitimar para si e para os outros a sua existência presente.

A partir da década de 1970, as irmandades abandonam paulatinamente o caráter eminentemente religioso e começam a participar de viagens e apresentações por todo território brasileiro. Algumas trilhas sonoras utilizaram os benditos⁶⁶ e as ladainhas penitenciais. Em eventos culturais, os grupos passaram a partilhar o palco com autoridades políticas e celebridades artísticas de renome nacional.

O ritual penitencial sigiloso, a pedido da própria Secretaria de Cultura da cidade de Barbalha, ganhou contornos de espetáculo em exibição pública. Em acordo com a prefeitura, novos trajes foram confeccionados visando questões estéticas da festa, permitindo a inserção e a unificação das irmandades perante os outros grupos.

A bem sucedida admissão do rito penitencial na programação da Festa de Santo Antônio de Barbalha reafirmou

⁶⁶ Três elementos caracterizam as penitências: os benditos, as orações e o autoflagelo. Os benditos são cânticos com letras ligadas a pedidos, agradecimentos ou exaltação a Deus ou algum santo.

para as irmandades a ideia de serem um dos principais fundadores do folclore da cidade. Por outro lado, o rito penitencial pode ser entendido não como um espetáculo em si, respeitado o seu lugar primordial de religiosidade, de conexão com as crenças de salvação e ascensão espiritual. Sobre isso, Carvalho (2011) conclui que:

Nesse contexto entendemos, que para os penitentes os gestos, palavras e movimentos perdem o significado original, enquanto um ritual de fé. Colocando com outras palavras, os signos da religiosidade dos grupos passam a ser representações que os outros fazem deles. É sintomática a inicial rejeição dos líderes das irmandades em relação à participação no evento. Entretanto ficou visível para nós o temor em ir contra o poder público local. (CARVALHO, 2011, P.111).

Sem nos posicionarmos se a participação no desfile da Festa de Santo Antônio valoriza e preserva a manifestação mais do que a prejudica, acreditamos que as novas apropriações e escolhas feitas pelos grupos, funcionam como um sistema ressignificado que ordena o mundo social desses participantes. De modo análogo, a análise dos trajes e objetos penitenciais é tomada a partir do conjunto que formam. O interesse, portanto, não recai somente sobre o traje em si mesmo, mas sobre a posição que ocupa em relação às estruturas, sociais, religiosas, políticas e culturais, não estáticas.

4. Traje penitencial no cortejo da Semana Santa barbalhense

Os relatos que versam sobre as pretensas “origens” ou adaptações dos trajes, envolvem diversas controvérsias. Alguns penitentes afirmam que a ideia das alterações nas roupas usadas teria surgido por iniciativa do poder público. De acordo com Celene Queiroz⁶⁷, funcionária da prefeitura e responsável por organizar os grupos folclóricos de Barbalha, os trajes foram redefinidos com intenção de estruturar os grupos para desfilarem na festa, dando-lhes outra

⁶⁷ Ver: MACHADO, J. R. M. **Entre cantos e açoites: memórias, narrativas e políticas públicas de patrimônio que envolvem os penitentes da cidade de Barbalha-CE**. Dissertação IPHAN, Rio de Janeiro: 2014.

visibilidade e uma uniformização. Machado (2014) reproduz o depoimento de Celene:

Começamos a visitar. O que é que vocês estão precisando? [...] Não essa roupinha tá, tá boa. [...] Não, tá muito feia, tá muito... Roupa preta, tá muito simples, tá muito fubasenta. [...] Uma calça, uma camisa de manga comprida, a opa⁶⁸ e o capuz, pronto, era a ind..., é a indumentária do penitente. Nessa época eles usavam um cordão, também o cordão, esse cordão de rede de algodão” (MACHADO, 2014, p.86-87).

Em entrevista dada em 2013 a Machado, Sr. Epitácio, um dos membros do grupo Irmãos da Cruz, fala sobre seus trajes. “[...] nós ia prum canto assim, do jeito que nós tamo aqui de calça e camisa, né? De toda qualidade. E hoje nós vamo tudo... [...] tudo de branco, roupa branca e a opa preta por cima (Ibid., p.86).

Embora, num primeiro momento, a criação de uma nova indumentária nos pareça uma decisão aleatória do poder público, não esqueçamos que é normal que as práticas, inseridas numa estrutura social, passem por transformações, modificações, adaptações no decorrer do tempo, geradas por contextos externos (pesquisadores, políticos, cineastas etc.) ou por seus próprios membros.

Outra linha de explicação afirma que o traje já existia anteriormente, sendo apenas readaptado para os fins da referida festividade religiosa/cultural. Ao serem questionados sobre o modelo de suas vestimentas, afirmam que foi dado pelo Pe. Ibiapina e guardado durante anos, sobrevivente de uma longa tradição.

Os grupos, integrados no cortejo e com a incorporação dos trajes padronizados, passaram aos poucos a ocupar um novo status, que, até então, não lhes era acessível: o de símbolo do folclore e da cultura popular. Nessa nova fase, instaurada 50 anos atrás, os penitentes passaram a usar camisas brancas e calças - preta, branca ou azul marinho -

⁶⁸ “Opas eram trajes utilizados em determinadas ocasiões e funcionavam como recursos visuais para envolver os assistentes nas cerimônias religiosas ou festivas. Constituindo -se como “capas desprovidas de mangas, com aberturas para os braços”. (NASCIMENTO, 2006, p. 58)

e, sobre elas, o uso das opas - preta⁶⁹ ou azul marinho⁷⁰, com cruces e faixas verticais brancas aplicadas em toda sua extensão. As opas dos decuriões contém a imagem do “sagrado coração de Jesus⁷¹”. Completa o traje um capuz branco arredondado, cobrindo o rosto inteiro deixando um espaço livre somente na região dos olhos através de uma fenda de tecido rendado, com aplicação de uma cruz preta na região da nuca. O capuz é feito em tecido considerado leve e “respirável”, o morim⁷². O decurião⁷³ é o único membro que usa o capuz com rosto todo descoberto (opcional para cada ordem e em algumas épocas).

Parece-nos, então, que novos sentidos formais foram anexados aos trajes e na relação estabelecida entre corpo e objetos, em movimento.

Encontramos peças de trajes com referências semelhantes aos capuzes usados pelos penitentes barbalhenses na irmandade daqueles de Montpellier⁷⁴; com o nome de *cagoule* (balaclava ou capuz). Essas peças eram um sinal de humildade, pois a individualidade de quem as usava tendia a desaparecer completamente, permitindo que apenas a penitência fosse visualizada.

Assim como em Montpellier, por perseguição à religiosidade popular, era importante os penitentes manterem o anonimato, cobrindo seus rostos com tecidos ou lençóis.

⁶⁹ Sítio cabeceira.

⁷⁰ Sítio lagoa.

⁷¹ A imagem do Sagrado Coração de Jesus é a representação de uma revelação divina feita pelo próprio Jesus Cristo a Santa Margarida Maria Alacoque. Imagem formada pelo símbolo de um coração fora do peito, circundado por uma coroa de espinhos, com as chagas de Cristo visíveis nesse coração e a presença de uma cruz.

⁷² É conhecido como forro PT (pronto para tingir) utilizado em forros de calça jeans, também é utilizado por exemplo para a confecção de chita.

⁷³ Líder da irmandade, “Na antiguidade clássica, a palavra Decurião designava o segundo nível da hierarquia militar romana. Em uma centúria romana, que compreendia um quadrado de 10 X 10 soldados, cada Decurião seria responsável pela organização e pelo controle de uma fileira”. (BEZERRA, 2010, p. 19)

⁷⁴ Irmandade francesa que foi formada no século 16. É também herdeira de tradições que datam da Idade Média através dos Irmãos da Penitência.

Por vezes, até mesmo as esposas dos penitentes só descobriam que eles pertenciam à irmandade, no momento de seus velórios, já que nesse instante, os irmãos das ordens eram vestidos com as roupas das suas habituais práticas penitenciais. Em depoimento para Bezerra (2010), Celene Queiroz revela:

A primeira vez que os penitentes vieram, foi um problema sério para almoçarem, [...] eles se trancaram numa sala e num era nem para acender a luz, fechamos todas as portas, e eles foram comer no escuro, porque eles num tem aquele capuz quando cobre o rosto, não era pra tirar, não era pra tirar, tinha que tá no escuro para ninguém olhar nem pelas brechas da janela, pra conhecer. (BEZERRA, 2010, p.85)

Mesmo com uso do capuz e com a instrução dada pelo decurião de não se revelarem, fatores como a exibição em cortejo público à luz do dia, a presença dos fotógrafos e cineastas, as entrevistas dadas etc. - tornaram essa revelação inevitável. O anonimato como característica marcante durante as primeiras décadas da tradição pareceu esvair-se.

Figura 01: À esq. século XVII os penitentes de Montpellier e à direita “detalhe do capuz da Irmandade da Cruz” (Sítio Cabeceiras).



Fonte: Marco Antônio Sá ⁷⁵.

⁷⁵ Disponível em:
<https://www.flickr.com/photos/marcoantoniosa/27454087237> Acesso em 26 out 2020.

Nas dimensões sertanejas, populares, é clara a preocupação dos grupos em afirmar a importância do traje como forma identitária do ritual. Mesmo com a mudança abrupta na forma representativa do traje habitual, sutilezas foram introduzidas através de outros elementos, por exemplo, nas cores usadas para dar visibilidade aos penitentes.

No contexto religioso, a cor do traje enfatiza a materialidade a criação de imagens mentais, as quais o fiel evoca, a partir do que lhe é visível, invisível e transcendental. O branco usado na maioria das peças interiores do traje dos penitentes (camisa e calça), nos revela a ideia de pureza e limpeza. Remete, também, à “túnica branca⁷⁶” usada por Cristo no calvário, simbolizando no catolicismo, a bondade, a santidade. As camisas possuem mangas longas e são confeccionadas em *oxfordine*, uma versão mais leve do tecido *oxford*⁷⁷ usado na confecção das calças.

Para vencer o pecado, no pensamento do cristianismo, é justo que roupas sem “mácula, nem ruga, nem coisa semelhante, mas... santa e sem defeito” (Efésios 5:27) sejam vestidas. As vestes brancas seriam capazes de testemunhar a pureza por toda a eternidade. Lembremos que a autoflagelação (ou disciplina) das irmandades, não apenas serviria para remissão dos pecados, mas também para solicitar a intervenção do poder divino, aplacando a ira das forças da natureza em tempos de seca ou inverno rigorosos, como também, minimizando as tragédias do cotidiano. Assim como as ovelhas brancas seguem o pastor⁷⁸, o penitente precisa estar disposto a seguir Jesus em seu sofrimento.

⁷⁶ Depois dos soldados terem tirado as roupas de Jesus, teriam restituído a ele um *lention*, palavra grega que quer dizer “pano”, uma espécie de tanga. Segundo as crenças cristãs, uma túnica vestia Jesus antes dele ser despido. A túnica que teria sido usada por Jesus Cristo antes de ser crucificado foi recentemente restaurada e se encontra na França, na basílica *Saint-Denys de Argenteuil*. A vestimenta é composta por mais de 20 fragmentos de tecido de cor **marrom**.

⁷⁷ Originalmente, trata-se de um tecido de puro algodão; atualmente, entretanto, pode ser composto de uma mescla de algodão e poliéster ou algodão e elastano.

⁷⁸ “As minhas ovelhas ouvem a minha voz, e eu as conheço, e elas me seguem. E eu lhes dou a vida eterna, e elas jamais perecerão” (João 10: 27-28)

O branco também está ligado à vida, mas em todo pensamento simbólico, a morte sucede a vida, de onde vem a ideia primitiva de que esta cor também estaria ligada ao luto: “o luto negro só tomou maior popularidade em Portugal no século XVI” (CASCUDO, 1962, p.210). Talvez, os penitentes sejam convocados pela comunidade para cumprir penitência, fazendo sentinela aos mortos, rezando por suas almas e pela cura de doenças, entre outras práticas. Em alto contraste ao branco das calças e camisas, o traje das irmandades apresenta o preto ou azul marinho na camada mais exterior das vestes.

A cor preta passou a ser irremediavelmente ligada à morte, ao pecado, aos aspectos negativos. O preto “[...] encarna a profundidade da angústia infinita em que o luto aparece como símbolo de perda irreparável. [...] Evocando o caos, o nada, o céu noturno, as trevas terrestres, o mal, a angústia, a tristeza [...]” (PEDROSA, 2014, p,133). Novamente uma dicotomia se instala: o branco e o preto, bem e mal, corpo e salvação.

“Mas há também um preto mais respeitável, o da temperança, da humildade, da austeridade, foi usado pelos monges e imposto pela Reforma Protestante”, transformando-o em autoridade.⁷⁹ (PASTEURÉAU; SIMONET, 2007, p.95, tradução nossa). Biblicamente, está ligada à condenação da alma, mas sublimada, pode representar renúncia à vaidade do mundo, originando os mantos negros, proclamação de fé no cristianismo.

Os penitentes do sítio Lagoa, trazem em suas opas a cor azul, que está simbolicamente ligada a ideia de infinitude. No cristianismo é a cor da Virgem Maria, muito reverenciada pelos penitentes. O azul também está intimamente conectado ao princípio do “masculino”. Nesse ponto é interessante apontarmos que o ritual e o cortejo têm prática reservada

⁷⁹ Mais il y a également un noir plus respectable, celui de la tempérance, de l'humilité, de l'austérité, celui qui fut porté par les moines et imposé par la Réforme. Il s'est transformé en noir de l'autorité, celui des juges, des arbitres, des voitures des chefs d'Etat etc.

somente aos homens, pois a tradição não reconheceria as mulheres como aptas à penitência do corpo, devido a sua fragilidade física. Ainda que haja relatos de participação feminina nas origens brasileiras dos costumes penitenciais, apenas nos dias de hoje os penitentes são acompanhados pelo grupo das incelências, formado por mulheres que trazem à frente do cortejo, uma criança vestida de anjo.

Na tradição, ao contrário de uma ordem eclesiástica, os irmãos são católicos, principalmente leigos, com independência e em diálogo com as autoridades católicas locais. O vínculo entre os irmãos permanece para além da morte, os penitentes enterram seus mortos e regularmente rezam por eles. Suas tradições também remontam à Idade Média.

No Brasil, as associações religiosas foram muito importantes na vida das sociedades urbanas setecentistas, pois essas irmandades eram muito mais do que instituições religiosas. Eram organizações a partir das quais se podia participar de diferentes instâncias da vida social, nos ritos funerários, no estabelecimento de redes de influências, no sistema de crédito, na afirmação social, etc. Funcionavam como instância decisiva da administração civil e eclesiástica local, o que se conciliava com sua obrigação nas procissões de *Corpus Christi* e na criação de paróquias.

Cada irmandade era regida por um estatuto que era submetido à aprovação de seus membros, no qual estavam registradas as regras de funcionamento, os direitos e os deveres de cada um. Cada irmandade possuía várias especificidades, o que incluía os trajés.⁸⁰

Os discípulos das Irmandades Penitenciais de Barbalha praticam uma conduta social de moral rígida: não beber, não fumar, não praticar jogos de azar, não provocar desordens, entre outras. Todas as regras devem ser seguidas, sob pena

⁸⁰ Dentre os compromissos, o estatuto direcionava como e quando seriam os preparativos para as festas religiosas, as obrigações de todos os irmãos, bem como a obrigação de comparecimento aos velórios e enterros, além da quantidade de rezas e badaladas dos sinos que deveriam ser tocadas, de acordo com a ocasião. Durante as festas e na presença da mesa administrativa, era obrigatório aos irmãos, comparecerem vestidos em suas Opas.

de expulsão do grupo. Quando convocados, os penitentes têm que usar suas opas.

A opa é um tipo de capa sem as mangas, com aberturas nas cavas, por onde passam os braços na parte frontal. Por vezes é presa por um ponto no colarinho deixando aparecer a veste inferior. É usada por membros de confrarias ou das irmandades, especialmente quando participam de alguma função religiosa solene. Suas cores e aplicações variam conforme a tradição de cada irmandade.

As vestimentas, as opas, os estandartes e suas cores utilizados pelos membros de uma irmandade permitiam a afirmação de identidade do grupo para o exterior.

A opa é considerada a peça mais importante da indumentária, embora apresente diferenças dentre as três irmandades caririenses. Têm, aplicadas na parte frontal, várias imagens de cruces. Tanto as calças como as opas, são confeccionadas em tecido *oxford*, considerado de boa resistência. Celene Queiroz,⁸¹ afirma sobre a escolha do tecido e a fabricação dos trajés que eles procuram "tecidos que não amassem muito e que não desbotem, pois quando viajam não têm ferro para passar as roupas". A maior parte dos trajés são fabricados por costureiras da própria irmandade, porém, nos últimos anos, o trabalho tem sido, em parte, terceirizado, devido ao envelhecimento das costureiras tradicionais e à falta de interesse das jovens no ofício.

As opas dos decuriões trazem a imagem do "sagrado coração" aplicada no meio do peito (Figura 02). Nessas peças, a aplicação é feita com tecido vermelho (*oxford*). Relembra, mais uma vez, o sangue derramado no sofrimento de Cristo. O sagrado coração remete a, Cristo vestido com uma túnica vermelha, significando o amor vivo de Deus e o fogo do Espírito Santo, capaz de preencher os corações dos fiéis.

⁸¹ Em entrevista online cedida aos pesquisadores deste trabalho em agosto de 2020.

Figura 02: A opa do Decurião da Irmandade da cruz



Fonte: Divulgação (<https://projetoopenitentes.wordpress.com/> e <https://mapacultural.secult.ce.gov.br/evento/4372/>)

A imagem da cruz já foi considerada símbolo de proteção contra enfermidades e, como ferramenta, teria o poder de repelir poderes sobrenaturais, como os demônios e o mal.

Algumas aplicações das cruzes na opa, trazem referência ao símbolo do estandarte militar romano (ou cruz Chi-Rho)⁸².

Antigamente, as procissões realizadas durante a noite, partiam das encruzilhadas, paravam durante o caminho onde encontrassem cruzeiros afixados nas estradas, nas moradias, onde pediam esmolas (dinheiro ou alimento). Finalizavam suas andanças nos cemitérios ou igrejas⁸³ para realizar os rituais de autoflagelo e as orações para os defuntos. À frente, o

⁸²Constantino aplicou o monograma do nome de Cristo em grego (cristograma – um caractere único, formado pela sobreposição das duas primeiras letras da palavra grega que significa Cristo). Visualmente parecido com a letra “P” sobreposta pela letra “X”.

⁸³ Nos relatos de viajantes (como já foi discutido na 1º seção deste trabalho) a prática da penitência ocorria muitas vezes dentro da igreja ou em sua entrada, contudo no século XX a penitência passou a ser realizada somente nas estradas, nas paradas dos cruzeiros, nas casas encontradas no caminho e nos cemitérios.

decurião carregava um cruzeiro ornado como símbolo do grupo (Figura 03).

Hoje, nos cortejos realizados pela manhã, os grupos também carregam seus cruzeiros ornados e cada grupo possui o seu. Os cruzeiros são cruzes, geralmente de madeira, que podem ser fixadas no chão, nas estradas, marcando o local de falecimento de um indivíduo. São as mesmas carregadas durante as procissões e cortejos, mas nesse caso, são enfeitadas. No caso das irmandades estudadas, os grupos se identificam através das cruzes feitas de madeira com pinturas (sagrado coração) e um tecido branco pendurado no objeto. A Cruz com vestuário pendurado é um dos símbolos da crucificação.

Figura 03: Na esquerda. cruz com vestuário e à direita o cruzeiro da Irmandade da Cruz.



Foto: Francisco de Sousa⁸⁴.

A imagem da cruz está presente estampada nos trajes penitenciais, no objeto símbolo da irmandade e, também, nos gestos corporais, no “sinal-da-cruz” e nos movimentos corporais de mortificação. Para os penitentes, o Frei Ibiapina que ensinou como fazia, trazia os cachos feitos de recife” (DAMASCENO; OLIVEIRA, 2019, p. 7). Esses cachos

⁸⁴Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/filho-nao-se-acoite-mais> Acesso em 26 out 2020.

citados, também chamados de cilício ou cilim⁸⁵, cachos de disciplinas, ferros ou ferro de disciplina, são aqueles objetos cortantes, antigamente utilizados para o autoflagelo, que assumem agora caráter puramente decorativo.

As disciplinas e os disciplinados, às vezes chamados de *Battuti* (aqueles que lutam) apareceram por volta do século XIII, sob o nome de *Disciplinati* (aqueles que usavam o artefato cortante, um pequeno chicote com cordas). Na virada do Renascimento, os *disciplinati* retomaram o nome *pénitent* e, para evitar excessos, a igreja limitou suas práticas de açoitamento.

As disciplinas (objetos) podem ser definidas como um instrumento provido de uma espécie de lâmina talhada em ferro, geralmente em forma de meia lua, presa na ponta de uma tira feita de couro. Em movimentos de vai e vem, realizados de ambos lados das costas, alternadamente, os penitentes se chicoteavam em movimentos rápidos e contínuos até as “chagas” aparecerem e o sangue escorrer. As disciplinas passaram por transformação (Figura 04) ao longo dos tempos, tanto em relação ao material usado (couro, corda, arame etc.) quanto à quantidade de tiras e lâminas (de doze até somente uma).

Figura 04: Na esquerda. o azorrague, no centro um cacho de couro e à direita a *disciplina* barbalhense.



Fonte: Divulgação⁸⁶

⁸⁵ Uma espécie de cinto ou cordão eriçado de cerdas ou correntes de ferro, cheio de pontas, com que os penitentes cingem o corpo diretamente sobre a pele.

⁸⁶ Disponível em: <http://cariricangaco.blogspot.com/2009/10/penitentes-magia-e-o-encantamento-da-fe.html> Acesso em 26 out de 2020

Atualmente o ritual de autoflagelo não acontece mais. Hoje eles caminham pela cidade, do fim de tarde até a meia noite, pedindo esmolas. Em entrevista, Joaquim mulato (membro da irmandade da Cruz) revela sobre o fim do rito penitencial à Damasceno (2019):

Nós deixamos de se cortar faz tempo. faz tempo. Ah... evolução como é que diz, as coisas vão mudando né. O bispo disse que num era bom se cortar não, porque não... Se cortar no cemitério né bom não, se fosse noutra canto... Mas no cemitério ele disse que era contaminado, ora, no hospital, tem infecção hospitalar, e no cemitério. É certo, o doutor também disse que não. (DAMASCENO; OLIVEIRA, 2019, p.7)

A extinção do autoflagelo provavelmente se deveu a um conjunto de fatores. Segundo Machado (2014) são três as justificativas: a saída da prática do ritual de dentro do edifício religioso para ocupar as praças, estradas e o cemitério, o autoflagelo encher as igrejas de marcas e poças de sangue, deixando-a em péssimo estado e, por fim, a proibição estaria ligada a uma questão de saúde sanitária, pois os objetos utilizados no ritual, assim como os ferimentos e a perda de sangue poderiam causar doenças e contaminação.

Outros objetos complementam a visualidade e o significado do traje, tanto nas caminhadas penitenciais como no cortejo cultural. Conforme a tradição, durante as caminhadas, os penitentes carregam velas ou tochas acesas. O uso das tochas remete às irmandades medievais, quando era comum a presença de velas acesas, inclusive em plena luz do dia. A chama da vela representa a vida eterna, neste, e em diversos outros ritos. O fogo simboliza a verdade divina, a queima dos pecados. As velas, no cristianismo, são lembretes da presença de Deus, refletem esperança e vida. Em outro sentido, o ritual de penitência funciona também como um rito de preparação e de passagem, pois apresta o indivíduo para uma futura etapa de sua vida, aquela, após a morte.

Essa constituição complexa, as frases, as rezas, os benditos, os objetos ritualísticos, as vestimentas e o corpo; esses aparatos e ações, simultaneamente materiais e

simbólicos, possibilitam uma verticalização na nossa compreensão do traje também como um complexo “lugar de memória” das irmandades penitenciais de Barbalha, ao mesmo tempo em que são objetos sociais e culturais, testemunhas no tempo presente.

5. Considerações finais

Os grupos penitentes passaram pelo processo de patrimonialização cultural e seus trajes penitenciais, desde então, sofreram pouca modificação.

Sob nosso olhar, o que dá sentido ao traje é o seu relacionamento com o objeto e o corpo em movimento, inseridos na vida social e cultural da cidade. Para ter sua significação apreendida, não podemos nos ater somente à vestimenta, mas precisamos entender as lógicas que regem seus contextos de produção e atuação. Ao mesmo tempo que esse corpo era realçado, revelado pelo flagelo, hoje é simbolizado pelo traje e seus objetos, capazes de ressaltar imagetivamente as crenças daquele corpo antigo, penitente, tanto pela forma contorcida que sangrava quanto pela cabeça erguida que agora canta.

O traje é um atributo dos penitentes em suas cores e formas, dando-lhes respeito, admiração, um certo mistério aos que desconhecem sua representação, participando ativamente da cultura, da religiosidade e da vida social. São símbolos barbalhenses, de um tempo pretérito, da própria história da religiosidade e da construção cultural contemporânea.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BEZERRA, Cícera Patrícia Alcântara. **Outras histórias: memórias e narrativas da Irmandade da Cruz Barbalha/CE**. Dissertação, Recife: UFPE, 2010.

CAPANEMA, Guilherme Schurch de. Ziguezague da Seção Geológica da Comissão Científica do Norte. In: PORTO ALEGRE, Maria Sylvia. Os ziguezagues do Dr. Capanema. Fortaleza: Museu do Ceará, Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2006, p. 153-323.

- CARVALHO, Anna Christina Farias de. **Sob o signo da fé e da mística: um estudo das Irmandades de Penitentes no Cariri cearense.** Fortaleza: Editora IMEPH, 2011
- CARVALHO, Anna Christina Farias de. **Textos religiosos e práticas cotidianas: leitura de aspectos simbólicos da Irmandade de Penitentes Peregrinos Públicos–Juazeiro do Norte-CE.** ID on line REVISTA DE PSICOLOGIA, v. 10, n. 31, p. 221-240, 2016.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro.** 10ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1962.
- DA COSTA. **O Teatro Medieval.** In: O Teatro através da História. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Entourage Produções Artísticas, 1994.
- DAMASCENO, David de Lima; OLIVEIRA, Antônio Wellington de. **Vislumbrando estrelas: estudo sobre tradição oral e os processos de existência e resistência na Ordem de Penitentes Irmãos da Cruz de Barbalha.** PPGCC- Unisinos. Rio Grande do Sul: São Leopoldo, 2019.
- FEUERBACH, Ludwig. **The Essence of Christianity.** Trad. M. Evans. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- GÉLIS, Jacques. **O corpo, a igreja e o sagrado.** In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Org.). História do corpo: da Renascença às Luzes. Rio de Janeiro: Vozes, 2008. p. 19-130.
- GELL, Alfred. **Art and agency: an anthropological theory.** Oxford: Oxford University Press. 1998.
- LE GOFF, J. **O Deus da Idade Média.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- MACHADO, Jana Rafaella Maia. **Entre cantos e açoites: memórias, narrativas e políticas públicas de patrimônio que envolvem os penitentes da cidade Barbalha-CE.** Dissertação (Mestrado em Preservação do Patrimônio Cultural) – IPHAN, Rio de Janeiro, 2014.
- MUNHOZ, Marcos Martinez; ROSSETTI, Regina. **O impacto da mídia no ritual religioso de autopenitência do corpo na comunidade dos penitentes da cidade de Barbalha no Ceará.** INTERCOM, João Pessoa, 2014
- NEVES, Gilvan Gomes das. **O passado é a morte das coisas – Padre Ibiapina: ante o esquecimento, a memória em construção.** Tese (Programa de Pós-graduação em ciências da religião) – Universidade Católica de Pernambuco, Recife, 2019.
- PASTEURÉAU, Michel; SIMONET, Dominique. **Le petit livre des couleurs.** Paris: Édition du Panama, 2007.
- PEDROSA, Israel. **Da cor à cor inexistente.** 10 ed. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2014.
- PINHEIRO, Irineu. **O Cariri: seu descobrimento, povoamento, costumes,** Fortaleza: s.e, 1950.

SILVA, Francisco Mário Sousa. **Comunicação, religiosidade e cultura popular: uma compreensão a partir das renovações em Juazeiro do norte.** Revista Fragmentos de Cultura. Goiânia, v. 28, n. 4, 2018.

VIANA, José Ítalo Bezerra. "As muitas artes do Cariri: relações entre turismo e patrimônio cultural no século XXI." 2017.

Conhecendo os autores deste capítulo:



Ricardo A. S. Bessa: Doutorando no programa em Artes Cênicas - Teoria e Prática do Teatro (USP), mestre em Moda, Cultura e Arte (SENAC-SP), especialista em Escrita Literária (FFBUni) e graduado em Estilismo e Moda (UFC). Professor da Universidade de Fortaleza. Atuando em teatro há 30 anos. É diretor, dramaturgo, figurinista e pesquisador sobre trajes de quadrilhas juninas.

ricardoandrebesa@gmail.com

Rodrigo Frota: Professor do curso de licenciatura em teatro na Universidade Regional do Cariri (URCA), lotado nas disciplinas de visualidades da cena e encenação. É bacharel em interpretação teatral (UFBA), mestre em Artes Cênicas e aluno regular do doutorado pelo mesmo programa, PPGAC na UFBA. Professor, ator, diretor de arte e cenógrafo. Nos últimos 12 anos criou mais de 150 cenografias para teatro, shows musicais, espetáculos de dança, entre outros. Assinou 5 direções de arte para cinema.



rodvro@gmail.com

Capítulo 8

BAÚ DE REMINISCÊNCIAS: ALGUNS TRAJES DAS COMPONENTES DA ALA DAS BAIANAS DE CARNAVAL

Reminiscences trunk: some costumes of the participants at the row of the baianas of carnival

Maria Eduarda Andreazzi Borges; Mestranda em Artes; Universidade de São Paulo.

Resumo

O texto investiga os trajes usados pelas componentes da ala das baianas da Escola de Samba Sociedade Rosas de Ouro (São Paulo) em diversas situações ligadas às atividades da entidade, que vão muito além do traje mais conhecido, que é o da baiana no dia do desfile de Carnaval. Desejou-se apresentar a estrutura dos trajes, quando pertinente, e uma apresentação do papel social das componentes da ala das baianas no dia a dia das agremiações culturais que fazem o Carnaval. As principais referências teóricas são VIANA (2017), IPHAN (2007), LIGIÉRO (2011), FREYRE (2013) e MOURA(1995).

Palavras-chave: Traje de folguedo, traje de cena, traje de baiana, baiana, Carnaval, fantasia

Abstract

The text investigates the costumes used by the participants at the row of the baianas of Samba School Sociedade Rosas de Ouro (São Paulo) in some situations related to the entity's activities, which go far beyond the most well-known costume, which is that of the baianas on the day of the Carnival parade. We wanted to present the structure of the costumes, when pertinent, and a presentation of the social role of the members of the baianas wing in the day-to-day of the cultural associations that make Carnival. The main theoretical references are VIANA (2017), IPHAN (2007) LIGIÉRO (2011), FREYRE (2013) and MOURA(1995).

Keywords: Folk costume, costume, baiana costume, baiana, carnival, fancy dress

1. Introdução

Baiana é baiana, não importa. A gente coloca a fantasia, entra na Avenida e todos aplaudem, nós começamos a rodar e é aquela emoção (Dona Vilma Teixeira, da Mangueira).

Pensar no Carnaval é trazer à mente imagens representativas: o mestre-sala e a porta-bandeira, que carregam o pavilhão (a bandeira da escola); a bateria que traz o ritmo e a cadência do samba; os passistas que carregam o samba no pé e – principalmente – a ala das baianas. Segundo Maria Aparecida Urbano, escritora e sambista, as baianas compõem “a ala mais esperada” (2012,p. 54) .

Mais do que a analisar a ala das baianas – que é obrigatória desde a oficialização dos desfiles na cidade de São Paulo no final da década de 60 e que deve contar atualmente com no mínimo 50 participantes – é fundamental entender a origem e a função social das baianas na vida da escola de samba. A origem da ala é uma homenagem às “tias” baianas: mães de santo, quituteiras e guardiãs do samba. Patrício Carneiro Araújo, antropólogo, é categórico ao afirmar que há uma intrínseca relação estabelecida entre candomblé e Carnaval.

A relação entre candomblé e carnaval é antiga. Aliás, pode-se mesmo asseverar que, quando se fala de Brasil, tanto essa religião quanto essa manifestação cultural possuem origens comuns [...] Estudos clássicos a respeito do samba [...] não deixam dúvidas quanto à visceral relação entre as populações e culturas afro-brasileiras e o carnaval. Da mesma forma, não se pode negar a estreita relação existente entre as religiões afro-brasileiras, acentuadamente o candomblé, e o carnaval. Pode-se então afirmar, já no início deste trabalho, que candomblé e carnaval sempre estiveram associados (ARAÚJO, 2016, p. 15-16)

As tias baianas foram mulheres negras que viveram no Rio de Janeiro no final do século XIX e início do século XX, após terem migrado de cidades baianas. Elas tinham importante papel social na vida de outros recém-chegados à então Capital Federal: davam abrigo, alimentavam, orientavam na inserção profissional e social e também os apoiavam do ponto de vista religioso.

Figura 1: Fotografia atribuída à Tia Ciata.



Foto: Site Catraca Livre⁸⁷.

Uma das mais conhecidas – e hoje já uma figura mítica – era Tia Ciata, ou Hilária Batista do Nascimento (1854–1924) (figura 1), que vendia doces e alugava seus trajes de baiana para teatro e Carnaval. Tinha o conhecimento da cura através de rezas, ritos e ervas, usado em determinada ocasião para curar uma ferida na perna do então presidente Wenceslau Brás (1868–1966). Como forma de agradecimento, o presidente colocou o marido dela para trabalhar no gabinete do chefe de polícia, o que posteriormente foi vantajoso pois

Havia na época muita atenção da polícia às reuniões dos negros: tanto o samba como o candomblé seriam objetos de contínua perseguição, vistos como coisas perigosas, como marcas primitivas que deveriam ser necessariamente extintas, para que o ex-escravo se tornasse parceiro subalterno. (MOURA, 1995, p. 100).

Essa imagem maternal da mulher negra ficou associada à figura das baianas de Carnaval, como cita Gonzales:

Ela, simplesmente, é a mãe. É isso mesmo, é a mãe. [...] Ela é a mãe nesse barato doido da cultura brasileira. Enquanto mucama, é a mulher; então “bá”, é a mãe. [...] E quando a gente fala em função materna, a gente tá dizendo que a mãe preta, ao exercê-la, passou todos os valores que lhe diziam respeito pra criança brasileira, como diz Caio Prado Júnior. Essa criança, esse infans, é a dita cultura brasileira, cuja língua é o pretuguês (GONZALES, 1984, p. 235–236 apud SILVA).⁸⁸

⁸⁷ Matéria “A luta e a resistência de Hilária Batista de Almeida, a Tia Ciata”. Disponível em: <https://catracalivre.com.br/samba-em-rede/luta-e-resistencia-de-hilaria-batista-de-almeida-tia-ciata/>. Acesso em 24 out 2020.

⁸⁸ A questão da mulher negra como corpo objetificado da cultura brasileira não pode e nem deve passar despercebida, mas como este não é o tema principal deste artigo, recomenda-se fortemente a leitura do

O traje de Tia Ciata na figura 1 não permite um estudo do traje completo, ainda que seja possível ver que ela usa uma bata de richelieu, com pano da costa no ombro, brincos e corrente de metal. No entanto, esse não foi um vestuário lançado por ela, como se pode perceber na descrição de Gilberto Freyre em Casa Grande & Senzala sobre trajes no século XIX:

Na Bahia, no Rio de Janeiro, no Recife, em Minas, o traje africano, de influência maometana, permaneceu longo tempo entre os pretos. Principalmente entre as pretas doceiras; e entre as vendedeiras de aluá. Algumas delas amantes de ricos negociantes portugueses e por eles vestidas de seda e cetim. Cobertas de quimbembèques. De jóias e cordões de ouro. Figas da Guiné contra o mau olhado. Objetos de culto fálico. Fieiras de miçangas. Colares de búzios. Argolões de ouro atravessados nas orelhas. Ainda hoje [o texto é de 1933] se encontram pelas ruas da Bahia negras de doce com os seus cumpridos xales de pano da Costa. Por cima das muitas saias de baixo, de linho alvo, a saia nobre, adamascada, de cores vivas. Os peitos gordos, em pé, parecendo quere pular das rendas do cabeção. Teteias. Figas. Pulseiras. Rodilha ou turbante muçulmano. Chinelinha na ponta do pé. Estrelas marinhas de prata. Braceletes de ouro. Nos princípios do século XIX Tollenare, em Pernambuco, admirou a beleza dessas negras quase rainhas. (FREYRE, Gilberto; 2013, p. 396)

Além de Tia Ciata, outras tias e suas relações também eram frequentadoras do candomblé: com o desenvolvimento do samba, que culminaria na fundação das primeiras escolas de samba, a questão da fé seguiu – e segue – presente no Carnaval.

artigo de Natany Luiz da Silva, Aprisionamentos contemporâneos de gênero: releituras socioafetivas do negro no Brasil. Disponível para download em:
<http://www.cp2.g12.br/ojs/index.php/nganhu/article/download/1867/1335>.

Figura 2 – Desenho técnico traje de baiana.



Desenho técnico por Maria Eduarda A. Borges.

Do ponto de vista dos trajes, o traje de Tia Ciata e das outras tias, carregado das influências pontuadas por Freyre são a base do traje das baianas na avenida e de outros que serão vistos a seguir. A figura 2 é uma representação esquemática dos elementos mais comuns, mais facilmente encontrados no traje da baiana tradicional. São eles: a saia rodada; a bata; o pano da costa; o turbante; as chinelas e os colares e adereços.

2. O traje da componente da ala das baianas como traje de folguedo: o grande dia do desfile

Nada mais natural do que apresentar em primeiro lugar o traje mais conhecido usado por uma componente da ala das baianas: o traje com que ela surge na avenida. É o traje de folguedo propriamente dito, a fantasia de baiana que surge na avenida e que Fausto Viana (2017) define como “a indumentária usada nas festas, nos divertimentos, nas brincadeiras de caráter popular.” (p. 49).

A fantasia de baiana é concebida por um carnavalesco (ou dois, ou até mesmo uma equipe) que desenha o traje e faz

a escolha dos materiais para sua execução (como tecidos e aviamentos); acompanha o desenvolvimento da peça piloto ou protótipo e depois sua produção. A fantasia será avaliada, no desfile em São Paulo, nos quesitos Fantasia e Enredo.

No quesito fantasia, que faz parte da avaliação visual do desfile, os trajes serão julgadas pela uniformidade (devem ser absolutamente iguais para todas as integrantes da ala), realização (julga execução e produção, para que não haja divergência de formas, cores e adereços) e acabamento (atenção aos pequenos detalhes, como tecidos rasgados, falta de pintura e saíotes arqueados). Os acabamentos da fantasia não são, de fato, muito primorosos, principalmente na costura das partes que ficam mais embaixo – e talvez nem precisem ser nas partes escondidas, já que os jurados só analisam as partes visíveis em que, aí sim, um mau acabamento pode gerar perda de pontos decisivos para a escola. Os trajes de candomblé, no entanto, primam pelo excelente acabamento em todas as camadas.

Atualmente, com a evolução, normatização e regulamentação dos desfiles, a ala das baianas deve ter suas fantasias baseadas e desenvolvidas para ser uma das personagens do enredo, podendo ser uma alusão ao traje tradicional ou não. Segundo o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan),

As baianas do samba carioca usam, nos desfiles, indumentárias inspiradas nas das baianas tradicionais: turbantes, ojas, panos da costa, saias rodadas e tabuleiros. Parte dessa tradição está se perdendo, na medida em que as escolas e carnavalescos optam por criar para as alas das baianas fantasias que se adequem ao tema do desfile, necessitando para isso eliminar elementos que as caracterizam, como o pano da costa (2014, p. 112).

Há uma longa caminhada na montagem de um traje de baiana de Carnaval: a aparência final do traje é conseguida através de uma sobreposição de várias partes, muitas bem volumosas. Tem o saíote de estrutura⁸⁹, saia, sobressaia, blusa,

⁸⁹ Saíote de tecido onde será colocado o conduíte (bambolê) que dá a forma arredondada à saia.

gravata, costeiro, chapéu, que podem ser dispostos em múltiplas camadas a serem criadas pelo carnavalesco.

Por baixo da fantasia, a baiana levará uma bolsa conhecida como bolsa – canguru (figura 3) que fica presa na cintura. Lá ela levará seus pertences – documentos, remédios, celular, maquiagem e outros – e também guardará durante o desfile o saco em que deve ser acondicionada a fantasia na dispersão, para facilitar o transporte.

É necessário cuidar do que se veste por baixo da fantasia: a direção ou coordenação da ala, a pedido do carnavalesco, decidem se será usada calça *legging* ou bermuda branca ou colorida. O sapato, sapatilha ou sandália também devem ser iguais para todas e são feitos especialmente para cada ano. É importante lembrar que há câmeras de transmissão no chão.

No tronco, a baiana no desfile de Carnaval usará como base uma camiseta, regata ou top que são escolhidos de acordo com o que vai ser usado por cima deles – um costeiro, por exemplo, pode ter um decote mais fundo, mas não pode mostrar uma camiseta por baixo, por exemplo. Isso geraria perda de pontos. Também é permitido usar fios de conta e *contra-egum*⁹⁰ ligados ao exercício da religião da componente – desde que não fiquem aparentes.

Figura 3 – Opção de traje interior com blusa canguru e fios de contas.

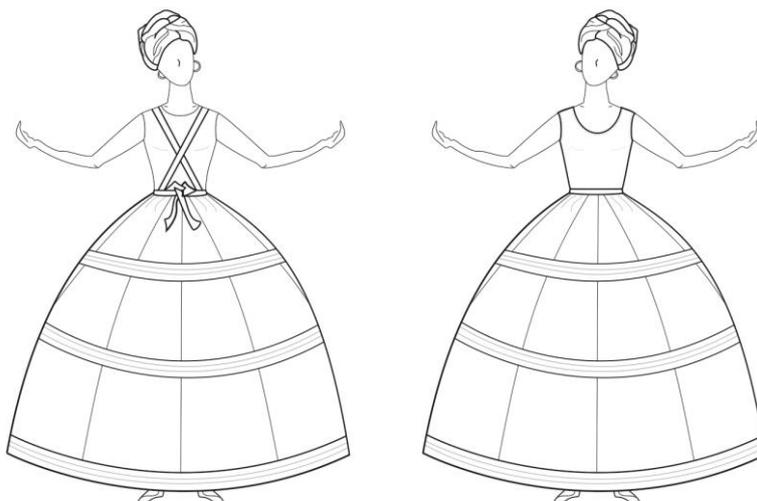


Foto: Acervo da autora (2019).

⁹⁰ É um tipo de fita trançada feito de palha da costa – é a fibra de ráfia, extraída de uma palmeira chamada pelo povo africano de Igí-Ògòrò e no Brasil é chamada jupati (*Raphia vinifera*). Pode ou não conter búzios. Ele deve ser usado nos braços, nos tornozelos ou barriga dependendo da doutrina de cada casa. É uma proteção contra males espirituais e energias negativas.

A amplidão da saia da baiana é uma de suas marcas registradas. Para conseguir o volume das saias externas, que podem atingir em tamanho o equivalente a seis ou sete metros de circunferência, é necessário usar a peça que se chama saioite – e que remete muito às peças que a inspiraram: as amplas crinolinas do século XIX.

Figuras 4 e 5 – Desenho técnico da estrutura do traje da ala das baianas. À esquerda, a saia; à direita, o vestido.



Desenhos técnico por Maria Eduarda A. Borges.

A base pode ser apenas uma saia com um tipo de suspensório (figura 4) ou um vestido (figura 5) que já pode conter a primeira camada da fantasia (figura 6). É possível encontrar em algumas escolas saias com saioites estruturados de vime, que já são prontas, adereçadas e não permitem desmontagem.

Na base das figuras 4, 5 e 6 encontramos canaletas (passantes) por onde serão encaixados os bambolês, que são conduítes plásticos utilizados na construção civil. Os conduítes são ligados por um conector (que para ficarem mais firmes e seguros, evitando que os bambolês abram na avenida, passa-se uma camada de fita adesiva ou isolante). Cada saioite terá dois ou três bambolês, que além de dar volume à saia, vão ajudar a suportar o peso das saias externas, e dos eventuais adereços que estiverem sobre ela.

Figura 6 – Saiote de estrutura do tipo vestido. Nessa imagem, já é possível observar a primeira camada da fantasia aplicada.



Foto: Acervo da autora (2019).

A seguir, a baiana veste a saia e sobressaia (se houver), por cima da estrutura já montada.

Figura 7 – Blusa traje de folgado.



Foto: Acervo da autora (2019).

Assim como a saia rodada, a bata tradicional das baianas, no desfile de Carnaval, se transformará no que se é chamado de blusas, blusões, tops ou casacos – sempre amplas e volumosas (figura 7). Para conseguir maior volume, elas geralmente recebem um tipo de enchimento com manta acrílica, tecido dublado ou similar.

Figura 8: Passo a passo da montagem das camadas do traje da componente da ala das baianas – Carnaval 2019 Sociedade Rosas de Ouro (SP) – Fantasia “Astghik, Deusa do Amor”.



Foto: Acervo da autora (2019).

Na figura 8, a sequência completa para se vestir cada item da ala das baianas: (a) e (b), como já vimos, são o saio de estrutura com conduítes (ou bambolê) fechado e aberto, respectivamente; em (c), a saia; em (d), a sobressaia; em (e), a blusa; em (f), costeiro frente; em (g), costeiro costas e por fim em (h) o chapéu, completando a montagem do traje.

O uso de estrutura, chapéus, ao invés de turbante, e costeiros alongam ainda mais a figura, o que melhora a visualização para o público espectador (ao vivo e pela transmissão de TV). As figuras 9 e 10 já mostram a baiana pronta, com o traje completo.

Figuras 9 e 10: Baiana pronta para entrar na avenida – Carnaval 2019 Sociedade Rosas de Ouro (SP) – Fantasia “Astghik, Deusa do Amor”. À esquerda foto da montagem da fantasia e à direita desenho técnico.



Foto: Acervo da autora (2019); Desenho técnico por Maria Eduarda A. Borges.

Raramente há a presença dos panos da Costa, como usados pelas tias do início do século XX, e que ainda são usados no candomblé, a menos que a fantasia da baiana venha representando *de fato* uma figura de baiana. Na maioria das vezes, o uso do pano da costa é substituído pelas gravatas e costeiros.

A maquiagem para este dia – se não for temática e igual para todos da escola – deve ser maquiagem de festa. O uso de cílios postiços simples, glitter e batom em cores vivas é permitido. O uso de pérolas ou outros elementos grandes ou brilhantes não é permitido: caracterizam próteses e/ou adereços estranhos à composição.

3. O traje das componentes da ala das baianas para o dia de ensaio técnico antes do Carnaval no sambódromo

Os ensaios técnicos podem ser considerados a apresentação mais próxima ao desfile de Carnaval. Eles acontecem dentro do sambódromo para que as escolas possam ver a evolução geral na avenida, mesmo de maneira prévia e sem os carros alegóricos, que apenas têm seus espaços demarcados. Nesse dia, não há cobrança de ingresso no

Sambódromo, diferentemente dos desfiles oficiais: é uma maneira de ser acessível a todos que apreciam o Carnaval. Serve também para as torcidas organizadas das escolas soltarem seu canto, que vai motivar a escola no dia do desfile.

O traje para este evento pode variar. Algumas opções podem ser:

- Um traje que tenha sido usado em alguma festa ao longo do ano, que podem ser várias;
- Uma saia estruturada do desfile do ano anterior.

Se a escolha for pela estruturada, por cima do saiote encontraremos o uso da saia e sobressaia.

Optar pelo seu uso é a escolha mais indicada, pois com ela as componentes – principalmente as mais novas, já que a ala das baianas recebe novas participantes todo ano – podem ter noção exata do espaço que ocupam na avenida.

Para substituir a blusa, também é possível usar uma camiseta do patrocinador (figura 11), ou da escola – desde que todas sejam iguais. Também é possível usar a bata ou blusa do ano anterior.

Figura 11 – No ensaio técnico, a componente da ala das baianas usa saiote de estrutura, saia e sobressaia da fantasia do ano anterior e camiseta do patrocinador. A coordenadora da ala usa calça branca e camiseta do patrocinador.



Foto: Acervo da autora (2020).

Na cabeça há sempre um turbante: pode ser branco, nas cores da escola ou na cor da estampa escolhida para o ensaio técnico. Bem pouco provável é o uso do chapéu e do costeiro.

4. O traje das componentes da ala das baianas para dia de apresentação no ensaio público da sua quadra ou em apresentações externas em visita às coirmãs.

Quando o público vai até a quadra para ver apresentações, as baianas vão usar seus trajes mais tradicionais, mas os estilizados podem aparecer. As possíveis composições são inúmeras e cada agremiação tem seu jeito próprio de se apresentar.

Encontrar uma baiana chegando à quadra para um evento é uma imagem curiosa. Muitas já vêm prontas com o traje completo do dia (o que inclui o turbante) de suas residências, além de bem maquiadas e ornamentadas com seus colares, anéis, brincos e pulseiras. Também é possível encontrar senhoras portando saiotos, adereços e muitas bolsas com acessórios que ela usará para “montar” sua baiana.

Para estas últimas, há um local especial: o quartinho das baianas, local reservado na escola para que todas possam guardar tudo o que levaram e ficar livres para a apresentação ou outras atividades. É muito comum que uma “baiana nova”, recém-chegada à ala, questione o que e como deve se vestir. Cabe ao diretor da ala, seus coordenadores e as componentes mais antigas auxiliarem nesta questão.

Figura 12: Traje de cena ala das baianas

- opção com saia rodada.



Foto: Acervo da autora (2018).

Figura 13: Traje de cena ala das baianas

- opção com abadá.



Foto: Acervo da autora (2018).

Basicamente a composição para ensaio público segue duas variações em termos de estrutura e volume, como mostram as figuras 12 e 13. A primeira possibilidade é o uso da composição de saia rodada (ver figura 12):

- Saia rodada; pode ser apenas franzida com elástico na cintura ou com pala; com ou sem babados. Varia de 3 a 5 metros geralmente, podendo ser encontradas com até 7 metros; estampadas ou lisas; com tecidos de algodão, cetim de poliéster, viscose; estampa grande, bordados (laise), rendados, chita ou brilhantes – pode haver sianinhas ou passamanarias, inclusive brilhantes – dourada ou prateada – bordado inglês ou guipure para acabamento;
- Saiote ou vários saiotes para armação; os mais variados possíveis: filó engomado, tule, saco de ráfia, saiote de algodão cru engomado, entre outras possibilidades;
- Bata ampla; modelagem reta, ciganinha, evasê ou godê; com ou sem babado; lisas ou estampadas com desenhos grandes, bordados, rendados, em chita

ou brilhantes – tecidos de algodão, cetim ou musseline de poliéster; pode haver sianinhas ou passamanarias, inclusive passamanarias brilhantes – dourada ou prateada – bordado inglês ou *guipure* para acabamento;

- Pano de cabeça (conhecido também como turbante ou ojá); lisos ou estampados; podendo ser de tecido plano, malha ou crochê;
- Podem usar pano da costa, mas não obrigatoriamente; tecidos com estampas grandes ou brilhantes ou chita;
- Maquiagem de festa e muitas vezes bem chamativa, com a utilização de glitter, cílios postiços e batons em tons vermelhos, escuros ou vibrantes;
- Uso de pulseiras, anéis e colares ou até mesmo fios de contas;
- Uso de amuletos como *contra-egum*, nas adeptas de candomblé e umbanda;
- Sapato fechado branco com salto baixo ou rasteira (sapatilha) ou também dourado, prateado ou cores; outra opção é o uso de sandália com tira traseira e também os mules, semelhante às antigas chinelas.

A outra possibilidade de composição é o uso do abadá (ver figura 13), um vestido com modelagem no estilo de um kaftan, liso ou estampado; nas cores da escola, branco ou com estampa africana, substituindo o uso da saia rodada e bata. Os outros itens complementares descritos acima serão iguais com o abadá.

Figura 14: Momento da apresentação da ala das baianas na quadra da Sociedade Rosas de Ouro (SP) – ensaio aberto ao público em 17/01/2020.



Foto: Facebook⁹¹.

Para classificar esse traje de baiana foi necessária uma reflexão sobre o que acontece na quadra no dia do ensaio aberto com público.

Nos ensaios abertos, a principal função é entreter o público que ali está presente. Para que isso aconteça, há um roteiro específico para cada ação e que deverá ser seguido à risca.

No palco o locutor/apresentador dá a chamada inicial. O intérprete começa a cantar o hino da escola sendo acompanhado pela bateria; depois, vem a dança do mestre-sala e da porta-bandeira apresentando o pavilhão e sucessivamente começam as apresentações das outras alas: das baianas, dos passistas, da velha guarda. Para cada ação específica, uma música diferente é tocada e cada ala terá seu modo de se apresentar.

⁹¹ Página do Entre amigos da Rosas de Ouro. Disponível em: <https://www.facebook.com/entreamigosrosas/photos/a.2408209969285589/2408210395952213>. Acesso em 24 out. 2020

Dependendo do espaço físico da quadra, as apresentações podem acontecer somente no chão ou também no palco. Quando o ensaio acontece, os componentes da escola já estão assumindo sua função como performers, no sentido em que os define Zeca Ligiero na obra *Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras*:

enquanto representantes das comunidades negras desenvolvem suas performances na bateria, na ala das baianas e nas das passistas, como porta-bandeiras e mestres-salas, garantindo a essência afro-brasileira da performance do Samba (LIGIÉRO, 2011, p. 191)

A pessoa que compõe a ala das baianas, dentro do contexto da quadra, será chamada de *tia* ou apenas de *baiana*, assumindo o papel de performer diante da grandeza do ato performativo coletivo.

A abordagem proposta por Zeca Ligiero permitiu eliminar outras hipóteses anteriores – de considerar o traje como eclesiástico ou regional, por exemplo. Desta maneira, o traje da componente da ala das baianas no ensaio aberto ao público pode ser considerado um traje de cena – tanto por remeter ao traje do performer na avenida, como por ser usado na apresentação da ala.

Segundo Viana, o traje de cena é “a indumentária das artes cênicas. O termo, mais amplo que traje teatral, pode abranger trajes de teatro, cinema, dança, circo, mímica e performance” (VIANA, 2017, p. 48).

Geralmente, nesses eventos, não se exige a uniformidade do desfile de Carnaval. Porém, em algumas agremiações há também uma uniformização geral das componentes. Todas têm que estar com o mesmo traje, do mesmo tecido, com o mesmo turbante, com o mesmo sapato ou sandália, como se a cada apresentação interna ou externa estivesse contando pontos no quesito fantasia.

5. O traje das componentes da ala das baianas para dia de festa de ala dentro da quadra

Dias de festas são os dias em que há evento dentro da quadra, feitos por uma ou mais alas específicas. O objetivo dessas festas é angariar fundos para a ala ou para a escola e, sendo assim, a entrada do público é feita mediante a compra de ingresso.

Nas festas há uma comemoração regada a muita comida e samba. A música é providenciada pela bateria da escola e do intérprete oficial ou grupos de samba contratados. Nas festas, as baianas se dividem em alguns setores diferentes do evento: na cozinha (vale lembrar da ligação com as tias baianas, que eram cozinheiras), servindo alimentos, recepcionando os convidados e, posteriormente, na apresentação na quadra para o público.

5.1. Baianas que ficam diretamente na cozinha ou nos bastidores (staff)

Aqui os trajes das componentes são considerados como traje social que segundo Viana (2017) “é a indumentária das atividades sociais. São as roupas dos eventos sociais, como festas, reuniões e casamentos. Mas também abrange as roupas usadas pelos civis no dia a dia” (p. 48).

Ele pode ser apresentado dentro das seguintes possibilidades:

- Bermuda ou calça branca; ou jeans; ou de malha e tecidos confortáveis, em qualquer outra cor;
- Camiseta: da ala, de algum Carnaval (atual ou passado) ou temática da festa do dia. A camiseta identificação a componente no local em que ela está inserida;
- Avental para algumas;
- Algumas usam turbante (geralmente branco). Outras usam touca;

- As adeptas de candomblé e umbanda usam seus fios de conta de uso diário e algumas o *contra-egum*;
- Os sapatos variados; chinelos, sandálias rasteiras, sapatilhas, tênis;

Uma observação pertinente é que, em algumas escolas, até mesmo nessas ocasiões é obrigatório o uso de saia, mesmo que ela seja simples, semelhante às saias de ração do candomblé⁹².

Figura 15: Componentes da ala das baianas na cozinha da preparação da 1a. Festa da Amizade – Velha Guarda e Baianas da Roseira em 20/01/2018.



Foto: Acervo da autora (2018).

5.2 Baianas que servem comida, recepcionam convidados e se apresentam

Os trajes usados nessas festas são os mesmos que os usados nos ensaios de quadra abertos ao público, na quadra,

⁹² É uma saia com pouca roda e feita com tecido simples – geralmente em tricoline – podendo ter um pequeno e simples bordado inglês na barra ou não. Mesmo sendo consideradas simples, há o cuidado no acabamento das costuras. Ela é usada nas funções do dia a dia – arrumação, recolhimento e obrigações de santo – dentro dos Ilês (terreiros) de Candomblé. Alguns autores atribuem esse nome, pois ancestralmente as saias eram feitas de tecidos de sacaria que abrigavam alimentos, mas outros atribuem ração no sentido de que a roupa “come” junto com o santo nas obrigações.

e também nas apresentações nas coirmãs e, neste caso, novamente assumem a classificação de traje de cena.

O que será usado na ocasião é definido pela direção ou coordenação da ala e, às vezes, também pelas componentes. Na maioria das vezes é usada a composição que leva a saia rodada, mas é bastante possível o uso dos abadá.

Outra possibilidade é que os proponentes da festa solicitem qual a composição de traje das baianas eles desejam para o dia do evento.

Figura 16 – Componentes da ala das baianas na recepção da Festa Fogo de Chão – 2016.



Foto: Facebook⁹³.

6. O traje das componentes da ala das baianas para o dia de ensaio na rua

Os ensaios de rua acontecem quando o Carnaval está se aproximando, para que os componentes criem resistência e aperfeiçoem o canto, a dança e a letra do samba enredo. Eles acontecem nas ruas do entorno da comunidade onde se localiza a quadra da escola.

⁹³ Página do Entre amigos da Rosas de Ouro. Disponível em: <https://www.facebook.com/entreamigosrosas/photos/a.964630656976868/964647703641830>. Acesso em 26 out 2020.

É possível que nem todas as integrantes estejam presentes. No entanto, há sempre algo como 10 a 20 baianas participando do evento.

Algumas escolas permitem o uso de bermuda, *legging* e camiseta da escola. Como as ruas nem sempre são perfeitamente niveladas, as participantes geralmente podem usar tênis para preservar sua integridade física.

Algumas escolas exigem o uso de saias nessa ocasião. O uso do turbante serve para identificar as componentes da ala. Para completar a composição visual, elas usam maquiagem e acessórios.

Figura 17: Componentes da ala das baianas no ensaio de rua da Sociedade Rosas de Ouro (SP) em 20/02/2020.



Foto: Facebook⁹⁴.

7. O traje das componentes da ala das baianas para quando não há público espectador na quadra

São os trajes que as componentes usam nos dias em que as baianas vão para a quadra para reunião de ala, ensaio

⁹⁴ Página do Entre amigos da Rosas de Ouro. Disponível em: <https://www.facebook.com/entreamigosrosas/photos/a.2447212732051979/244721569871834>. Acesso em 26 out 2020.

fechado da ala, mutirão de finalizar, arrumar e experimentar fantasias prontas, confraternização da ala, entre outras atividades em que não haja espectadores, ou seja, público de fora da comunidade.

Geralmente são usados trajes leves. Como não há a presença de público, cada uma se veste da maneira que mais se sentir confortável. Parte da ala pode usar camiseta (como no item 5.1)

Alguns desses eventos acontecem durante a semana no período da noite. Neste caso, os componentes vão direto de seus trabalhos e não trocam de roupa: usam calça de alfaiataria, salto alto e outras peças. Se a escola permitir, também podem usar bermuda e camiseta.

Nesses dias não encontraremos as baianas usando saias rodadas – a menos que a escola não permita a permanência de componentes da ala das baianas sem saia –, mas pode aparecer o uso do turbante.

Aqui o traje assume a classificação de traje social.

8. Conclusão

A baiana do Carnaval carrega consigo o significado das matriarcas do samba, as tias baianas que amorosamente acolhiam os recém-chegados negros alforriados ao Rio de Janeiro, no final do século XIX e no início do século XX, alimentavam e abriam suas casas, seus terreiros para a nova geração dos que viriam a ser reconhecidos, mais tarde, como sambistas.

Mesmo com as inovações de regulamentos e a transformação da festa popular em espetáculo carinhosamente chamado pelo povo do samba como “maior show da terra” ou “oitava maravilha do mundo”, o Carnaval continua cheio de significados e tradições, principalmente quando olhamos para a ala das baianas, que é obrigatória nos desfiles oficiais e, conseqüentemente, nas apresentações dentro e fora da quadra.

Até hoje, quase 100 anos depois da oficialização dos desfiles de escolas de samba do Rio de Janeiro, a questão de fé e samba caminham juntos em muitos aspectos na cidade de São Paulo.

Nas escolas de samba é recorrente que o enredo louve algum orixá. Nas quadras ainda podemos ter a presença de quarto de santo - com os objetos sagrados e assentamentos de determinado(s) orixá(s) - fundamentos⁹⁵ e também imagens de santos católicos, entidades ou orixás; muitas deles têm zeladores de santo, Babalorixás ou Iyalorixás que cuidam, da proteção espiritual da escola e de alguns componentes. Também há batizados de novas alas⁹⁶, benzimento de pavilhão antes do desfile de carnaval e comidas de orixás, como feijoada, presentes nas festas de comunidade. A ala das baianas - seja com trajes tradicionais ou estilizados - é inspirada nas tias baianas. Seus trajes seguem com influência africana.

Assim como um filho de santo do candomblé se arruma para o xirê⁹⁷, as baianas do Carnaval estão sempre atentas ao cuidado visual, desde as apresentações na quadra e entorno da comunidade, até quando chega o grande dia do desfile, que é o seu momento de brilhar. Não importa que sejam quase 25 quilos ou mais de peças e mais peças sobrepostas para compor o traje de folguedo. O que importa é o amor ao pavilhão. A emoção e a adrenalina de ser baiana tornam esse peso insignificante.

Ao toque da sirene e após a liberação da pista do sambódromo no dia do desfile ou na partida do samba na

⁹⁵ Segundo a pesquisadora e jornalista Claudia Regina Alexandre (2017, p. 98), “os rituais considerados fundamentos das escolas de samba, na prática misturam símbolos católicos com os de rituais de Umbanda e Candomblé”.

⁹⁶ Assim como na religião católica e na umbanda, o batizado é um ritual de passagem (transformação). No caso das escolas de samba, funciona também como rito de reconhecimento, isto é, a nova ala será reconhecida pela comunidade ou a nova escola será apadrinhada por uma outra agremiação já reconhecida. Nestas cerimônias há a presença de madrinhas, padrinhos ou ambos.

⁹⁷ Segundo Silva (2012) “Xirê é uma estrutura sequencial de louvação (com cantigas ou rezas) dos orixás cultuados num terreiro ou mesmo numa “nação” (modelo de rito), indo de Exu a Oxalá” (p. 20).

quadra, a baiana irá brilhar e encantar os olhos dos espectadores com seus trajes e gingado. Com muito orgulho, ela será “a baiana” da sua escola, materializando hoje a figura da antiga tia baiana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEXANDRE, Cláudia Regina. **Exu e Ogum no terreiro de samba – um estudo sobre a religiosidade da escola de samba Vai-Vai.** Dissertação de Mestrado. Orientador Prof. Dr. Edin Sued Abumanssur. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. 2017.

ARAÚJO, Patrício Carneiro. **Ekodidé no sambódromo: Segredo ritual, candomblé e espaço público no Carnaval paulistano.** *Áltera Revista de Antropologia*. João Pessoa, v. 2, n. 3, p. 13–36, jan. / jun. 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/altera/article/download/30304/18678/>. Acesso em 24 out. 2020.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais;** tradução Yara Frateschi Vieira. Brasília: HUCITEC Editora da Universidade de Brasília, 1993.

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime patriarcal.** São Paulo: Global, 2013.

IPHAN. **Dossiê Matrizes do Samba no Rio de Janeiro: partido-alto, samba de terreiro, samba-enredo.** Brasília: Iphan, 2014. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/DossieSambaweb.pdf>. Acesso em 20 Jul. 2020.

LIGA SP. **Manual do julgador 2020.** São Paulo: Liga SP, 2020. Disponível em: <https://drive.google.com/open?id=1oi1HvYlWAFmVHei1GeedsNhnUanEPr16>. Acesso em 20 Jul. 2020

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras.** Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc., Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

SILVA, Natany Luiz da. **Aprisionamentos contemporâneos de gênero: releituras socioafetivas do negro no Brasil.** *Nganhu Revista NeabiCp2 e Geparrei*. Rio de Janeiro, v. 1, n.1, p. 34–45, 2018. Disponível em: <http://www.cp2.g12.br/ojs/index.php/nganhu/article/download/1867/1335>. Acesso em 24 out 2020.

SILVA, Vagner Gonçalves. **Artes do axé. O sagrado afro-brasileiro na obra de Carybé.** *Ponto Urbe Revista do núcleo de antropologia urbana da USP*. São Paulo, ed. 10, p. 1–58, julho 2012.

Disponível em: <https://journals.openedition.org/pontourbe/1267>. Acesso em 20 Jul. 2020.

SOUZA, Patrícia Ricardo de. **Axós e Ilequês: rito, mito e a estética do candomblé**. Tese de mestrado. São Paulo: FFLCH USP, 2007. Disponível em: <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp054630.pdf>. Acesso em 17 Jul. 2020.

URBANO, Maria Aparecida. **Mães do Samba: tias baianas ou tias quituteiras**. São Paulo: Clube do Bem-Estar, 2012.

VIANA, Fausto Roberto Poço. **Para documentar a história da moda: de James Laver às blogueiras fashion**. [recurso eletrônico]. São Paulo: ECA USP, 2017. Disponível em: <http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/view/165/151/726-1>. Acesso em 18 Jul. 2020.

Conhecendo a autora deste capítulo:



Maria Eduarda Andreazzi Borges: Mestranda em Artes Cênicas na Escola de Comunicações e Artes da USP, é Especialista em Moda & Criação pela Faculdade Santa Marcelina e Graduada em Comunicação Social – Habilitação em Rádio e TV. Atua como componente ativa e foliã-pesquisadora na ala das baianas da Sociedade Rosas de Ouro (SP) desde dezembro 2010. Sua pesquisa de mestrado contempla o estudo do traje da baiana, principalmente da baiana de Carnaval.

mariaeduardapesquisa@gmail.com

Capítulo 9

TRAJE – MANIFESTO: A NUDEZ E O FEMINISMO NO BLOCO VACA PROFANA

*Costume - Manifest: nudity and feminism in the carnival block
Vaca Profana*

Martins, Paula A.; Mestranda em Artes; Universidade de São Paulo.

Resumo

Este artigo tem como objeto de reflexão a nudez, aqui entendida como traje de folguedo. Tendo sido estopim para a formação do bloco de carnaval feminista Vaca Profana, analisamos sua repercussão sócio-política no bloco entre os anos 2015 e 2020. Reflexões sobre o texto *Nudez*, de Giorgio Agamben (2010), e sobre o livro *Lugar de Fala* (2017), de Djamila Ribeiro, embasam a discussão.

Palavras Chave: nudez; carnaval; traje de folguedo; feminismo.

Abstract

*This article has nudity as the object of analysis being understood as a folk costume. The motivation behind the creation to the feminist Carnival party reunion Vaca Profana, and we analyze the social and political repercussions of the block party between 2015 and 2020. Reflections of the text *Nudity* (2010), from Giorgio Agamben, and the book, *Place of Speech* (2017), from Djamila Ribeiro, are used to hold the discussion.*

Keywords: *nudity; carnival; folk costume; feminism.*

Introdução

Este artigo discorre sobre o modo como um traje de folguedo movimentou a pauta feminista entre os anos 2016 e 2020 nas cidades de Olinda e São Paulo. A partir do bloco de carnaval Vaca Profana, começou-se uma transformação cultural discursiva e identitária em manifestações carnavalescas de cunho feminista nas cidades citadas. O aspecto principal de tal transformação foi o uso dos seios nus exibidos como um traje de carnaval, aqui denominado traje de folguedo e, por meio dessa escolha, ativou-se o início de um diálogo social que debate a expressão e os direitos sobre o próprio corpo das participantes. Tal reflexão se ancora na importância histórica que os folguedos populares produzem dentro de uma narrativa político-social e em como podem contribuir acerca das questões do empoderamento feminino dentro do seu recorte etnográfico.

Os folguedos populares são motivo de agitação coletiva, nutrem o sentimento de pertencimento a um coletivo e alimentam a propagação de costumes ao repetir práticas herdadas de acordo com a tradição de determinadas comunidades ou religiões, e tem sua realização promovida a partir do fenômeno social de organização em prol de algo que se dá por meio de um arranjo específico para tornar a celebração possível. Para Neves, os festejos populares como “práticas artísticas coletivas têm grande importância não só para o teatro, mas para a formação do povo brasileiro” (NEVES, 2013, p. 35) e são formas de difundir costumes, receitas, trajes, cantos, músicas e danças herdados e cultivados em comunhão, escrevendo a história do espaço político-geográfico no qual estão inseridos.

Segundo Larissa de Oliveira Neves, pesquisadora da Unicamp, “os folguedos podem ser considerados um ‘espelho’ de nosso povo, por sua formação híbrida” (2013, p. 42) e completa que:

Os folguedos instauram uma atmosfera de rito, em que o “elemento simbólico” ganha vida em cena – no canto, na dança, nas cores, nas fardas, nos versos, na comunhão, no oferecimento de alimentos típicos. O que é simbólico e vivido quase sem se perceber no dia a

dia do povo (nossas relações de cordialidade, a prosódia, a alimentação, etc.) surge visualmente, cenicamente, teatralmente nos folguedos. A cultura: o modo de falar, a música, a corporeidade – acentua-se, mostra-se, expande-se nesses momentos de ritualidade comunitária. E os folguedos acolhem, integram, permitem que todos, sem distinção, brinquem, que todos façam parte daquele momento de espetáculo – brincantes novos, brincantes velhos, mestres, novatos e assistência (Ibid., p. 42).

E, na brincadeira do carnaval, a mulher brasileira é umas das protagonistas desta grande festa (MIRANDA, 2017). Apesar de toda a importância cultural, econômica e turística que o carnaval tem para o país, há muito o que se questionar sobre quais são os valores cultuados durante sua realização. O espírito nacionalista que se dissemina e se fortalece durante o carnaval é pauta o ano inteiro. Movimenta, além dos galpões das escolas de samba e pontos de encontro dos blocos, as campanhas de conscientização anti-assédio, além de, infelizmente, ser também responsável por grande parte dos registros de ocorrências policiais durante o período de festejo durante a época de carnaval no país.

Válida a partir do carnaval de 2019, a Lei 13.718 (BRASIL, 2018), atualizada e sancionada em setembro de 2018, condena de 1 a 5 anos de prisão a prática de ato libidinoso e relações não consentidas entre pessoas. Na categoria de ato libidinoso entram, além do beijo roubado, o toque sem permissão em regiões corporais como seios, genitais e pernas. Já o beijo forçado é considerado crime de estupro, e as manifestações verbais vulgares e pejorativas são crimes contra a honra e rendem de 1 a 3 anos de detenção e multa.

A imposição desse estado de alerta, direcionado especialmente para parte feminina da população, se dá devido ao carnaval ser um período conhecido pela flexibilidade das regras morais e dos pudores sociais da família tradicional brasileira. Em seu levantamento histórico sobre a presença e o desempenho da mulher no carnaval brasileiro nos bailes

de Momo⁹⁸, Olga von Simson, professora de antropologia na UNICAMP, afirma que:

Um exame mais cuidadoso das publicações atuais da grande imprensa brasileira que cobrem os festejos carnavalescos põe imediatamente em relevo uma visão da mulher como objeto sexual, tanto no que se refere à cobertura dos desfiles de rua quanto às reportagens que focalizam os famosos bailes de Momo. Esse fato vem reforçar a visão do carnaval brasileiro como uma festa em que reinaria um clima de grande permissividade sexual, aspecto esse muito enfatizado também pelas coberturas televisivas veiculadas internacionalmente, as quais têm como principal objetivo atrair turistas para virem participar do carnaval em nosso país (SIMSON, 1992, p. 7).

Com isso, a imagem criada para a mulher brasileira no carnaval acabou por se tornar parte de uma expressão cultural reconhecida internacionalmente e que ilustra uma faceta sexista instaurada por nossa sociedade para influenciar ou ditar a voz das cidadãs e as colocar no lugar de objeto vulnerável e sexualmente passivo.

Segundo a pesquisa encomendada pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública para a Datafolha do ano de 2016, “mais de um terço da população brasileira (33%) consideram que a vítima é culpada pelo estupro” (CRISTALDO, 2016), ou seja, questionados sobre a roupa das vítimas os valores socialmente aceitos revelam a ideia de que o traje pode ser usado como um índice na comunicação da vítima ao violador, informando uma autorização ou um convite ao abuso. Tal crença está enraizada no imaginário da sociedade brasileira atual, influenciando identidades equivocadamente construídas a partir do conceito de permissão sexual manifestada por meio dos trajes.

Para pensar mais sobre essa construção social no Brasil, que está na base da nacionalidade moralista, devemos entender que:

A imagem de nosso país que vive como projeto e aspiração na consciência coletiva dos brasileiros não pôde, até hoje, desligar-se muito do espírito do Brasil imperial; a concepção de Estado figurada nesse ideal não somente é válida para a vida interna da

⁹⁸ Adaptação brasileira da tradição carnavalesca europeia de adoração ao deus grego Momo. Citada no artigo de SIMSON (1992, p. 12).

nacionalidade como ainda não nos é possível conceber em sentido muito diverso de nossa projeção maior na vida internacional. Ostensivamente ou não, a ideia que de preferência formamos para nosso prestígio no estrangeiro é a de um gigante cheio de bonomia superior para com todas as nações do mundo (HOLANDA, 1995, p. 177).

Esta bonomia citada por Sérgio Buarque de Holanda, ao falar da imagem projetada pelos brasileiros sobre si mesmos e a percepção recebida por outros países, acaba soando com disparidade se considerarmos as recorrências de assédio contra a mulher, já que estamos falando de uma população que tem como princípio social a amorosidade e a ausência de malícia. Mas podemos entender que, na relação que o Brasil insiste em manter com sua fase imperial, carregamos grande manifestação moral que tem base na doutrina religiosa.

Relacionando o conceito de nudez desenvolvido por Giorgio Agamben com o de lugar de fala produzido por Djamila Ribeiro, com respaldo da ordem do discurso de Michel Foucault, almeja-se analisar a repercussão social de uma manifestação de emancipação de gênero que se deu por via da nudez, aqui entendida como traje de folguedo.

A partir do traje nasce um bloco: Dandara Pagu e Vaca Profana

Respeito muito minhas lágrimas
Mas ainda mais minha risada
Escrevo, assim, minhas palavras
Na voz de uma mulher sagrada
Vaca profana, põe teus cornos
Pra fora e acima da manada
(CAETANO VELOSO, 1984)

Figura 01: Dandara Pagu.



Fonte: ilustração da autora, 2020.

Caminhar pelas ruas em qualquer horário do dia ou da noite e com tranquilidade infelizmente não é uma realidade vivida pela mulher no território brasileiro. Além da ideia da vulnerabilidade sexual atribuída à mulher na sociedade brasileira, onde a prática do assédio no espaço urbano é normalizada e o corpo da mulher é considerado elemento pertencente ao caráter público da rua, existe também uma desigualdade racial acachapante. Neste caso, ao se tratar de uma mulher negra, a truculência da polícia manifesta o traço herdado de um racismo histórico como forma de insistir e propagar conceitos e práticas de seu passado escravocrata.

Em entrevista à *Revista AZMina*, publicada em fevereiro de 2020, Dandara Pagu, criadora do bloco de carnaval *Vaca Profana*, relata uma desagradável experiência sofrida em uma abordagem policial enquanto andava pelas ruas de Olinda, que

a fez pensar questões sobre o feminismo e o papel da mulher no carnaval e fora dele:

Eu criei essa fantasia de vaca profana, inspirada na música interpretada pela Gal Costa, com os seios de fora e uma máscara de vaca. Um policial me parou, foi super agressivo, falando que isso era atentado ao pudor. Eu fiquei bem mal, quis discutir com ele, mas um amigo tirou a camisa e me deu. Isso foi em 2015 e foi aí que eu me questionei até aonde a gente entende o feminismo e tem liberdade sobre o nosso próprio corpo. Ou se o nosso corpo só pode ser mostrado quando tem autorização de um homem, como a GLOBEZEZA, ou quando o corpo está dentro de um determinado padrão (FOLEGO, 2020).

Figura 02: Cortejo Bloco Femi Vaca Profana, Olinda 2020.



Fonte: ilustração da autora, 2020.

Estopim para repensar esta urgência presente em estudos feministas há muitos anos, o desprazeroso fato ocorrido com Dandara levantou o questionamento sobre a propriedade e o domínio sobre o seu próprio corpo e a fez refletir sobre autonomia, liberdade, padrão corporal, ideal de beleza e a representatividade feminina na sociedade. Segundo Dandara, a ideia do bloco surgiu como forma estratégica de "reforçarmos e relembrarmos a total autonomia feminina para

com seu corpo. Quebramos tabus e ajudamos a melhorar a autoestima das mulheres” (IGNACIO, 2020).

Em entrevista para a *Huffpost Brasil*, também em 2020, Dandara comenta que “o corpo da mulher é sempre usado para algum tipo de venda, ou alguém decide se ela pode ou não pode mostrar. E disso, dessa indignação, dessa humilhação e dessa dor, eu transformei em um bloco de carnaval” (IGNACIO, 2020). Ainda na mesma entrevista, questionada sobre a relevância política do bloco Vaca Profana e sobre a postura adotada que mescla diversão, criatividade e militância, Dandara argumenta que:

Acho que a importância de levantar discussões é que a gente consegue continuar trazendo assuntos importantes de uma forma irreverente. Você não precisa parar de militar durante o carnaval. É engraçado porque a palavra militar caiu em desuso, tudo que é importante ser dito parece que cai em desuso e vira modinha, já usou demais, mas é importante militar. E o legal do carnaval é que você pode fazer isso talvez da forma mais solta e mais livre realmente. Não vou conseguir o ano inteiro ficar sem sutiã por milhões de motivos, mas um dia eu escolho celebrar esse lugar do meu corpo e estar de boa com isso. E acho que essa é a importância. Ela vai para além do social, ela vai para o pessoal também. São mulheres que fazem isso porque elas querem, é um momento de liberdade delas e é muito importante isso estar na rua mesmo. Mas tem muita gente que ainda não se liga nisso, tem muito preconceito (IGNACIO, 2020).

Logo, quando se faz o movimento para pensar e reformular o retrato da mulher brasileira, inevitavelmente se toca diretamente na sua autoestima e, conseqüentemente, na sua projeção e presença social, bem como sua inserção no cenário contemporâneo. Para alterar a narrativa atrelada à sua imagem, cunhada por anos em uma cultura machista, é necessário um movimento conectado com a desconstrução da posse e objetificação do corpo. É preciso, desse modo, compreender as limitações histórico-conceituais que são impostas e refletir o porquê da nudez, como estética de militância, faz ruir algumas estruturas sociais.

Figura 03:



Fonte: ilustração da autora, 2020.

A nudez como traje: entre a problemática social e a potência estética

O Bloco Feminista Vaca Profana invade as ladeiras de Olinda com os seios à mostra cantando, não apenas frevos, mas, principalmente, gritando palavras de desordem, no intuito de estimular o empoderamento feminino e reações contra o assédio. Nosso corpo é nossa luta. A preservação da nossa integridade física, nossa liberdade de escolha. Nuas ou vestidas, exigimos respeito (CATARSE, 2017).

Em seu livro *Nudez*, o filósofo italiano Giorgio Agamben explora a ideia de que “a nudez, na nossa cultura, é inseparável de uma marca teológica” (2010, p. 73), ou seja, isso significa que o entendimento sobre a nudez no ocidente foi conceituado e solidificado com base nos preceitos religiosos e é entendido atualmente como resultante de uma construção histórica que se desenvolveu através da propagação de julgamentos da doutrina bíblica. Em seu texto, o autor analisa o acontecimento da nudez a partir do livro da Gênesis e defende que o julgamento social da nudez está intrinsecamente relacionado com a sua assimilação ao pecado. Assim, a exposição da nudez do corpo humano em nossa sociedade - quando não utilizada em meios privados e para fins reprodutivos - está fadada ao julgamento punitivo, sendo vista como ato transgressor e se enquadra como atitude

de cunho profano, imoral e pecaminoso e, segundo a lei, categorizada como atentado ao pudor.

Considerada uma forma de vergonha, exagero ou apelo pela parte mais conservadora da sociedade, o peito aberto das mulheres que lutam por igualdade de gênero e reconhecimento no bloco Vaca Profana é a exacerbação da figura feminina, da criação com efeitos ressonantes na política e, conseqüentemente, na religião. Segundo Agamben, a explicação metafísica para o corpo em estado de nudez está no “facto de a graça ser uma veste e a natureza uma espécie de nudez” (2010, p. 79).

Figura 04:



Fonte: ilustração da autora, 2020.

A partir da Gênese, segundo o autor, a percepção da nudez por Adão e Eva se deu como uma queda de véu que lhes cobria a visão e ocorre somente depois de cederem à tentação, quando, então, ambos percebem sua nudez e descortinam suas vergonhas, após cometerem o ato pecaminoso. Assim, antes de se entregarem aos prazeres da carne, estavam desprovidos de trajes, mas não estavam nus. Portavam uma veste de graça. Desse modo, por meio de ato transgressor ao mandamento

divino, Adão e Eva perdem a “percepção da inocência paradisíaca” (AGAMBEN, 2010, p. 80).

O que vale ressaltar na análise feita por Agamben, em que as bases conceituais instituídas sobre a nudez têm relação direta no tecido social, é que o posicionamento da pesquisa a ser feita deve considerar esse processo de linguagem e comunicação como uma via de mão dupla. Desse modo, devemos entender e analisar o acontecimento não só a partir do ponto de vista de quem o realiza, mas também dos que observam e como as consequências se manifestam no meio em que está inserido.

Neste caso, podemos compreender que a nudez utilizada como elemento no traje de folguedo em questão não aparece como manifestação de algo vergonhoso ou depreciativo. Pelo contrário, notamos que, vestidas de graça, as vacas profanas resgatam o sagrado e, assim como na música, se fazem valer de argumentos artísticos dotados de poderoso discurso.

O poder do discurso e a resignificação do papel da mulher no carnaval

Ê, ê, ê, ê, ê,
Deusa de assombrosas tetas
Gotas de leite bom na minha cara
Chuva do mesmo bom sobre os caretas
(CAETANO VELOSO, 1984)

Quando a nudez aparece como exibição do corpo feminino para o deleite masculino, é massivamente naturalizada e aceita. Entretanto, quando por opção da autonomia feminina sobre o seu próprio corpo e em forma de manifestação e reivindicação de direitos, essa mesma nudez é questionada e encarada como forma de depreciação da imagem da mulher e invalidação do discurso de quem a manifesta.

Comumente tratada como exibicionismo e usada como meio de desqualificação do caráter de quem a pratica, a nudez ou a seminudez - especificamente quando parte de ação vinda das

mulheres - impõe a necessidade de olhar para os motivos que impulsionam a deslegitimação dessa ação como diálogo urgente para a sociedade. Precisamos debater e entender o porquê da interpretação de atentado ao pudor na exposição dos seios como signo de identidade estética do bloco de carnaval feminista.

Em seu livro *Lugar de fala*, Djamila Ribeiro discorre primorosamente sobre o jogo de forças que envolve o peso e a ressonância dos discursos em nossa sociedade hoje, e explica o porquê do traje soar como ofensa:

A interrupção no regime de autoridade que as múltiplas vozes tentam promover faz com que essas vozes sejam combatidas de modo a manter esse regime. Existe a tentativa de dizer “voltem para seus lugares”, posto que o grupo localizado no poder acredita não ter lugar. Assim, entendemos que todas as pessoas possuem lugares de fala, pois estamos falando de localização social. E, a partir disso, é possível debater e refletir criticamente sobre os mais variados temas presentes na sociedade. O fundamental é que indivíduos pertencentes ao grupo social privilegiado em termos de *lôcus social* consigam enxergar as hierarquias produzidas a partir desse lugar e como esse lugar impacta diretamente na constituição dos lugares de grupos subalternizados (RIBEIRO, 2017, p. 48).

Portanto, podemos pensar e categorizar a nudez no carnaval brasileiro como traço identitário e cultural, pois ela há muito tempo se apresenta como um traje bastante característico desta festa. Talvez não a tenhamos reconhecido anteriormente devido a um tom mais manso, diferente de como se manifesta agora, com afronta social e meio de emancipação discursivo através da bandeira do corpo e da voz livres. Precisamos aceitar a nudez como símbolo de liberdade e emancipá-la da sexualização.

Figura 05: Bloco Femi Vaca Profana. Olinda, 2020.



Fonte: ilustração da autora, 2020.

Foucault diz que “o novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta” (2014, p. 25). Logo, como ato transgressor diante da norma imposta é necessário tomar a propriedade sobre as ferramentas discursivas e abrir debate sobre um tema essencial e urgente. Com base em atitudes corajosas e inovadoras, como fez Dandara Pagu com o bloco Vaca Profana, é preciso ressignificar o conceito de nudez e desvinculá-lo da ideia enraizada de profanação para validar uma voz autônoma, legítima e sagrada.

Considerações Finais

Este estudo buscou, de forma verbal e visual, apresentar a conexão entre trajes e folguedos populares, o impacto da história no pensamento contemporâneo e, também, refletir sobre narrativas sociais discursivas. Quando proposto pensar acerca de um fato marcante na história de uma carnavalesca e na trajetória entre ação, reação e disseminação de um pensamento foi possível notar, diante da proporção que o bloco tomou, que a pauta levantada gera identificação e reconhecimento popular. Isso ocorre devido à urgência em se debater questões ainda mais profundas que

estão presentes na existência cotidiana de mulheres no Brasil.

É também com um shorts *animal print*, glitter e uma máscara de vaca que a legitimação do debate continuará aberto para expansão, aprimoramento e permanência. Em coro, defende-se enfrentar a resistência da evolução perceptiva sobre os direitos de se existir com dignidade e respeito. E, por meio do ato de brincar durante o carnaval, se tecem outras possibilidades de viver durante o resto do ano. Por meio de um traje de folgado e pela defesa do que ele representa, mulheres que subverteram a noção de pudor defendem que “vamos ocupar as ruas com nossos corpos, brincar e também mostrar que as ruas são, sim, das mulheres” (Bloco Vaca Profana, 2020).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, G. *Nudez*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 2010.

CATARSE, **Bloco Vaca Profana Mostra Que é Femmi**. Plataforma Colaborativa Catarse, 18 jan. 2017. Disponível em: <https://www.catarse.me/blocovacaprofanamostraqueefemmi> Acesso em: 21 jun. 2020.

CRISTALDO, Heloisa. Brasil diz que pesquisa sobre estupro reflete a sociedade. **Agência Brasil**. Brasília, ONU Mulheres, 24 set. 2016. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2016-09/onu-mulheres-brasil-diz-que-pesquisa-sobre-estupro-reflete-estagnacao-da> Acesso em: 22 jun. 2020.

CORTÊZ, Natacha. Quem são as mulheres que estão fazendo do Carnaval de rua paulistano mais resistência e mais liberdade. **Justiça de Saias**, notícias, 25 fev. 2019. Disponível em: <http://www.justicadesaia.com.br/quem-sao-as-mulheres-que-estao-fazendo-do-carnaval-de-rua-paulistano-mais-resistencia-e-mais-liberdade/> Acesso em: 08 ago. 2020.

PAGU, Dandara. Entrevista Carnaval 2018: Fundadora do bloco Vaca Profana. TV Pernambuco. **Youtube**, 17 mar. 2017. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=1oAPaK4YdNE>. Acesso em: 21 jun. 2020.

PAGU, Dandara. Entrevista Dandara Pagu [Bloco Vaca Profana]. **Revista Difusora**. Frei Caneca FM, 27 fev. 2019. Disponível em: https://www.facebook.com/watch/live/?v=412518049500066&ref=watch_permalink Acesso em: 21 jun. 2020.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**: aula inaugural no College de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970; tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. 24° ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

FOLEGO, Thais; RODRIGUES, Suzana. Uma mulher com o peito de fora dá para prender, mas cinco mil fica mais difícil. **Revista AZMina**, 19 fev. 2020. Disponível em: <https://azmina.com.br/reportagens/uma-mulher-com-o-peito-de-fora-da-para-prender-mas-cinco-mil-fica-mais-dificil/> Acesso em: 21 jun. 2020.

FREIRE, Érika. **Significado da música Vaca Profana, de Caetano para Gal Costa** - letras - Analisando letras. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/blog/significado-vaca-profana/> Acesso em: 23 jun. 2020.

HOLANDA, S. B. **Raízes do Brasil**. 26° ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

IGNACIO, Ana. O maior recado é que o corpo é nosso, diz criadora do bloco Vaca Profana. **Huffpost Brasil**, 24 fev. 2020. Disponível em: https://www.huffpostbrasil.com/entry/dandara-pagu-vaca-profana-carnaval_br_5e4307d1c5b67b586a55b52f Acesso em: 21 jun. 2020.

BRASIL. **Lei nº 13.718**, de 13 de agosto de 2018. Presidência da República, Secretaria-Geral, Brasília, 2018. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015-2018/2018/Lei/L13718.htm. Acesso em: 21 jun. 2020.

MÍDIA NINJA (@MidianINJA). "Linda manifestação de amor, união e liberdade do bloco Vacas Profanas, em Olinda. A cena se dá depois da deputada estadual Clarissa Tércio (PSC) pedir que a Polícia comparecesse na saída do grupo e prendesse quem "cometa crime de ato obsceno". Vídeo: Ana Catarina Mousinho". 24 de fev. de 2020, 10:43PM. Tweet. Disponível em: <https://twitter.com/midianinja/status/1232118833403617280> Acesso em: 21 jun. 2020.

MIRANDA, Fernanda; AUN, Heloisa. **O lado sombrio do Carnaval**. Catraca Livre. Especiais. Carnaval Sem Assédio, 2017. Disponível em: <https://catracalivre.com.br/especiais/carnaval-sem-assedio-2017/> Acesso em: 21 jun. 2020.

NEVES, L. O. **Os folguedos brasileiros e a formação da nacionalidade**. Cadernos: Letra e Ato. Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes. UNICAMP. Vol. 03, jul. 2013. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/letraeato/article/view/226> Acesso em: 21 jun. 2020.

RASSY, Gabriela. **Falamos com a criadora do bloco Vaca Profana, que prega mamilos livres e empoderamento**, ENTREVISTA HYPENESS, fev. 2018. Disponível em: <https://www.hypeness.com.br/2018/02/falamos-com-a-criadora-do-bloco-vaca-profana-que-prega-mamilos-livres-e-empoderamento/> Acesso em: 21 jun. 2020.

REDAÇÃO. Vídeo: Sob ameaça de deputada bolsonarista, feministas do bloco Vaca Profana cantam em Olinda. Revista Fórum, Cultura, 25 fev. 2020, Disponível em: <https://revistaforum.com.br/cultura/video-sob-ameaca-de-deputada-bolsonarista-feministas-do-bloco-vaca-profana-cantam-em-olinda/> Acesso em: 21 jun. 2020.

RIBEIRO, D. O que é: lugar de fala? Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.

SIMSON, O. R. de M. Mulher e Carnaval: Mito e Realidade. Revista de História. Departamento de História, FFLCH-USP, n° 125-126, 1992. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/18661> Acesso em: 21 jun. 2020.

SOARES, André. Bloco de mulheres com seios à mostra exalta feminismo libertador em Olinda. CARNAUOL Recife e Olinda 25 fev. 2020. Disponível em: <https://www.uol.com.br/carnaval/2020/noticias/redacao/2020/02/25/bloco-de-mulheres-com-seios-a-mostra-exalta-feminismo-libertador-em-olinda.htm> Acesso em: 21 jun. 2020.

VIANA, F.; Bassi, C. (Orgs.) Traje de cena, traje de folguedo. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.

ZAREMBA, Júlia. Carnaval deste ano será o primeiro em que assédio sexual é crime. ALALAÔ. Folha de S. Paulo, 16 fev. 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2019/02/carnaval-deste-ano-sera-o-primeiro-em-que-assedio-sexual-e-crime.shtml> Acesso em: 10 ago. 2020.

BLOCO VACA PROFANA. About. Vamos ocupar as ruas com nossos corpos, brincar e também mostrar que as ruas são, sim, das mulheres. O Bloco Vacas Profanas surgiu como uma resposta à violência policial quando Dandara Pagu estava com os seios à mostra. Desfilamos em Olinda e SP. São Paulo, 2020. Facebook: página do Bloco Vaca Profana. Disponível em: <https://www.facebook.com/blocovacaprofanas/about>. Acesso em: 13 ago. 2020.

Conhecendo a autora deste capítulo:



Paula Martins é bacharel em Artes Visuais pela UDESC, Cenógrafa e Figurinista com formação pela SP Escola de Teatro e mestranda em Artes Cênicas pela ECA USP. Atua com criação de figurinos e cenografia em diversos projetos teatrais na cidade de São Paulo.

paulamartinsartista@gmail.com

Capítulo 10

DO BARRO AO TRAJE: PROCESSOS CRIATIVOS DE UMA QUADRILHA JUNINA

From clay to dress: the creative process of a Quadrilha Junina

Cardoso, Renata; Doutora em Artes; Professora da Universidade
Federal da Bahia.

Resumo

O artigo trata dos processos criativos relacionados à criação e execução de figurinos para quadrilha junina, no contexto dos folguedos populares. Toma como estudo de caso o espetáculo apresentado pela Quadrilha Traque de Massa, de Pernambuco, no São João de 2007, denominado VITALINO: sem barro, o homem; com barro, o MESTRE.

Palavras-chave: quadrilhas juninas; trajés de cena; Mestre Vitalino; quadrilha estilizada; inspiração.

Abstract

The article deals with the creative processes related to the conception and execution of costumes for a Brazilian popular festivity known as quadrilha junina. The show used as a case study is called VITALINO: without clay, the man, with clay, the MASTER, and was presented by Quadrilha Traque de Massa, from Pernambuco, in 2007's Saint John festivities.

Keywords: quadrilhas juninas; costumes; Mestre Vitalino; stylized quadrilha; inspiration.

1. Introdução

Meu primeiro contato com quadrilhas juninas aconteceu no ensino fundamental – que, na época, meados da década de 1980, era chamado de primário. Durante os meses de junho e julho, aconteciam os festejos de São João, e parte importante das festas eram as apresentações de quadrilhas. Porém, meu contato mais significativo com as quadrilhas aconteceria fora do âmbito escolar, poucos anos mais tarde, já no final da década de 1980, e até meados da década de 1990. Nessa época, eu morava em um bairro da Zona Oeste do Rio de Janeiro, chamado Pedra de Guaratiba. Era um local bastante afastado do Centro, com ares de interior (embora geograficamente fosse parte da capital).

Minha casa ficava em uma rua de terra, com algumas casas vizinhas, mas numa área que ainda preservava longos espaços ermos, não habitados, que os moradores utilizavam como campo de futebol e outros esportes. Durante os meses de junho, julho e até agosto, essas áreas inabitadas viravam quadras de festas juninas, e abrigavam apresentações de quadrilhas.

Como era costume na época e no lugar, alguns meses antes dos festejos buscava-se um marcador, alguém que pudesse ensaiar e conduzir a quadrilha. Os casais de quadrilheiros iam se formando entre amigos, vizinhos, conhecidos, e geralmente quem participava da dança eram as crianças e adolescentes. Os vizinhos, juntos, organizavam a festa – decoração, barracas de comidas e bebidas, fogueira – essa parte era de responsabilidade dos adultos.

Tudo era muito simples e lúdico. Havia festivais competitivos, mas na quadrilha da qual eu fazia parte esse não era o ponto principal. Nós nos apresentávamos em várias festas da região, todos lugares muito simples, parecidos com o lugar onde eu morava. Lembro-me da euforia antes das apresentações, da alegria de conhecer pessoas novas, e da motivação para fazer parte de um grupo e dançar nos finais de semana. O vestido que eu usava geralmente era comprado pronto e, caso precisasse, minha mãe fazia algum ajuste.

Cada quadrilheiro(a) era responsável pelo próprio figurino, maquiagem (quando havia) e não havia nenhum tema ou diretriz que norteasse nossas escolhas. Pesavam mais as possibilidades econômicas de cada família, e era muito comum que tanto meninas quanto meninos reutilizassem seus trajes de quadrilha enquanto coubessem neles; quando as crianças ficavam grandes demais para a vestimenta, ela passava para a irmã ou o irmão mais novo, ou para alguma criança mais nova da região.

A quadrilha da qual eu fazia parte era composta por poucos pares de dançarinos, e essa composição variava a cada ano. Dentre os personagens da quadrilha, havia o casal de noivos, o casal de rei e a rainha e o casal de sinhozinho e sinhazinha. Destes, apenas o figurino da noiva tinha a particularidade de ser majoritariamente branco. A rainha e a sinhazinha usavam os vestidos que tivessem, acompanhados por faixas colocadas ao longo do corpo, e que denotavam a personagem. Minha atuação como dançarina de quadrilha se encerrou quando eu tinha por volta de 13 ou 14 anos, e outros interesses passaram a ocupar minha atenção.

Uma década depois, mudei-me para Salvador – Bahia. E ao chegar ao Nordeste conheci um outro tipo de quadrilha bem mais organizado do que aquelas com as quais eu havia tido contato. A primeira impressão foi de que a festa toda era mais imponente, mais estruturada. As quadrilhas eram maiores, mais coreografadas, os figurinos eram muito mais chamativos, requintados, cuidados e visivelmente planejados e executados segundo uma concepção artística norteadora. Tudo aquilo era muito novo para mim, que até então só conhecia quadrilhas pequenas de bairro.

Com o tempo fui entendendo que, em algumas cidades do Nordeste, o São João é tão importante culturalmente quanto os festejos de final de ano. É um momento em que as pessoas viajam em massa para cidades do interior em busca de festas juninas – a capital soteropolitana, por exemplo, fica com a população sensivelmente reduzida. Algumas dessas cidades do interior vivem boa parte do ano sustentadas pelo turismo

gerado por tais festejos. Aprendi também que, no Nordeste, folguedos como a quadrilha são chamados de brinquedos populares, e seus participantes são chamados de brincantes.

Compreendi que existiam diferenças culturais entre as quadrilhas do Rio de Janeiro e as que eu só fui conhecer em Salvador. Como bom folguedo, os festejos juninos trazem em sua apresentação traços culturais da comunidade local e de seu povo. Mas o estranhamento que eu senti não tinha raízes apenas nas diferenças existentes entre as regiões Sudeste e Nordeste; pelo contrário, dizia mais respeito ao tempo em que fiquei afastada dos festejos juninos e, por esse motivo, não acompanhei um movimento que hoje parece abranger boa parte do território nacional onde haja grupos de quadrilha – a modernização e estilização do festejo, o que pode ser conferido, dentre outros aspectos, nos vestuários utilizados pelos grupos de quadrilha. Esse movimento, ao que tudo indica, ficou mais perceptível a partir da década de 1990, e gerou uma bifurcação na trajetória do folguedo: as quadrilhas passaram a se classificar como “matutas” (também chamadas de tradicionais em algumas localidades) ou “estilizadas”. Essa distinção é bastante perceptível nas escolhas relacionadas à composição visual do espetáculo de quadrilha, mas também pode ser percebida na movimentação dos brincantes, nos tipos de coreografias executadas, na escolha do repertório musical e estruturação da apresentação.

1.1. Tradição e modernidade

Dentre os principais aspectos que caracterizam uma quadrilha como matuta ou estilizada está o traje de cena utilizado por seus integrantes. Em linhas gerais, nas quadrilhas matutas veremos a presença de elementos como chapéus de palha, roupas remendadas, tecidos com padronagem xadrez, uso de chita na confecção de vestidos, laços de fita – compondo uma caricatura do que seria a visão urbana sobre os homens e mulheres do campo. Liana Melo esclarece que

a ideia de progresso, comumente associada às grandes metrópoles, em contraposição ao “atraso” e ao

“passado” do campo, é que alimentará a ideia caricaturesca do matuto e da vida rural, dando forma à quadrilha tradicional, também conhecida pela alcunha de “matuta” (MELO, 2018, p. 61).

Para a autora, a figura do matuto seria a síntese desse modelo estético; o ato de evocar a ruralidade do personagem acionaria múltiplos sentidos, que se relacionariam com a dicotomia entre campo e cidade, posições hierárquicas estabelecidas entre os meios urbano e rural a partir de estereótipos, e ainda “uma construção coletiva de cidadãos que recupera uma espécie de memória afetiva de uma identidade interiorana” (Idem, p. 73).

Já as quadrilhas estilizadas, de acordo com Melo, seriam “marcadas por outra leitura da vida do campo, retirando a centralidade do matuto e incorporando elementos contemporâneos, comumente associados aos centros urbanos” (Ibidem). A autora afirma que esse tipo de quadrilha tem atraído um grande número de jovens, e aponta algumas diferenças entre as quadrilhas matutas e as estilizadas:

Afastando-se da tradição (ou do que costuma se considerar como tradição), as quadrilhas estilizadas marcam uma ruptura com as de estética matuta e passam a investir no processo de criação e inovação, no qual passos sincronizados e acelerados, padronização, músicas mais difundidas nos meios de comunicação (na época, por exemplo, a música baiana), luxo dos lamês e das lantejoulas são incorporados e produzem novos significados. No entanto, dois elementos marcam sobremaneira esse modelo estético. São eles: a ampla variedade da trilha musical e a preterição do casamento, com redução da sua importância na estrutura dramática. (MELO, 2018, p. 73,74).

Embora Liana Melo, que é mestra em direitos humanos, pesquise mais particularmente quadrilhas de Recife – PE, é possível notar que muitos dos traços característicos das quadrilhas estilizadas podem ser encontrados em quadrilhas de diferentes partes do Nordeste. Cabe sinalizar aqui que nesse sentido, o Ceará dita moda em relação às demais capitais do Nordeste, que se espelham nos espetáculos juninos cearenses para construir a visualidade de seus folguedos. Ricardo Bessa (2018), em pesquisa a respeito dos trajes de quadrilha do Ceará, aponta a adoção de maior luxo

nos figurinos e a teatralização da celebração da festa do casamento como características marcantes das quadrilhas estilizadas. O luxo dos trajes se traduz no uso de tecidos mais nobres, com brilho, rendados, no lugar da chita e de tecidos mais rústicos usados nas vestimentas de quadrilhas matutas ou tradicionais. O uso de bordados com pedrarias, cristais, miçangas e paetês também é bastante comum, de modo que o brilho esteja bastante presente nos trajes tanto femininos quanto masculinos. Adereços de cabeça bastante elaborados completam o conjunto.

Outro elemento bastante marcante apontado pelo autor é a teatralização do casamento de quadrilha. Retomando a comparação com as quadrilhas juninas que conheci no Rio de Janeiro quando era criança, ao me deparar com as quadrilhas estilizadas nordestinas fiquei bastante impressionada com a presença de aspectos teatrais no folguedo. O próprio uso de cenários móveis, que entram e saem de cena, foi uma novidade para mim. Tais cenários servem tanto para ambientar a história que está sendo contada e dançada, quanto para esconder uma parte dos brincantes dos olhares do público, para que possam trocar de roupa ou se reorganizar de maneira surpreendente para quem assiste, por exemplo. A coreografia inicial, muito bem marcada e executada, também me surpreendeu. Esta coreografia muitas vezes lembra a organização das comissões de frente das escolas de samba do Rio de Janeiro, em que um pequeno grupo de dançarinos se coloca no espaço de atuação, e encena a abertura da história, sendo seguidos posteriormente pelo restante da quadrilha, que pode aparecer para o público a partir de recursos “pirotécnicos” que intensificam o aspecto mágico e lúdico, como fogos, explosões e chuva de papéis brilhantes.

O investimento em roteiros cada vez mais elaborados nas quadrilhas, a valorização crescente dos elementos visuais, a tentativa de manter sempre pontos de inovação nos espetáculos podem ser mais bem compreendidos se considerarmos que essas apresentações acontecem no âmbito de festivais competitivos. Nesses festivais, as quadrilhas

podem disputar entre si de maneira estadual, regional e nacional. Tais concursos “em geral são promovidos pelos poderes públicos (prefeituras municipais ou governos estaduais), e iniciativas do poder privado, como órgãos de comunicação, especialmente as emissoras de televisão” (CHIANCA, 2018, p. 130). Destes, destaca-se o festival promovido pela Rede Globo Nordeste, que acontece em Pernambuco, e é um dos mais concorridos do país, por representar ampla visibilidade social. Segundo Melo, o concurso promovido pela prefeitura de Recife recebe também grande destaque em nível estadual, sendo considerado “referência conceitual, influenciando, inclusive, o regulamento de outros concursos promovidos no estado” (2018, p. 65). Chianca (2018) avalia que as premiações de festivais e concursos são de ordem material ou simbólica, e explica:

Diferentemente das quadrilhas de improviso e dos grupos de espetáculo privativo, as quadrilhas de competição são um jogo sério onde todos investem muitos recursos, energia, sonhos e projetos, mobilizando-se para vencer os concursos, numa *démarche* que envolve rivalidades e disputas internas e externas em troca de visibilidade, dinheiro e reputação (CHIANCA, 2018, p. 130).

Cabe ressaltar que o investimento material feito pelos participantes nos espetáculos de quadrilha é bastante alto, e o retorno financeiro recebido caso o espetáculo ganhe a competição não se equipara ao gasto feito. Desse modo, o que move as quadrilhas a entrar nesse jogo sério, como pontua Chianca, é muito mais o aspecto simbólico do que o material, amplificado pelos laços de amizade e afeto que se formam nos grupos de quadrilha. Marillya Damasceno, bacharel em Design-Moda pela Universidade Federal do Ceará, chama a atenção para o processo de profissionalização ao qual as quadrilhas têm se submetido, a fim de se manterem competitivas e à frente nas disputas:

As agremiações juninas assemelham-se a cada dia mais com as escolas de samba do carnaval brasileiro, como um produto de exportação, que funciona e gera uma economia significativa o ano todo. Organizam-se em federações e ligas, e além de manter uma tradição folclórica, proporcionam uma fonte de empregos informais para o ano todo também, pois para realizar as apresentações, há de se ter por trás do evento uma grande equipe de costureiras, bordadeiras,

aderecistas, sapateiros, chapeleiros, designers, divulgadores, enfim, um *entourage* que nada deixa a dever a um barracão de escola de samba. Além dos figurinos e alegorias trazidos atualmente pelas quadrilhas juninas em suas apresentações que se assemelham, e muito, às alas das escolas de samba (DAMASCENO, 2017, p. 58).

1.2. Processos criativos na quadrilha: a importância do tema

Para compreender melhor o processo criativo que está por trás das apresentações de quadrilhas, conversei com pessoas que desempenham diversas funções nestes folguedos, em diferentes estados nordestinos. Essa etapa da pesquisa foi fundamental para entender a respeito da estrutura e organização das quadrilhas, e começar a identificar similaridades e diferenças de grupo para grupo, de localidade para localidade. Ao longo do texto, será citada a entrevista que realizei com Anderson Gomes, artista pernambucano que trabalha como cenógrafo, figurinista, escultor, aderecista, roteirista e diretor de dança em quadrilhas juninas, agremiações carnavalescas e teatro, com atuação em diversas cidades brasileiras. Gomes foi o idealizador do espetáculo junino usado como estudo de caso para a construção deste texto.

Um dos aspectos presentes em todas as quadrilhas de competição atualmente é a existência do tema. Mais uma vez retomando a semelhança com o que acontece nas escolas de samba, esse tema é um enredo que orienta todo o processo criativo de construção do espetáculo de quadrilha. Cada grupo escolhe seu tema, que muda ano após ano. Essa definição pode ocorrer logo após o final do período das festas juninas, o que significa que as pessoas responsáveis por criar os enredos se dedicam praticamente o ano todo à quadrilha; mesmo que os ensaios só comecem a ocorrer entre os meses de janeiro e março, desde agosto ou setembro do ano anterior os grupos já se dedicam a pensar as apresentações do ano seguinte.

A partir do tema, são escolhidas as músicas que comporão o repertório, que pode incluir canções autorais e também composições já existentes, geralmente canções populares. A

trilha sonora desempenha papel importantíssimo nos espetáculos de quadrilha, assumindo função preponderante na narrativa. A partir do tema e das músicas são definidas também as coreografias e as marcações. O tema norteia também a escolha de personagens e, claro, a criação dos trajes de cena, adereços e cenários. O profissional responsável pela criação do tema é chamado de projetista. Algumas vezes essa pessoa acumula os cargos de figurinista e cenógrafo, sendo responsável ainda pela escolha do repertório musical. De modo geral, o projetista trabalha em estreita articulação com os demais profissionais da quadrilha.

O tema então é definido com bastante antecedência, e acordado entre a diretoria da quadrilha e o/a projetista (esta é uma função mais comumente desempenhada por homens do que por mulheres). Uma pequena parte da equipe também toma conhecimento do tema, para que a apresentação possa ser planejada com unidade. Mas o tema é mantido em sigilo para os brincantes e, principalmente, para o público. Anderson Gomes, projetista e figurinista que atua em quadrilhas de diferentes estados do Nordeste, como já vimos, explica que há todo um ritual envolvido na apresentação do tema aos brincantes. Ele afirma que em Pernambuco, estado onde reside, a apresentação do tema – ou lançamento do espetáculo junino, como costuma ser dito no estado – acontece geralmente em festas privadas, contando com a presença dos integrantes do grupo. Nessa festa, o tema é apresentado em linhas gerais a todos os participantes da quadrilha. Pode haver também, neste momento, a apresentação do figurino piloto:

A diretoria e os artistas criadores – costureiros, figurinistas, bordadeiros, quem faz sapato, arranjos, chapéus, maquiadores – essa equipe se reúne, constrói o primeiro figurino (um casal), e a quadrilha faz uma festa para apresentar aos brincantes qual figurino usarão naquela competição. É uma festa badaladíssima, não falta ninguém! Figurino em quadrilha junina é a grande vedete! Medalha de ouro! Todo mundo quer ver a roupa, se sentir visto, importante, bonito (GOMES, 2020).

Nenhuma parte da apresentação deve ser filmada, fotografada ou divulgada, para manter o segredo. Estas festas geralmente contam com banda tocando música ao vivo,

comidas e bebidas, e servem principalmente para angariar fundos para a própria quadrilha, já que a maioria dos grupos não conta com apoio financeiro de nenhum tipo. Para custear os espetáculos os grupos recorrem a várias estratégias: além de festas, organizam bingos, rifas, eventos diversos. Os figurinos custam preços elevados, e é responsabilidade de cada brincante arcar com as despesas de seu traje. Alguns grupos trabalham com esquema de carnês para pagamento dos figurinos pelos integrantes.

As festas podem contar ainda com exibições de vídeos sobre o tema, apresentações de dança, e mesmo pequenas esquetes teatrais para ilustrar o espetáculo que está sendo projetado para o período junino. Os componentes de um grupo de quadrilha não participam da festa de lançamento de outros grupos. O sigilo é mantido como parte importante dos preparativos, e grupos rivais aproveitam para fazer suas apostas em qual será o tema mais interessante, que grupo terá os trajes mais bonitos, e assim manter a expectativa alta até o momento dos festivais competitivos.

Gomes explica que esse é o formato de apresentação que ocorre na maioria dos estados nordestinos atualmente. Há, no entanto, uma exceção que merece ser compartilhada. Em Natal, Rio Grande do Norte, geralmente são feitos dois eventos privados distintos, ambos para angariar fundos para as quadrilhas. O primeiro deles tem a função de apresentar apenas o tema de trabalho do ano. O segundo, no entanto, serve especificamente para apresentar os figurinos do espetáculo. Em Natal é comum que as quadrilhas se apresentem no São João com bandas tocando o repertório ao vivo, e geralmente são essas mesmas bandas que animam as festas de apresentação dos figurinos. As primeiras horas da noite são dedicadas a música, dança, comes e bebes, que garantem o auxílio financeiro ao grupo. Já de madrugada, por volta de duas ou três da manhã, são apresentados os trajes da quadrilha. Esse é o ponto alto da festa, quando uma média de três a cinco casais aparece trajando os figurinos completos. Ao contrário do que acontece nos outros estados,

em Natal essas festas não são restritas somente aos integrantes de cada quadrilha. São festas abertas, com bilheteria. Há, inclusive, um esforço para conciliar os calendários de festas, para que mais pessoas possam participar de cada apresentação, e componentes de outros grupos possam comparecer também. Gomes pontua que Natal é o único lugar do Nordeste, até onde ele sabe, onde a apresentação dos figurinos é usada como estratégia financeira para a quadrilha.

Em se tratando de figurinos de quadrilhas estilizadas e de competição, algumas características vêm ficando cada vez mais padronizadas. O tipo de anáguas utilizadas pelas brincantes é uma delas. São anáguas específicas, construídas com uma quantidade grande de tecido, e formadas por camadas sobrepostas de babados franzidos. A saia da brincante é um item bastante importante do vestuário junino, possibilitando que a dançarina desempenhe determinados movimentos e coreografias específicas. Esse tipo de figurino geralmente é construído por pessoas experientes e especializadas. O Ceará desponta nesse quesito, aparecendo como grande referência em trajes juninos e fornecendo figurinos para grupos do resto do país. Guilherme Hunder (2020), figurinista que costuma atuar com quadrilhas na Bahia, afirma que muitas vezes os figurinos são feitos em outros estados, como Fortaleza, Pernambuco e até mesmo em São Paulo. Hunder pontua ainda que na Bahia – e especificamente em Salvador – outra dificuldade existente diz respeito à escassez de materiais que podem ser usados para confeccionar os trajes. É comum que os projetistas e figurinistas baianos viagem para São Paulo para buscar tecidos e aviamentos, e às vezes também mão-de-obra especializada.

Outra característica bastante comum a quadrilhas de diferentes estados é o tipo de personagens apresentados nos espetáculos juninos. Os brincantes de uma quadrilha não têm necessariamente personagens identificados. Mas podem existir alguns casais destaques, como noivo e noiva, sinhozinho e sinhazinha, barão e baronesa, ciganos, cangaceiros

(geralmente representados por Lampião e Maria Bonita), vaqueiros, rei e rainha, e casal tema, por exemplo. Entre os quesitos julgados durante os festivais competitivos, destacam-se tema, figurino, repertório musical, marcador, coreografia e casamento; no entanto, como o regulamento muda de local para local, esses quesitos variam.

Figura 1: Cangaceiro do espetáculo VITALINO: sem barro, o homem, com barro, o MESTRE



Fonte: Paulino Mafe

1.3. VITALINO: sem barro, o homem, com barro, o MESTRE. Um estudo de caso

Vitalino Pereira da Silva (1909-1963), mais conhecido como Mestre Vitalino, foi um artesão ceramista que nasceu e viveu em Caruaru – Pernambuco, e que ganhou notoriedade por seu trabalho com barro. Seus bonecos retratavam “figuras inspiradas nas crenças populares, em cenas do universo rural e urbano, no cotidiano, nos rituais e no imaginário da população do sertão nordestino brasileiro” (ENCICLOPÉDIA, 2020). Em 2007, a vida e a obra do artesão inspiraram a criação do tema do espetáculo da quadrilha junina Traque de Massa (Olinda-PE) que recebeu o nome de VITALINO: sem barro, o homem, com barro, o MESTRE. O figurinista que assinou o trabalho foi Anderson Gomes.

Figura 2: Escultura de Mestre Vitalino representando retirantes



Fonte: <https://www.ebiografia.com/mestre_vitalino/> Acesso em 18 ago. 2020.

Gomes explica que a ideia de trazer o trabalho de Vitalino para a quadrilha nasceu três anos antes, quando ele assistia à abertura dos Jogos Olímpicos de 2004, que aconteceram em Atenas. Dimitris Papaioannou, diretor artístico das cerimônias olímpicas, criou um espetáculo que contava a história grega desde a civilização minoica até a contemporaneidade. Gomes relembra que a linguagem visual utilizada na apresentação foi muito marcante para ele na época, e conta que o tratamento artístico dado aos trajes, sobretudo os de época, trouxe à sua memória a lembrança dos trabalhos de Mestre Vitalino. Desde então, passou a pesquisar a vida e a obra do ceramista, permitindo que o trabalho ganhasse forma aos poucos:

Passei 3 anos me embebecendo daquela ideia e fui catando informações pra criar um espetáculo que fosse potente, vivo, competitivo, atraente, sedutor, visualmente belo de se assistir. Nesse intervalo criei outros 3 espetáculos, e fui guardando Vitalino porque sabia que ele daria mais trabalho, principalmente os figurinos (GOMES, 2020).

O artista esclarece que geralmente os figurinos feitos para quadrilhas seguem um mesmo modelo, que é repetido para quase todos os dançarinos e dançarinas. A diferenciação entre personagens se dá pelas cores nos trajes e adereços, conforme o caso. Cabe lembrar que as quadrilhas contam com uma média de 40 a 60 casais, daí a necessidade de se trabalhar as vestimentas de maneira mais coletiva, menos

individualizada. No entanto, Gomes compreendia que, para trazer a obra de Vitalino à cena, precisaria trabalhar com mais unidades, com personagens representando obras específicas.

Figura 3: Apresentação da quadrilha Traque de Massa em 2007



Fonte: Paulinho Mafe

Gomes analisa que, ao pesquisarmos os figurinos de quadrilha de modo temporal, é possível perceber de maneira clara diferenças em relação à produção dos trajés. Antes da presença do tema se tornar uma constante no folguedo junino, as vestimentas eram feitas de maneira menos padronizada. Não havia unidade de criação, e cada quadrilha podia registrar a presença de vários figurinistas atuando para o mesmo espetáculo, mas de maneira não coordenada. Isso se dava porque um profissional ficava responsável pelos trajés do casal de noivos, por exemplo, outro fazia a roupa do casal de sinhozinho e sinhazinha, outro do casal de barão e baronesa, e assim por diante... Cada casal de personagens tinha um figurino específico, e esses figurinos eram assinados por diferentes figurinistas.

Com a assimilação pelas quadrilhas de um tema norteador para a criação do espetáculo, esse modo de produção mudou, como afirma Gomes: “há um único figurino que é para a

quadrilha toda, e no máximo tem figurinos exclusivos para marcador, casal de noivos, casal de rei e rainha, às vezes tem casal tema... todo o resto é igual o figurino” (GOMES, 2020). Cabe salientar que boa parte do tema de um espetáculo de quadrilha está depositado em seus figurinos, daí a importância desse elemento visual na construção desse tipo de evento. O figurinista explica que em Pernambuco é costume se criar uma peça-piloto masculina e outra feminina. Essa é a peça número um, que orienta a criação de figurino para todos os integrantes da quadrilha. Diferentes personagens são representados por diferentes cores, como esclarece o artista: “a rainha aqui em Pernambuco geralmente usa tons de amarelo e dourado. Porque representa a rainha do milho, fertilidade da terra, conexão com plantio e colheita. Mas é o mesmo corte do figurino de um casal de brincantes da quadrilha” (Idem).

Para criar os figurinos para o espetáculo VITALINO, Anderson Gomes se baseou na vida e na obra de Mestre Vitalino: “quando idealizei o espetáculo, fui pesquisar a vida dele em Caruaru. Fui lá onde era a casa dele, que ele morou, e hoje é patrimônio público. Conversei com a família, especialmente com o filho Severino - que faleceu tem pouco tempo” (GOMES, 2020). A vida do ceramista norteou a construção da narrativa, da estrutura do espetáculo, e suas obras nortearam a concepção do figurino. Nesse sentido, o espetáculo ficou dividido assim: nos primeiros cinco minutos, a apresentação falava de Vitalino antes de se casar. Violeiros e repentistas cantarolavam os acontecimentos da vida do artesão. Desde seu parto, passando pela infância, quando ele aprendeu a modelar o barro massapê imitando sua mãe, que era oleira e fazia utensílios domésticos de barro, até o momento em que ele conhece a mulher que viria a ser sua esposa. Esse episódio foi narrado a Anderson Gomes por Severino Vitalino:

Severino narra que o pai conheceu a mãe num pé de manga, colhendo fruta. Ele paquerou ela assim, de maneira ingênua. O diretor teatral da época - Hipólito - escreveu esse acontecimento e dirigiu os personagens. Até ele casar com ela. O marcador faz o

fechamento. Vitalino se casou, e daí as obras começam a nascer dessa união. (Idem).

Após o casamento, a quadrilha começava a dançar e apresentar os personagens que Vitalino criou após seu casamento na vida real. Essa etapa, em que suas obras iam sendo mostradas ao público pelos brincantes, durava vinte e cinco minutos. Gomes explica que em Pernambuco, no ano de 2007, o regulamento das quadrilhas estabelecia que o casamento deveria ser apresentado nos primeiros cinco minutos, seguido então pela apresentação da quadrilha. Hoje em dia, no entanto, o regulamento não restringe mais esse tempo, que passou a ser livre. Então a ação do casamento fica mais diluída no espetáculo inteiro, podendo ter um prólogo logo no início, com músicas na sequência, uma cena do casamento, mais músicas... e a trilha sonora costura essas diferentes cenas.

Para representar as obras de Vitalino nos trajes dos brincantes, foram usados diferentes expedientes. Um deles, que o figurinista considera bastante inovador para a época, foi pintar todos os trajes – quase 100 – à mão. Esse não era o tipo de acabamento mais usado pelas quadrilhas até então, mas o artifício se popularizou entre os grupos de quadrilha do estado após a apresentação. O processo de pintura manual foi executado em um galpão alugado pela quadrilha. Foram contratados quatro grafiteiros para realizar a pintura dos trajes. Anderson Gomes criou moldes vazados de EVA⁹⁹, que reproduziam nos tecidos o tipo de pintura que Vitalino fazia em seus bonecos de barro. No início de sua vida, Vitalino fazia bonecos sem acabamento de tinta. Para representar essas peças, eram usados tecidos foscos na construção das vestimentas. Mas a grande maioria dos figurinos representava as esculturas coloridas que levaram o nome de Vitalino para além da feira de artesanato de Caruaru. Vitalino usava tinta com acabamento brilhante para pintar as peças; para

⁹⁹ Sigla para Ethylene Vinyl Acetate (acetato-vinilo de etileno ou espuma vinílica acetinada). Tipo de espuma sintética bastante flexível, muito usada para artesanatos.

representar essas obras no figurino, eram escolhidos tecidos acetinados.

Figura 4: dançarinos representando escultura de vitalino



Fonte: Paulinho Mafe

A pintura foi feita em várias etapas: na primeira, o traje recebia uma demão de tinta branca; quando essa tinta estivesse completamente seca, passava-se para a aplicação da primeira cor, depois a segunda e em alguns casos a terceira cor; entre cada uma delas, era necessário aguardar a completa secagem do tecido, ou a pintura ficaria manchada. Esse processo todo levou cerca de 15 dias. Anderson Gomes relata um contratempo que atrasou um pouco o trabalho: no início, foram comprados dois tipos de tinta – a tinta branca, que era usada na primeira demão, era à base de água; as coloridas, que entravam por cima, à base de óleo. Mas a mistura das duas tintas não deu bom resultado, e as peças craquelavam, descascavam, destruindo a padronagem da pintura. Foi necessário voltar ao zero e repintar tudo apenas com tinta à base de óleo, o que gerou um acréscimo no tempo de produção, e também no orçamento previsto inicialmente. A diretoria da quadrilha compreendeu o caso, por se tratar de uma inovação, e o contratempo foi superado. No final das contas, Gomes acredita que valeu a pena:

E quando estreamos, de fato, as pessoas ficaram muito surpresas, e queriam pegar na mão, entender os figurinos, cada grupo de personagens, a relação com as obras. Foi um acontecimento novo. Ninguém na época fazia isso de ter um trabalho tão manual, e nem de diversificar tanto os figurinos em uma quadrilha. Foi um trabalho muito bonito de ser feito (GOMES, 2020).

Para recriar as obras de Vitalino em forma de figurino, Anderson Gomes decidiu fazer uma camada de enchimento em todas as roupas, usando espuma. Esse artifício serviria para deixar as vestimentas mais rígidas, armadas, lembrando a estrutura dos bonecos de barro:

para tentar dar o realismo das roupas de bonecos (olhando a obra pequenina de barro você vê que o tecido é estático, durinho, não é um tecido mole, tudo muito reto, linear – calça, manga – não tem a roupa que balança quando o vento bate) eu tentei dar um enchimento nas roupas com espuma. Todas as roupas tinham um acolchoamento. Então parecia que eram feitas de barro. Usei espuma inclusive nos adereços, arranjos de cabeça e lenços no pescoço das meninas, chapéus dos rapazes, usei espuma em tudo. Espuma semi-ortopédica de 2cm. E nas saias tinha camadas de espuma, então quando as meninas ficam paradas, as saias ficavam armadas (Idem).

Figura 5: detalhe das saias das brincantes



Fonte: Paulinho Mafe

Gomes atesta que em 2007 as quadrilhas de Pernambuco ainda não haviam aderido ao uso das anáguas nos trajes femininos, enquanto no Ceará já era comum. Essa foi mais uma

inovação trazida pelo figurinista. Ele revela ainda que houve a preocupação de preparar os brincantes de maneira adequada para o uso dos trajes durante as apresentações, pois esperava-se que uma vestimenta toda forrada de espuma fosse muito mais calorenta e abafada do que os figurinos costumeiros, e também que limitasse um pouco a movimentação dos quadrilheiros. Durante todo o período de ensaios, os dançarinos foram orientados a usar várias camadas de roupa:

Duas calças jeans ao menos, uma por cima da outra. Blusões de frio. Tentamos condicionar o corpo quase 2 meses antes da estreia, por causa da pressão térmica que o figurino faria. Aqueles que esqueciam de trazer roupas a mais não podiam ensaiar. Pra garantir que o rendimento de todos seria adequado no concurso, e pra que ninguém passasse mal, desmaiasse, etc. (GOMES, 2020).

Para que os quadrilheiros se apaixonassem pelo tema escolhido e se dispusessem a encarar o desafio de dançar usando um figurino forrado de espuma, Anderson Gomes adotou uma estratégia bastante inusitada. Planejou um dia com programação especial para apresentar o tema a toda a quadrilha (até então, apenas os membros da diretoria tinham conhecimento). Foram alugados dois ônibus, que partiram em direção a Caruaru, levando todos os componentes da quadrilha para conhecer a casa e a família de Vitalino, no povoado de Alto do Moura.

Saímos num sábado às 5 da manhã. Conhecemos a casa de Vitalino, Seu Severino, conhecemos a família quase inteira que mora em Alto do Moura. Lá tem um portal de entrada pro bairro, que é o local da América Latina que tem mais ceramistas. Súditos de Vitalino. Foi lá que eu apresentei o tema, e foi lá, sentadinho ao lado da casa de Vitalino que eu disse nome por nome aos componentes o que cada um representaria no espetáculo. E pra todos eles a família Vitalino nos deu uma peça de barro assinada por eles, que representava as obras que os componentes iriam apresentar. O grupo dos retirantes ganhou uma obra que representa as pessoas que trabalhavam na agricultura na década em que Vitalino criava as peças dele. E assim fui apresentando personagem por personagem, obra por obra, lá, no terreno de barro ao lado da casa de Vitalino. Foi muito, muito emocionante, a quadrilha ficou energizada com esse acontecimento, as pessoas se abraçavam, choravam muito, foi muito especial (Idem).

Além do grupo dos retirantes mencionado acima, havia também o grupo dos cangaceiros, composto por quatro casais com figurinos padronizados. Foram representadas ainda no espetáculo de quadrilha obras como *Caçador de Gato Maracajá* e *A Mulher Buchuda*, cada uma com figurinos e adereços específicos. No caso de *Caçador de Gato Maracajá*, a escultura era composta por um homem com espingarda na mão, um cachorro e um tronco de madeira com dois gatos em cima. Foram feitos todos os adereços, e Gomes explica que primeiro entrava em cena o personagem, depois vinham os adereços, e nesse momento o personagem ficava estático. O marcador então anunciava o nome da escultura, e a plateia assistia aos brincantes se transformando “na obra viva, congelada no tempo” (GOMES, 2020).

Figura 6: Mulher Buchuda e Caçador de Gato Maracajá



Fonte: Paulinho Mafe

Gomes avalia que o espetáculo ficou bem exótico, bonito de assistir, e enumera, orgulhoso, os prêmios que a quadrilha Traque de Massa ganhou naquele ano, todos pelo SESC-PERNAMBUCO: Melhor Desenvolvimento de Tema de Pernambuco, Melhor Marcador, Melhor Coreografia, Melhor Figurino e Melhor Equipe Técnica.

Figura 7: Membros da equipe técnica da quadrilha caracterizados como artesãos.



Fonte: Paulino Mafe

Considerações finais

Como é possível notar, o tema funciona como o ponto de partida para a criação de um universo lúdico, que congrega música, dança, narrativas, símbolos, figurinos, cenários, adereços, sonhos, emoção, tradição, cultura popular e muito mais. Nesse contexto, diferentes profissionais atuam de maneira integrada, para levar aos festivais espetáculos competitivos, exuberantes, elaborados e inovadores.

Contando com cada vez mais elementos de teatralidade, as quadrilhas juninas – matutas ou estilizadas – se reinventam, se transformam, se renovam. O tradicional e o contemporâneo se fundem, gerando produtos artísticos permeados por referências culturais diversas, mesclando cultura local e de massa. E mesmo com tantas mudanças – ou será justamente por causa delas? – as festas juninas seguem sendo, no Nordeste, um folguedo de extrema importância para a população, movimentando profissionais formais e informais durante todo o ano.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BESSA, R. A. S. Os figurinos das quadrilhas no Ceará. In: **Anais do VIII Encontro Nacional de Pesquisa em Moda**, Fortaleza, 2018.

_____; MOTA, K. M. ; MOURAO, M. F. F. O trabalho dos figurinistas de quadrilhas. In: **14º Colóquio de Moda**, Curitiba, 2018.

BEZERRA DA SILVA, M.L.; LUCENA FILHO, S.A. A festa junina de roupa nova: uma análise dos figurinos das quadrilhas estilizadas sob o olhar da folkcomunicação. In: **RIF**, Ponta Grossa/ PR Volume 11, Número 23, p. 30-43, mai/ago. 2013.

CHIANCA, L. Quadrilha Junina e cidade, mercado e beleza da obra. In: **Revista Mundaú**, 2018, n. 5, p. 126-141, 2018.

DAMASCENO, M.D.F. **Do artesanato ao paetê** – a espetacularização dos figurinos de quadrilha junina: o caso da Junina Babaçu. Fortaleza, 2017. Monografia (Graduação) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte. Design-Moda, 2017.

GOMES, A. Anderson Gomes. Depoimento [ago. 2020]. Entrevistadora: Renata Cardoso. Salvador. Arquivos de .mp3 (50 min). Entrevista concedida para pesquisa sobre figurinos de quadrilha.

HUNDER, G. Guilherme Hunder. Depoimento [ago. 2020]. Entrevistadora: Renata Cardoso. Salvador. Entrevista concedida para pesquisa sobre figurinos de quadrilha.

MELO, L. Q. **Na minha quadrilha só tem gente que brilha:** corporalidades dissidentes e direitos humanos nas quadrilhas juninas do Recife-PE. Recife, 2018. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação. Direitos Humanos, 2018.

MESTRE Vitalino. In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9523/mestre-vitalino>>. Acesso em: 11 de Ago. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

VIANA, F.; BASSI, C. (org.) **Traje de cena, traje de folgado**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.

Links úteis:

Apresentação da Quadrilha Junina Traque de Massa (2007).

Espectáculo VITALINO: sem barro, o homem, com barro, o MESTRE.

Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=ym3TQxgXS8U&feature=youtu.be>>. Acesso em: 04 ago. 2020.

Federação de Quadrilhas Juninas de Pernambuco

Disponível em:

<https://web.facebook.com/fequajupernambuco/?_rdc=1&rdr>. Acesso em: 04 ago. 2020.

Disponível em: <<https://www.instagram.com/fequajupe/?hl=pt-br>>. Acesso em: 04 ago. 2020.

Febaq - Federação Baiana de Quadrilhas Juninas

Disponível em: <https://web.facebook.com/Febaq-Federa%C3%A7%C3%A3o-Baiana-de-Quadrilhas-Junina-1712939062251563/?_rdc=1&_rdr>. Acesso em: 04 ago. 2020.

Fequajuce - Federação das Quadrilhas Juninas do Ceará

Disponível em: <https://web.facebook.com/Fequajuce?_rdc=1&_rdr>. Acesso em: 04 ago. 2020.

Disponível em: <<https://www.instagram.com/fequajuce/?hl=pt-br>>. Acesso em: 04 ago. 2020.

Disponível em: <https://www.instagram.com/fequajuceoficial_/?hl=pt-br>. Acesso em: 04 ago. 2020.

Fórum Permanente de Quadrilhas

Disponível em: <<https://www.instagram.com/forum.quadrilhas/>>. Acesso em: 04 ago. 2020.

Conhecendo a autora deste capítulo:



Renata Cardoso: Professora da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, lecionando nas áreas de Indumentária e Maquiagem. Formada em Cenografia pela UFRJ (2004), tem Mestrado em Artes Cênicas pela UFBA (2008) e Doutorado em Artes pela USP (2018). Além de professora e pesquisadora, atua como figurinista, maquiadora, aderecista e cenógrafa. Suas principais áreas de interesse incluem, além do teatro: moda, história das mulheres, representação social do feminino e artesanaria.

renatacs@gmail.com



Entrevistas

Capítulo 11

PALESTRA-ENTREVISTA COM SIDNEI FRANÇA, CARNAVALESCO DA ESCOLA DE SAMBA ÁGUIA DE OURO (SP)

*Lecture-interview with Sidnei França, “carnavalesco” from the
Samba School Águia de Ouro, São Paulo (SP)*

Viana, Fausto Roberto Poço; livre-docente; Universidade de São Paulo.

No dia 14 de abril de 2020 conversei com o carnavalesco Sidnei França, ganhador do Carnaval paulistano de 2020 com o enredo “O poder do saber: se saber é poder... quem sabe faz a hora, não espera acontecer”, pelo Grêmio Recreativo Cultural Social Escola de Samba Águia de Ouro. Era o início da pandemia no Brasil, e ninguém sonhava que a quarentena se estenderia por tantos meses.

Em novembro de 2020, data da publicação desta edição, ainda há uma incerteza no ar: o Carnaval de 2021 vai ser suspenso? Suspeitamos que sim. Mas o nosso entrevistado, na ocasião, seguia elaborando o desfile de 2021. Sidnei ofereceu uma interessante palestra on-line, da qual resgatei alguns slides, e complementei a apresentação dele com uma entrevista, que vamos ler agora. Não é só uma conversa sobre trajes de Carnaval – é um diálogo sobre Carnaval em geral, que deixou portas abertas para um desdobramento futuro.

Participaram da entrevista Maria Celina Gil e Tainá Macedo Vasconcelos, alunas do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. A transcrição da entrevista foi feita por Maria Eduarda Andreazzi Borges, a quem agradeço o cuidado. Agradeço também a Laura Yamane, que me apresentou a Sidnei França.

Figura 1 – O primeiro slide da apresentação de Sidnei França. Na imagem, o próprio.

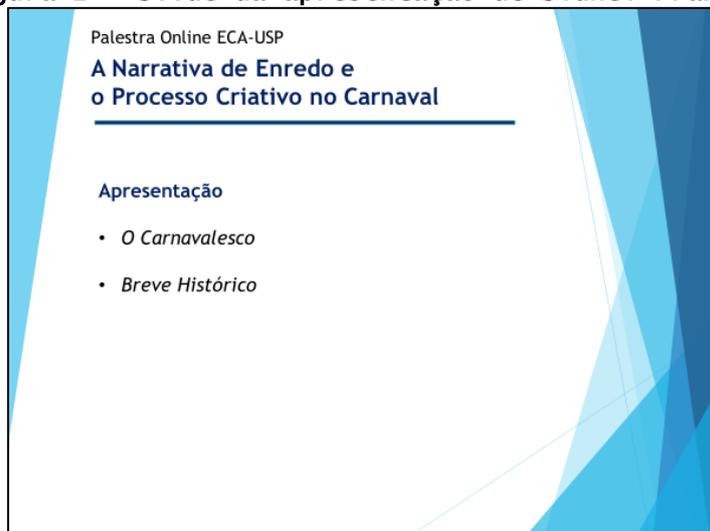


Fonte: Sidnei França.

Sidnei França – Eu pautei dois assuntos que acho essenciais para que vocês entendam o todo da minha mensagem: o carnavalesco – o que é, o que faz numa escola de samba e sua importância no Carnaval – e também um breve histórico do meu trabalho, bem resumido.

Fausto Viana – Certo.

Figura 2 – Slide da apresentação de Sidnei França.



Fonte: Sidnei França.

O carnavalesco é um profissional contratado por uma escola de samba e a função dele é fazer toda a criação literária e plástica do desfile. Ou seja, ele tem que se responsabilizar pela narrativa do enredo (o que a escola vem contar em determinado Carnaval). Depois que a narrativa estiver desenvolvida, ele se envolve no processo criativo, para apresentar uma proposta artística palpável, esteticamente viável para a escola, e por fim ele tem que acompanhar todo o processo de produção. Produção é tirar do papel e transformar em realidade até o dia do desfile. É um trabalho que compreende o desenvolvimento teórico, o processo criativo e a supervisão na produção do que foi criado.

Em quanto tempo esse trabalho se desenvolve?

Sidnei – Geralmente acontece de abril de um ano até o Carnaval do ano seguinte. Neste exato momento eu estou trabalhando na narrativa do enredo de 2021. [*A conversa aconteceu no dia 14 de abril de 2020.*] Saio do processo de narrativa, entro no processo criativo ainda em abril e vai até fevereiro, até o desfile do outro ano. O processo é complexo, exige minúcia e dedicação desse profissional, o carnavalesco.

Correto.

Sobre o meu breve histórico. Eu sou um carnavalesco de perfil relativamente jovem. Não existe hoje uma faculdade ou curso superior para se tornar carnavalesco. É um processo totalmente empírico, construído de acordo com a vivência desse profissional, do que ele entende por criação dentro de uma escola de samba. É muito específico e demorado desenvolver esse profissional. Ou a pessoa tem uma bagagem teórica e depois se encontra no Carnaval com a prática, ou o contrário: uma prática desenvolvida por muitos anos, quando a pessoa conhece muito dos meandros do Carnaval e depois ela procura por bagagem teórica, para completar

aquilo que a prática ensinou. Os dois processos são muito demorados.

Entendo.

Somente depois de muitos Carnavais, entendendo o que pode dar certo e o que pode dar errado, é que a pessoa se torna um carnavalesco, porque é um ganho de conhecimento e de experiência. Um carnavalesco, para atingir essa práxis, tem em média de quarenta a cinquenta anos de idade. Comigo isso aconteceu muito cedo. Com 25 anos eu tive a chance de ser carnavalesco, porque aí entra um lado muito particular da minha história...

Que a gente quer saber muito.

Eu me envolvi com o Carnaval desde os dois anos. Eu frequento o ambiente do Carnaval desde essa idade. Quando eu cheguei aos 25, eu já tinha uma bagagem prática, vivencial, muito intensa. Desde a primeira infância eu sempre gostei muito de história, de geografia, que são disciplinas escolares muito ligadas à pesquisa. Aos 25 anos eu tive a oportunidade de assinar meu primeiro Carnaval. Eu hoje tenho quarenta, mas já tenho quinze anos como carnavalesco. Muitas pessoas só começam a entender aos quarenta como tudo isso acontece. Minha história é um pouco precoce.

Eu queria saber mais do seu histórico. Como você decidiu ou começou a trabalhar no Carnaval. Por causa da sua família? E quero saber como foi esse trajeto dos 25 anos até agora, quando você chegou à frente da Águia de Ouro.

A minha família já era envolvida com Carnaval, foi meio hereditário, de geração para geração. Eu entendi organicamente como as coisas funcionavam. O que podia e o que não podia; o que era correto, o que era válido. Mas isso não era uma meta profissional, foi acontecendo naturalmente. Aos dezessete anos, optei por uma carreira profissional e

busquei um curso superior. Eu não tinha a menor noção do que fazer e escolhi o curso de economia, no Mackenzie. Eu achava que ia trabalhar no mercado financeiro, ser um executivo, tinha toda uma vida profissional desenhada. Mas em paralelo ao curso de economia, eu era voluntário na escola de samba em que eu cresci, a Mocidade Alegre (na Zona Norte de São Paulo). Lá eu fui entendendo cada vez mais como se criava um desfile de escola de samba, aquela foi a minha escola prática do Carnaval. Mas eu estava estudando economia! No último ano do curso, prestes a fechar o círculo universitário, surgiu a oportunidade de virar carnavalesco da escola e eu resolvi aceitar. Era meio inusitado para mim: poxa, eu nunca imaginei, eu não planejei ser carnavalesco! E aconteceu o convite. A presidente da escola de samba entendeu que o meu conhecimento acumulado era suficiente para que eu me tornasse o próximo carnavalesco da escola. Aquilo me pegou de surpresa, e eu disse: “Quer saber de uma coisa? Eu gosto muito de desafio, eu gosto muito de possibilidades criativas, eu vou aceitar”.

E fez bem.

Eu tinha um emprego que não tinha nada a ver com Carnaval, eu dava treinamento de segurança eletrônica para banco. Eu estava havia dez anos nesse trabalho. Aí eu resolvi aceitar o convite da escola, deixei de lado aquele trabalho, concluí o curso de economia e nunca atuei na área. Me envolvi com o Carnaval profissionalmente e, aí, sim, busquei vários cursos no Senac e em outros lugares: história da arte, correntes filosóficas, história, desenho arquitetônico, desenho artístico. Fiz uma gama de cursos que me deram bagagem teórica para aquilo que eu já conhecia na prática, que era o funcionamento de uma escola de samba.

Entendi.

Fui construindo minha identidade profissional. Nesses quinze anos, fui me aprimorando: acertei muito, errei algumas

vezes. No último Carnaval eu já estava na Águia de Ouro. O carnavalesco é como um técnico de futebol, eu sempre faço essa analogia, ele não é fixo numa escola de samba só. A cada ano ele decide se quer continuar na escola e a escola também pode interromper o vínculo porque tem outras propostas. Existe um acordo anual entre o carnavalesco e a escola de samba para ver se continua a parceria para o próximo ano. No último ano eu fui convidado a assumir a criação do desfile da Águia de Ouro e deu muito certo: a escola assimilou os meus métodos de trabalho, unimos potencial, conhecimento e experiência e criamos um Carnaval que foi o vencedor do Carnaval de São Paulo em 2020.

Você passou por quais outras escolas de samba?

Eu fiz onze carnavais na Mocidade Alegre, a escola que me revelou, e ganhei quatro campeonatos: 2009, 2012, 2013 e 2014. Saí em 2016 e fui enfrentar desafios na Unidos de Vila Maria, também na Zona Norte de São Paulo.

Como foi sua passagem lá?

Eu desenvolvi um enredo marcante para o Carnaval de São Paulo: trezentos anos do achado da imagem de Nossa Senhora Aparecida, em parceria com a Igreja Católica. Nunca antes no Carnaval do Brasil – não é só São Paulo, é Brasil – a Igreja Católica tinha chancelado um desfile de Carnaval. Para mim e para o Carnaval de São Paulo foi um desfile histórico, com a aprovação da Cúria Metropolitana de São Paulo.

Você por acaso é católico?

Não, não sou católico. Não pratico religião alguma, mas também não sou ateu. Tenho as minhas crenças particulares, eu formulei a minha própria religião porque nenhuma delas atende aos meus questionamentos. Esse distanciamento me dá condição de enxergar cada religião, e quando eu tenho que

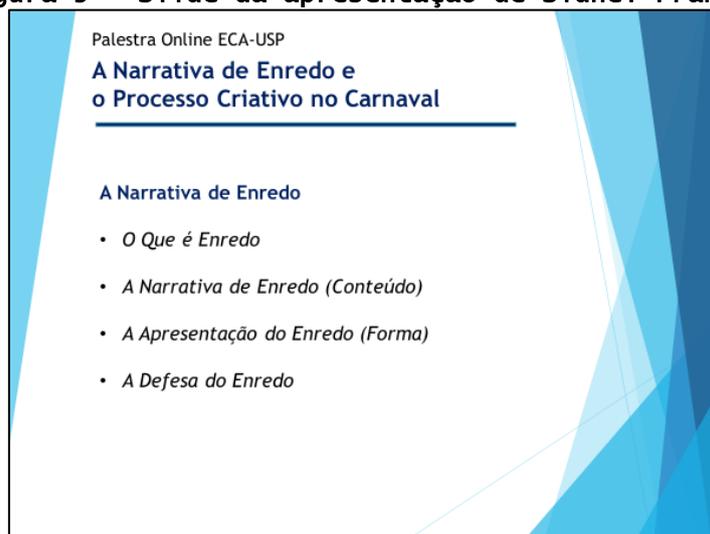
abordar uma delas no Carnaval, eu não tenho ranço de senso crítico, ou alguma interferência ético-moral. Posso falar normalmente de religiões sem paixões ou preferências, e isso é um traço positivo no meu trabalho.

Claro, muito bom.

A partir de 2017, eu passei dois anos muito interessantes e de bons trabalhos na Gaviões da Fiel, da Fiel Torcida do Corinthians. Fui para a Águia de Ouro em 2020, que teve o enredo que me deu o campeonato. Eu ganhei cinco vezes o Carnaval de São Paulo. Vamos ao próximo slide?

Vamos, por favor.

Figura 3 – Slide da apresentação de Sidnei França.



Fonte: Sidnei França.

Para essa nossa palestra on-line de hoje, eu escolhi tratar de narrativa de enredo e processo criativo. Pode ser que numa próxima conversa a gente aborde produção estrutural, a relação de moda e Carnaval, a relação teatro e Carnaval, a construção histórica do ambiente de uma escola de samba, enfim, tem muitos temas. Mas para nossa primeira conversa escolhi a narrativa de enredo e o processo criativo porque é aqui que tudo começa. Não só para o carnavalesco, para a

escola de samba toda entender como vai ser o próximo Carnaval, como vai ser o próximo desfile. Primeiro o carnavalesco desenvolve uma narrativa de enredo e principalmente o processo criativo. Eu vou falar de mim como carnavalesco, não de todos. É a minha metodologia de trabalho, mas um carnavalesco não foge muito disso porque o concurso é único, todas as escolas desfilam sob o mesmo regulamento. Eu não posso simplesmente dizer: “Olha, esse ano a escola não vai ter uma narrativa de enredo, não quero fazer um processo criativo”. Não tem como, senão a escola está fora do concurso. Há um regulamento que exige um formato. O desfile da escola de samba tem uma forma: eu posso alterar o conteúdo, mas a forma é estabelecida.

Perfeito.

Quando a gente fala sobre narrativa de enredo, eu tenho quatro subtemas a explorar. O primeiro deles é “O que é enredo?”, mas para o Carnaval. Enredo para Carnaval é a peça literária que conota uma ação de começo, meio e fim que a escola vai defender no seu desfile, o desenvolvimento de uma história com uma narrativa e que tem que convencer pela sua coerência, conteúdo e, principalmente, pela viabilidade de gerar signos visuais. Quando um jurado vai julgar, tem nove quesitos: três quesitos visuais, três musicais e três coreográficos. Dança, música e plástica. Então, o carnavalesco tem que propor uma narrativa de enredo que é um dos três quesitos do módulo plástico, do módulo visual.

Certo.

O jurado vai se ater à linearidade desse enredo: se é coerente, se tem lógica no que a escola está dizendo. Existe uma maneira, que alguns usam, de burlar isso que eu acabei de dizer, a narrativa de começo, meio e fim. É quando uma escola de samba mostra um enredo-tema.

O que é um enredo-tema?

É quando uma escola diz assim: “Eu não quero fazer começo, meio e fim. Eu quero usar a minha ideia de enredo não para contar uma história que tem uma ação narrativa de começo, meio e fim, mas eu quero contar de uma forma não cronológica, eu quero contar de uma maneira avulsa, solta e atemporal”. Isso se chama enredo-tema. Eu posso pegar um objeto e dizer: “Olha, este ano a minha escola de samba vai falar sobre o relógio”.

Certo.

Só que eu não quero falar do relógio de uma maneira cronológica, quando o relógio foi inventado, quais são os modelos de relógio e o que o relógio significa nos tempos atuais. Não, eu quero contar de uma forma solta o relógio pelo relógio, eu não quero contar uma ação, não quero ter um compromisso cronológico, então é isso que a gente chama de enredo-tema. Isso também é aceito pelo jurado. Ele também é obrigado a entender que a escola tem o direito de não construir uma narrativa sobre o relógio, mas sim falar do relógio de uma maneira pontual.

O seu desfile deste ano foi uma narrativa de enredo?

Foi uma narrativa de enredo. Na minha história, eu nunca fiz um enredo-tema, eu sou muito apegado à narrativa de enredo. Todos os meus enredos têm uma carga humanista, eu sempre coloco o ser humano em primeiro plano, seja qual for o enredo. Só para dar um exemplo, em 2010, na Mocidade Alegre, minha escola de origem, a escola optou por falar do espelho, o objeto mesmo. Eu me senti muito incomodado por falar de um objeto e eu falei com a presidente da escola: “Você me dá a liberdade de eu falar do espelho, mas não de uma maneira linear, de uma maneira didática, concreta? Eu posso tratar o tema com poesia e, principalmente, colocar o ser humano em primeiro plano?”. Ela disse assim: “Olha, desde que isso não desagrade ao nosso patrocinador” – porque o enredo era

patrocinado por uma empresa de vidros e espelhos, e ela disse: “Vou perguntar para a empresa”.

A interferência do patrocinador...

Isso também tem no Carnaval! Ela foi até a empresa, o departamento de marketing dessa empresa disse que não havia problema em contar como elemento subjetivo, abstrato e não necessariamente como objeto comercial do século XXI. Eu construí uma narrativa em que eu usava o espelho de forma metafórica para dizer que o ser humano é criado como imagem e semelhança do seu Criador. Então era um enredo criacionista, e eu não sou religioso, mas naquele momento era oportuno ter esse viés criacionista. O espelho entrou no sentido poético e metafórico, numa narrativa de enredo. Eu poderia ter sido muito pontual, mas busquei outra alternativa, que no Carnaval é chamada de narrativa de enredo.

Entendido.

Agora vamos falar de outros dois subtemas, que envolvem diretamente a noção de forma e conteúdo de um enredo. Conteúdo do enredo é como o carnavalesco pretende abordar um assunto. Ele pode colocar muito da visão pessoal, das experiências pessoais dele. Se eu for falar de educação, por exemplo, eu posso fazer uma leitura marxista, ou esquerdista, ou de acordo com a minha visão de mundo e as minhas concepções de ordem social e política. Enfim, eu posso desenhar o enredo, desde que isso não ofenda a escola de samba que me contratou.

Certo.

É praxe nas escolas de samba que, assim que o carnavalesco finaliza suas pesquisas, ele escreva uma sinopse do enredo, um texto que não pode passar de duas laudas. Esse texto tem

um impacto profundo no Carnaval, porque é pela sinopse que o público vai entender como aquele assunto vai ser abordado no Carnaval pela escola de samba. É também através da sinopse que os compositores da escola de samba vão desenvolver o samba-enredo!

Agora tudo que eu sabia disso foi por terra! Eu ia perguntar se você tinha alguma influência na escolha do samba-enredo. Total.

Eu achava que o samba-enredo vinha antes! O samba-enredo então surge a partir da sinopse que você, como carnavalesco, propôs?

Exatamente! Porque o samba-enredo tem que respeitar a narrativa do enredo. Ele é a música, a trilha sonora, que vai musicar aquela peça literária, aquele desfile de escola de samba. O compositor tem que ler a sinopse e assimilar a mensagem. Daí criar uma música que vai chamar samba-enredo. Dentro de uma escola de samba tem vários compositores, não tem um só. Então vai haver um concurso e a obra escolhida vai ser a que melhor assimilou a narrativa.

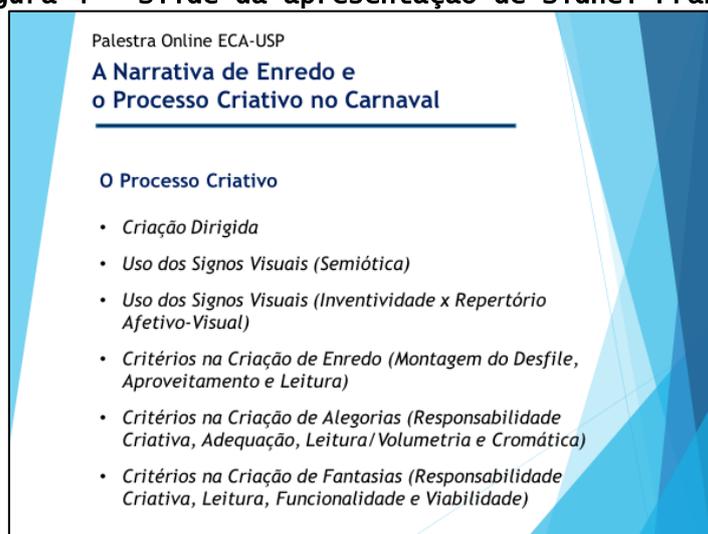
Ser escolhido o melhor samba significa também uma boa quantidade de dinheiro para o compositor, certo?

Sim. Esse samba vai para o CD de Carnaval da Liga das Escolas de Samba, que hoje tem catorze escolas no grupo especial. Os compositores ganham em cima dos direitos autorais da música. As escolas dão um prêmio simbólico – 2 mil, 3 mil ou 5 mil reais –, o ganho maior financeiro é sempre externo. Quando chegar o Carnaval, essa obra vai tocar muito nas rádios, nos streamings de internet, e ele vai ganhar entre 120 mil e 150 mil.

Muito bem.

Só para concluir esse tópico de forma e conteúdo: o samba foi escolhido, gravado, e vai ser o samba que a escola vai cantar no próximo Carnaval. Daí o último tópico aqui do nosso slide: a defesa do enredo. Também é função do carnavalesco criar esse documento, que reúne todas as informações da escola para que todos os jurados de todos os nove quesitos possam entender a proposta da escola. Quando o carnavalesco faz a defesa, não é só do enredo, da história e da narrativa, mas do samba, da letra, da música: ele tem que criar uma sinergia entre as duas coisas. O jurado não pode perceber um degrau: como o enredo pode ter uma proposta narrativa e o samba outra? O carnavalesco faz essa ligação.

Figura 4 – Slide da apresentação de Sidnei França.



Fonte: Sidnei França.

Partimos então para “o processo criativo no Carnaval”?

Então, a gente sai do momento em que o carnavalesco desenvolve uma história, uma narrativa, que pode ser verídica ou não: eu já tenho uma história para contar e vou criar em cima dessa história. Eu vou desenvolver um visual, uma estética para essa história. Eu divido o processo criativo em cinco subtemas.

Criação dirigida. Para um carnavalesco, a criação de um desfile de uma escola de samba não é livre. Ela tem que

obedecer ao regulamento, e o carnavalesco tem que entender que tudo pode impactar a nota que ele espera, ou seja, a nota máxima: dez. O carnavalesco não tem que ser só artista, ele tem que ser gestor. Ele tem que administrar, ele tem que fazer um gerenciamento artístico para que a criatividade dele não prejudique a escola. O carnavalesco tem que ter concepções preestabelecidas do que é um concurso de Carnaval. O profissional pode sugerir ideias criativas para os nove quesitos em julgamento, não só aqueles que estão diretamente sob a responsabilidade dele, que são os visuais. Se nós fôssemos fazer uma analogia com o teatro, os carros alegóricos seriam o cenário da peça de teatro e as fantasias, o figurino das personagens do teatro.

É como se o carnavalesco fosse o cenógrafo e figurinista e, muitas vezes, o iluminador e até o contrarregra, muitas vezes, para poder dar conta de tudo aquilo. O carnavalesco tem que saber que a criação dele não morre no papel, ele não vai poder se distanciar. Não é aquilo: “Eu desenhei e acabou”. Não. Você desenhou, mas agora você vai ter que participar do processo de produção para que tudo isso saia do papel de acordo com o que você imaginou.

Entendi. Senão não faz sentido, não é?

Não faz sentido. Senão eu sou um desenhista, um figurinista, eu não sou um carnavalesco. Então, é tudo isso que eu chamo de criação dirigida. Eu não posso imaginar que vai ter uma serpente de quinhentos metros de comprimento. Está bem, no sambódromo cabe uma serpente de quinhentos metros de comprimento? “Ah, mas eu imaginei.” Ou: “Vai vir um drone do céu! Desse drone vão cair pétalas de rosas!”. Está bem, mas a Globo proíbe drone em cima do Sambódromo do Anhembi, porque isso interfere nos sinais de telecomunicação. Entendeu? Então é uma criação dirigida. Eu tenho que ter responsabilidade...

Mas ao mesmo tempo ela não é restritiva. Se você disser que quer colocar uma serpente de cinco metros, ninguém vai te dizer que você não pode ou como essa serpente vai ser feita visualmente. A criação tem que estar adequada às normas.

Exatamente. É exatamente isso que você resumiu. Ninguém impede você de criar, mas você tem regras a seguir para limitar a sua criação. Outra questão importante no processo criativo é o uso dos signos visuais. Se um carnavalesco tem total liberdade para fazer uso dos signos visuais, o que isso significa? Ele está sempre numa estrada em que em determinado momento ele vai encontrar uma bifurcação: ele vai ser inventivo ou ele vai se valer de um repertório afetivo-visual do público, que ele sabe qual é. Ou seja, inventividade quer dizer que eu posso romper com tudo que foi mostrado, com tudo que as pessoas têm como proposta visual ou como expectativa. Eu posso muito bem apelar para esse apelo emotivo-visual: eu vou tirar da pessoa a emoção que, na verdade, ela tem guardada dentro dela, a partir de uma imagem que eu vou criar no desfile.

Perfeito.

Ou eu posso usar um sistema híbrido de uso dos signos visuais. Eu posso ser parcialmente inventivo em alguns momentos e, em outros, usar esse repertório afetivo-visual. O carnavalesco complementa toda a narrativa do enredo que ele propôs como mensagem. Quando eu entendo claramente que minha criação é dirigida, que tenho meus limites e que posso usar meu repertório afetivo-visual e a inventividade, eu coloco tudo a serviço das três próximas etapas.

Certo.

Vamos falar agora sobre os critérios que um carnavalesco tem que ter para criar o enredo (montagem, aproveitamento e leitura). Como carnavalesco, quando eu proponho uma mensagem, eu não posso esquecer jamais que o público tem uma gama diversa de pessoas, e principalmente pessoas de baixo

estrato social. O Carnaval é uma festa essencialmente de cultura popular. Eu tenho que redobrar minha atenção quando eu uso um repertório preestabelecido: nem todos aqueles que vão assistir ao meu desfile viajaram para a Europa ou foram até o Louvre. Nem todas as pessoas frequentaram o meio acadêmico e sabem sobre metodologia de trabalho. Enfim, tem que ser tudo muito sensorial, muito didático, tudo muito intuitivo, para que as pessoas se permitam viajar naquela história sem nenhum esforço, sem nenhuma dificuldade por parte da sua limitação de formação acadêmica ou cultural. Vamos entender quais são os critérios que um carnavalesco precisa levar em consideração para desenvolver a narrativa de enredo.

Seguimos.

Primeiro: o roteiro, que nas escolas de samba também chamam de montagem do desfile. A ordem das alas e dos carros alegóricos. “Olha, o primeiro carro alegórico vai falar sobre a Grécia, a ala que vem atrás desse carro alegórico vai ter cem pessoas e nós vamos falar depois do Império Romano”; enfim, o carnavalesco tem que desenvolver o roteiro do desfile, respeitando a narrativa – onde a história começa e termina. Dando sequência à criação do enredo, da narrativa, da história, da mensagem, eu tenho que entender que, antes de eu criar um carro alegórico, eu tenho que saber onde ele se situa dentro do roteiro, que parte da história ele vai contar, de que maneira eu vou abordar aquele fato histórico que está representado por aquela alegoria. Feito isso, é preciso explicar que em São Paulo hoje, por regulamento, é obrigatório que todas as escolas de samba desfilem com cinco carros alegóricos. Se eu tenho cinco cenários nesse desfile, cinco carros alegóricos, então eu vou escolher o tema de cada um. Isso cria uma ordem de mensagem apresentada.

Perfeito.

Então, isso é o que o carnavalesco tem que chamar de roteiro. Tem que ser claro para o público e para os jurados. Eu tenho que respeitar a ordem do roteiro, entre a narrativa e a realidade, o que eu vou desenhar com o que eu vou criar. Agora, vamos pensar sobre aproveitamento do enredo.

Eu peguei determinado assunto. Será que eu fui muito abrangente ou fui superficial na abordagem do assunto? Isso também é importante. O público e os jurados estão esperando uma gama imensa de informações a respeito de um assunto e o carnavalesco é supereconômico, superficial, ele não vai a fundo para trazer nuances importantíssimas a respeito daquele assunto. Um exemplo bem distante, vai: vamos supor que eu resolva falar da lua. O meu tema é a lua, nesse Carnaval. Eu falo da lua, mostro a lua em vários aspectos, a lua romântica que embala os apaixonados, a lua de São Jorge e tudo o mais. Mas esqueço um aspecto fundamental: que o homem já esteve na lua. Eu abro precedentes para o público em geral questionar aquela mensagem, então isso não é um bom aproveitamento, porque eu não fui pleno, eu não usei todas as possibilidades do senso comum. De novo, é uma festa de apelo popular.

Claro.

E, por último, a leitura. Muito bem, eu desenvolvi um roteiro coerente, fiz um aproveitamento suficiente, usei todas as nuances, o senso comum, só que será que cada um desses elementos tem uma leitura fácil? É fácil de eu entender? A leitura é a capacidade do carnavalesco de atribuir signos visuais para que a mensagem do enredo seja de fácil digestão, vamos dizer assim.

Entendi. Quantos componentes!

Então, olha quantos elementos envolvidos num processo de trabalho desses. É daí que vem o valor do Carnaval. Muitas

peças reduzem o Carnaval a fevereiro: “Ah, eles se reúnem quando falta um mês, criam uma música e saem sambando pelas ruas”. Isso não existe. O Carnaval hoje é uma indústria cultural dentro de um país que desenvolveu essa matéria-prima que foi lapidada.

Perfeito.

A história tem que ser respeitada pelo seu roteiro, pelo seu aproveitamento, pela sua leitura. Depois o carnavalesco se debruça numa prancheta e vai desenhar. Podemos seguir? Vamos para o próximo tópico aí do nosso slide.

Alegorias.

Quais são os critérios para criar uma alegoria, para criar um carro alegórico, um cenário sobre rodas? Primeiro de tudo: adequação. Lembrando que, quando eu vou desenhar um carro alegórico, eu já tenho uma narrativa de enredo desenvolvida. Eu já tenho um papel dizendo: “Olha, eu tenho cinco carros alegóricos. O primeiro é a Grécia, o segundo é Roma, o terceiro é a Idade Média, o quarto é o Renascimento e o último é a lua, sei lá, representando o século XX, o homem chegou na lua”. É uma viagem por séculos, por milênios, enfim, eu criei uma fábula, eu criei uma história para poder contar alguma coisa. Então eu já sei qual é o tema de cada carro e é hora de desenhar. Agora eu vou pegar uma lupa e olhar para cada carro. Esquece os outros carros, esquece a porta-bandeira, esquece a baiana, esquece a bateria, estou falando daquele carro alegórico. Primeiro: pensar na adequação, o grau de eficiência do carnavalesco ao adequar a proposta estético-visual. É visual, é cenário, é alegoria. O carnavalesco escolhe elementos visuais que dão respaldo para o que no papel aquele carro se propõe para mensagem textual.

Claro até agora.

Depois que o carnavalesco superou a questão da adequação, ele vai para um fator importantíssimo: leitura versus volumetria. Olha só, o carro é a Grécia, ponto, fato. Eu já estou adequado, eu estou totalmente ambientado com muita eficiência na Grécia. Respeitei o primeiro pilar dos critérios de criação de alegoria. Só que essas colunas não estão muito grandes no meu papel? Será que não está tudo muito desproporcional em relação aos elementos da mesma alegoria? Pode ser que aquilo gere uma impressão estética tão desagradável que faça a gente perder pontos. O jurado pode penalizar a escola por uma leitura volumétrica comprometida. O carnavalesco não foi feliz em estabelecer o equilíbrio visual para que eu fizesse uma leitura volumétrica. Por último, e muito importante, acabamento. O que é o acabamento? Já no desenho, já quando o carnavalesco está criando, ele tem que colocar elementos que são factíveis de cena, ou seja, não adianta no papel eu colocar uma coisa que é inviável no aspecto prático. Eu estou gerando uma proposta.

Certo.

Eu já sei no papel, pela minha experiência, que dificilmente aquilo vai ser realizável. Não sendo realizável, o jurado vai dizer assim: “Olha a maneira como a escola resolveu materializar aquela ideia!... Compromete o acabamento, não é assimilável!”. Então o acabamento é ideia versus realidade. É o clique que o carnavalesco tem para que nada fuja daquilo que o papel propôs. Então, eu poderia trocar o nome acabamento por responsabilidade artística, mas responsabilidade soa muito burocrático.

Ficou claro. Gerou uma dúvida para mim, mas agora você esclareceu. Eu estava achando que acabamento era um dos quesitos de avaliação, da qualidade da confecção da alegoria. Mas não é esse o caso aqui ainda.

Não, ainda não! No dia do desfile, acabamento vai ser uma avaliação: se nada descolou ou despencou, no desfile. Aqui ainda é o processo criativo. A palavra acabamento pode até ser dúvida, mas aqui ela tem que dar uma conotação de utilização de ideia factível para o processo produtivo do desfile, para o momento em que as pessoas forem colocar a mão na massa. Esse é o momento em que o carnavalesco está antevendo possibilidades.

E, agora, as fantasias.

É isso. Vamos ver os critérios na criação de fantasias. Imagine que hoje uma escola de samba desfila com 2 mil a 3 mil componentes. Imagine a quantidade de fantasias que um carnavalesco tem que criar num desfile de escola de samba.

Nossa!

Desde as fantasias que vão no chão até as fantasias que vão nos carros alegóricos. Até porque, se eu tenho um carro alegórico sobre o Egito, eu posso pôr uma pessoa vestida de faraó, de escravo, de vassalo, de religioso, de Cleópatra e por aí vai. É muito mais criteriosa a criação da fantasia do que a da alegoria, no sentido de detalhes. Não no sentido de peso, porque nesse caso se equivalem, são dois quesitos. A escola pode tirar dez em alegoria e tirar dez em fantasia. Mas, em termos criativos, o carnavalesco tem muito mais trabalho para criar fantasias do que para criar alegorias.

Entendi. Perfeito, vamos em frente.

Sobre fantasia, nós temos também alguns critérios a que o carnavalesco tem que estar atento ao se debruçar na prancheta e desenhar indumentárias. Primeiro, acabamento, a mesma questão que falei em relação a alegoria. É acabamento para processo criativo. Ou seja, será que o que eu vou escolher para um chapéu, para uma pala, para um costeiro que vai nas costas da pessoa para dar altura na fantasia, será que aquilo

ali é factível de realizar? Será que quando eu colocar, devido ao peso, devido à fragilidade, devido a uma série de fatores, aquilo não vai despencar no dia do desfile? O carnavalesco já teve um clique e deve fugir daquela ideia. É de novo a responsabilidade sobre a criação.

Perfeito.

Segundo: leitura. Pura assimilação. Eu estou desenhando uma fantasia de Cleópatra. Será que a leitura está fácil? Será que as pessoas vão interpretar esse meu desenho? Será que eu não estou sendo muito revolucionário, estou desrespeitando o senso comum sobre a Cleópatra? Uma coisa é revisitar, repaginar, readequar, ressignificar a Cleópatra no século XXI. Eu posso querer dar uma leitura *high-tech*, modernista, futurista, vanguardista, eu posso querer dar uma leitura africana para Cleópatra; africana não no sentido abrangente da palavra, do continente africano, porque o Egito está na África. Eu digo africana no senso comum do Carnaval, que é muito ligado aos orixás, muito ligado ao tribal. Eu preciso entender que aquilo é uma Cleópatra, então isso também é um critério de criação de fantasia.

O penúltimo critério na criação de um figurino de Carnaval, de uma fantasia, é funcionalidade. Quando um carnavalesco vai pensar em uma fantasia, ele tem que refletir: qual é a faixa etária de quem vai vestir essa fantasia? É criança, é adulto, é idoso? Por exemplo, a roupa das baianas, composta por senhoras de idade, que já estão há muito tempo na escola de samba. Será que essa senhora vai aguentar a fantasia que eu estou criando? Será que vai ser funcional para ela? Ela não vai ter problemas para evoluir, dançar, cantar o samba, para se mostrar espontânea, alegre e feliz pelo Carnaval com essa fantasia que eu estou criando? Se for uma fantasia para crianças – toda escola de samba tem sua ala de crianças, filhos dos componentes que vão desfilar também. Será que essa fantasia não está sufocante para uma criança? Não está quente, não impede de mostrar toda a alegria de uma criança

que é espontânea, real, verdadeira, não é provocada? Então o carnavalesco tem que se preocupar com a funcionalidade.

As crianças no carro do lápis de cor [um dos carros de 2020] estavam soltas, uma delícia de ver!

Sim, exatamente! Então é um compromisso do carnavalesco com a funcionalidade. O conforto. O carnavalesco tem também que experimentar essa fantasia. Lógico que eu não estou mais falando de processo criativo, estou falando lá na frente. Se ele resolveu apostar numa fantasia pesada, pode ser que isso dê errado, mas pode ser também que dê certo, dependendo do peso que isso vai somar lá no final. Então ele tem que depois vestir essa fantasia, para ter certeza de que ele está oferecendo algo funcional. Então já no papel a gente tem que se preocupar com a funcionalidade dessa fantasia. São pessoas, seres humanos que vão vestir e cada ser humano tem sua limitação de acordo com a idade, de acordo com a questão física. Por exemplo, tem escola de samba – isso que vou dizer não é obrigatório, tem escola que tem, tem escola que não tem – que tem ala de cadeirante. Só cadeirantes vão desfilar numa determinada ala.

Vocês tiveram. Não eram só cadeirantes, mas havia vários cadeirantes ali numa ala.

Na verdade, eu tinha uma ala, uma fantasia que eu dediquei aos cadeirantes, mas não tinha uma ala só de cadeirantes. Tinha cadeirantes dentro de uma ala mista. Mas vamos supor que eu vá trabalhar numa escola de samba que tenha uma ala só de cadeirantes. Vão ser cem pessoas cadeirantes, só cadeirantes. Obviamente eu não vou fazer uma fantasia altíssima e pesada. Como é que uma pessoa numa cadeira de rodas vai passar por um desfile de escola de samba com uma fantasia de, vamos supor, três a quatro metros de altura nas costas? Não existe. Então, isso é funcionalidade. É o compromisso do artista com o factível, com o real, o palpável. Isso é funcionalidade para o Carnaval.

Perfeito.

E por último, porém não menos importante, a viabilidade: será que a escola vai conseguir desenvolver a construção, a materialização dessas fantasias? Será que o carnavalesco não está usando materiais caros demais? Pode ser. Então, vamos supor: “Olha, eu ouvi falar que agora vendem uma fita de LED que troca de cor e que tem o mesmo efeito da fibra óptica”. Está bem, mas quanto isso custa? Será que é viável financeiramente para uma escola usar em 2 mil pessoas? E outra: hoje, a maioria das escolas de samba não cobra a fantasia do componente. Eles não pagam, desfilam de graça. Não existe venda de fantasias em muitas escolas. A escola em que eu trabalho agora, a Águia de Ouro, não cobra um centavo da pessoa que vai desfilar. Qual é a contrapartida da pessoa? Alegria, compromisso, envolvimento com a escola. Mas ela não vai ter nenhum compromisso monetário para desfilar. Todo o custo de cada uma das 2 mil fantasias vem do caixa da escola, sem expectativa de reposição depois, porque a pessoa que vai desfilar não paga. Se o carnavalesco não pensar em viabilidade financeira na criação, no uso dos materiais que vão dar significado ao trabalho dele, ele também vai dificultar a capacidade da escola de materializar aquilo que ele mesmo imaginou. Eu aqui foquei muito no financeiro, porque nos dias de hoje é muito importante.

É determinante!

Qualquer projeto tem que ter viabilidade financeira: no teatro, na televisão, no cinema... No Carnaval não é diferente, mas tem outros padrões de viabilidade também, não é? Por exemplo, eu posso dizer: “Olha, eu quero que a fantasia seja feita de titânio”. Além de o titânio ser muito caro, como matéria-prima, quem vai manipular o titânio? Você tem alguém, um mecânico, um técnico de titânio à disposição do Carnaval? Claro que não! Então a viabilidade não é só financeira. Ela é logística, estrutural também. Ou então outro caso também de viabilidade: de repente, eu posso colocar um guarda-chuva na cabeça de um componente; é barato,

não é caro, então não é uma inviabilidade financeira, não tenho inviabilidade técnica porque eu acho guarda-chuva em qualquer local, mas guarda-chuva quebra muito fácil.

Certo.

Então imagina a pessoa sambando, cantando, dançando com um guarda-chuva na mão: ele vai estourar. Se estoura numa chuva de vento, num temporal, imagina num desfile de escola de samba. Então isso também é viabilidade, uma viabilidade técnica. A escola não pode ser prejudicada por uma ideia de um artista. Ela tem que dar certo, aquele desfile tem que ser vitorioso, ela tem que tirar nota dez.

Você disse que já está fazendo o processo criativo para o ano que vem. Em que momento da escola alguém diz assim para você: “Olha, nós vamos ter 1 milhão de reais para fazer esse desfile”. Quando isso acontece? Quando você sabe da verba disponível?

Vamos lá. Eu ainda não estou no processo criativo, estou na narrativa de enredo. Na verdade, ninguém vai chegar para mim e dizer assim: “Olha, eu tenho 1 milhão de reais”. Isso não existe no Carnaval. O que existe é o seguinte: as escolas de samba já têm receitas previstas. Toda escola de samba tem direito a uma verba pública da prefeitura, através de uma lei orgânica, não pode ser alterada em gestão, não pode surgir um prefeito que diga: “Olha, tirei, não quero”. O que ele pode fazer é bloquear. Ele tem mecanismos políticos para atrapalhar, mas não para dizer que a lei foi excluída.

Certo.

Então as escolas já contam com uma receita do município. Outro complemento da receita vem da Rede Globo. As escolas têm um contrato com ela, normalmente de quatro a cinco anos. Por exemplo: ela fez o último contrato em 2018. Era de 2013,

renovou em 2018, agora a proposta de renovação será feita em 2023.

Certo.

Então quer dizer que, se nós estamos no meio de um período de contrato de 2018, é certeza que as escolas vão receber aquele valor. Então quer dizer que, hoje, cada escola de samba do Grupo Especial de São Paulo, do grupo de elite, somando o que a prefeitura de São Paulo dá, mais o contrato de exclusividade da Rede Globo, recebe 3 milhões e 200 mil reais. Você já começa um novo Carnaval sabendo qual é o valor mínimo que cada escola pode gastar. A escola também não é obrigada a se contentar com 3 milhões e 200 mil, ela pode ir atrás de uma empresa patrocinadora, que vai dar mais 1 milhão.

Entendi.

Então o que existe é um senso comum de quanto cada escola recebe e é desse valor que sai o salário do carnavalesco, o pagamento do ferreiro, marceneiro, escultor, pintor, costureira, adrecista, iluminador, desse universo de pessoas que fazem a materialização do Carnaval. Tudo sai desse dinheiro: tecido, linha, agulha, conta de luz, conta de água... Não é um montante alto, pensando na produção de um ano inteiro.

Não, e contando que o carnavalesco fica com 2 milhões, não é? [risos].

Sidnei – Ah! [risos]. Olha, quem dera, espero que chegue lá...

Não, mas, veja bem, 3 milhões e 200 mil reais divididos por doze meses, não chega a 300 mil reais por mês, para uma escola inteira. Não é tanto dinheiro. Tem que ter muito controle, não?

Sim. Cada escola vai atrás de patrocinadores, de ações junto a sua comunidade, para arrecadar fundos, enfim.

Como festas...

Shows. A escola pode fazer show. É muito comum a escola de samba ser procurada, e ela cobra cachê para se apresentar em formaturas, casamentos, aniversários e tudo isso é receita para a escola, vai engordando esse caixa para poder desenvolver seu Carnaval.

Entendi. Muito legal!

E dando sequência à nossa palestra! Agora eu não vou me apoiar em slides, porque eu quero mostrar para vocês algumas fotos que eu tenho do processo criativo de um carro alegórico do Carnaval 2020. O enredo da Águia de Ouro para o Carnaval de 2020 foi “O poder do saber”. Fala sobre a capacidade do ser humano de reter conhecimento, de aprender, e qual uso ele faz desse conhecimento. Que é o que a gente chama de saber. Saber mesmo, saber prático, sabedoria. Para um dos cinco carros alegóricos, eu escolhi um episódio da Segunda Guerra Mundial, quando os norte-americanos bombardearam a cidade de Hiroshima, no Japão. O episódio marcou o fim da guerra. O carro retrata Hiroshima bombardeada, mostrando que o saber foi utilizado para fins de destruição, para a aniquilação dos iguais. Quando o ser humano usa a sua capacidade para fins bélicos e destrutivos.

É o carro 3: “Desafiando os limites... O saber, a ciência e o caos!”.

Vamos falar do processo. Quando eu fui criar o terceiro carro alegórico, que era Hiroshima, eu tive que entender a cidade. Aí eu achei a imagem atual de uma construção, um prédio em ruínas que os japoneses fizeram questão de não reconstruir e não derrubar. Ele serve hoje como um memorial da Segunda Guerra. Eu resolvi usar essa arquitetura como

ponto-base para criar o carro alegórico. Então eu usei um repertório afetivo-visual que essa imagem traz de uma mensagem de um episódio histórico.

Figura 5 – Memorial da Guerra em Hiroshima.

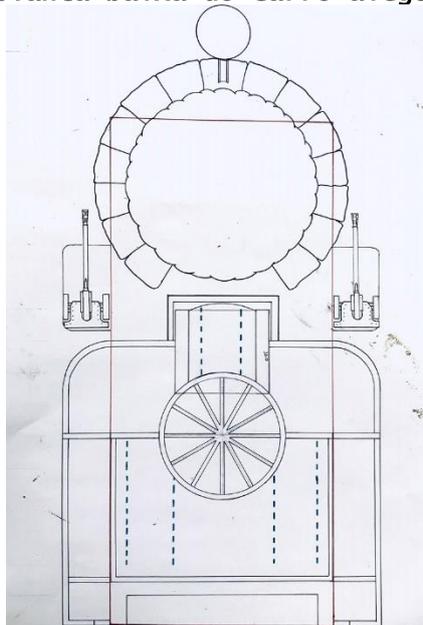


Fonte: Sidnei França.

Certo.

Na segunda fase, eu fiz um esboço de planta baixa. Foi importante começar o meu projeto de alegoria pelo esboço da planta baixa, para eu poder delimitar o carro espacialmente.

Figura 6 – A planta baixa do carro alegórico número 3.



Fonte: Sidnei França.

Para saber quanto espaço o carro vai ocupar na avenida, não?

Exatamente, é isso mesmo! Olha só, esse desenho foi feito numa folha A3, numa escala de 1:50. Por que eu faço numa escala de 1:50? Os limites da folha são como se fossem os limites da pista do Anhembi. E a pista do sambódromo tem doze metros de largura. Para voltar no slide, isso é o que eu chamo criação dirigida. Se a pista tem doze metros de largura, eu costumo deixar dez metros de largura no carro, para sobrar um metro de cada lado. Aí eu completei a minha ideia com o cogumelo da destruição, com dois tanques de guerra nas laterais e sacos de areia representando as trincheiras de guerra. Aqui já é toda uma criação livre, certo? E por último, na frente, viria um destaque, uma pessoa, vestida de destaque, em cima de uma plataforma circular de um metro e vinte de diâmetro. Eu tive a ideia de colocar os aviões que bombardearam, os aviões norte-americanos, na parte aérea, na parte alta. Então eu também tinha que dizer ao ferreiro, a pessoa responsável pela serralheria, onde esses aviões estariam estruturados. No primeiro projeto que eu fiz, eram três aviões. Só que durante o trajeto de produção do Carnaval, a gente achou melhor diminuir para dois, por questão estrutural. Peso e estrutura, daí ficaram dois. Um de um lado e outro em cima da bomba. E aí, claro, toda uma cenografia, feita com elementos do dia a dia.

Figura 7 – Desenho da nuvem de fumaça antes de sofrer alterações: notar as ventoinhas, ventiladores, escadas e outros elementos.

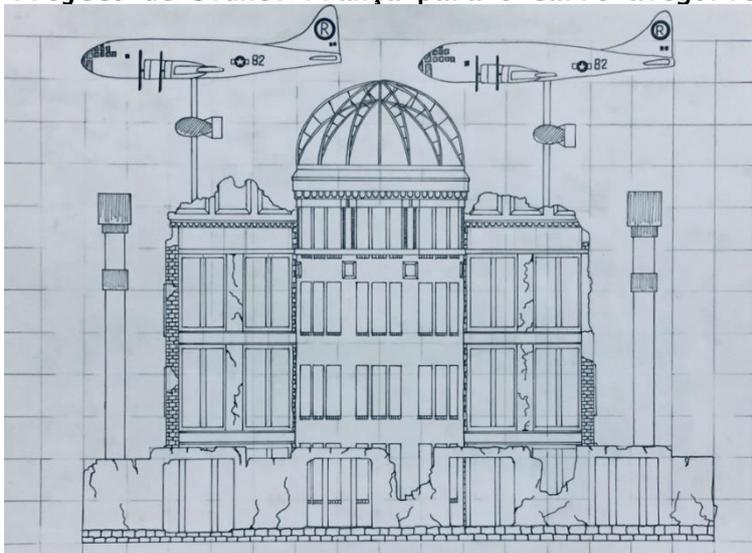


Fonte: Sidnei França.

Perfeito.

Este desenho do prédio é meu também. Desenhei o *Enola Gay*, que é o bombardeiro da aeronáutica norte-americana. Repara como o Carnaval é uma reinterpretação do senso comum. Eu coloquei aqueles pórticos japoneses, muito tradicionais, para reforçar no público a ideia de que nós estávamos no Japão.

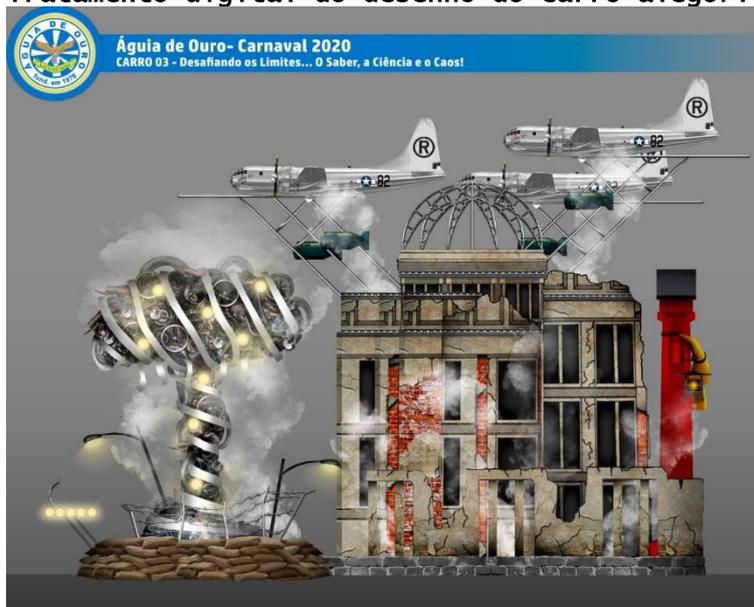
Figura 8 – Projeto de Sidnei França para o carro alegórico número 3.



Fonte: Sidnei França.

Depois disso a gente vai para o digital, vai para o computador. Não sou eu quem faz isso. Eu tenho um designer contratado, remunerado, que trabalha comigo. Ele vetoriza, digitaliza e dá a arte final com efeitos de fumaça e de luz para dar um maior grau de realismo para quem for ver esse desenho.

Figura 9 – Tratamento digital do desenho do carro alegórico número 3.



Fonte: Sidnei França.

Tudo parece tão simples, não é?

Pois é. Continuando, olha só. Essa aqui é uma foto (Figura 10) do carro sendo construído. Dá para ver que tem madeira, ferro...

Figura 10 – o carro alegórico número 3 em construção.



Fonte: Sidnei França.

E, agora, o carro no desfile.

Incrível. A nuvem mudou bastante!

Sim, e por questões financeiras. A escola não tinha dinheiro para comprar todos aqueles objetos que eu queria. Então nós mudamos para um efeito de palha de aço, para dar uma noção de poeira, de algo que se dissemina, se dissipa. Reparem que nós colocamos telões, painéis de LED dentro do edifício para parecer que ele estava pegando fogo. Olha as pessoas, os japoneses, dentro do edifício.

Tinha um efeito incrível na avenida!

Tudo é um processo. É uma mensagem que se materializa.

O negócio é gigantesco.

E imagina que eu mostrei um carro para vocês, são cinco. Cada carro tem o mesmo processo.

Eu ainda tenho umas perguntas específicas, Sidnei, antes de agradecer a você. Uma das coisas que me chamaram a atenção

enquanto eu lia todo o material que você me mandou foi “Grupo cênico – ala de ação justificada”. Tem quatro alas de ação justificada, que depois em algum lugar aparece como uma performance, certo?

Sim.

Qual é a diferença desse grupo em relação ao todo da escola?

No desfile de uma escola de samba, nós temos as alas, agrupamentos de oitenta a cem pessoas, que vão desfilar com a mesma fantasia, com o mesmo personagem, bloco, representando partes importantes e evidentes da história como um todo. Só que o regulamento das escolas de samba permite que cada escola de samba tenha até cinco grupos cênicos, grupos performáticos.

O que são esses grupos?

É quando o carnavalesco diz: “Eu não quero colocar cem pessoas iguais, eu quero colocar vinte, só que cada pessoa com uma fantasia diferente”... Ou: “Eu quero colocar cinquenta, só que cada cinco pessoas com uma fantasia diferente”. Então isso acaba virando um grupo performático. É quando você foge do óbvio, foge da regra e apresenta algo diferente do todo. É para a escola se diferenciar, não entrar em um padrão de que tudo é muito igual o tempo todo. São propostas e intervenções diferentes, que quebram a obviedade dentro do desfile. Tudo isso vem destacado no caderno dos julgadores.

Entendo. Esse grupo cênico tem um deslocamento espacial diferente, uma interpretação diferente, ou não?

Sim, tem. Normalmente, o grupo cênico se assemelha mais à dramaturgia, as pessoas representam mais do que as alas comuns. Porque nas alas comuns, as pessoas só precisam cantar e dançar. Elas não têm que representar um personagem, elas não têm que atuar. Já nos grupos cênicos, nos grupos

performáticos, elas têm que fazer. Por exemplo, eu quero que em um grupo performático as pessoas sejam animais, então elas precisam vir rastejando, com trejeitos de animais.

Foi o caso do grupo cênico “Lobos primitivos”?

Isso! Eles tinham todos uma encenação de lobos, como uma matilha se porta. É diferente a postura.

Entendo. E quem faz a preparação desse grupo é a mesma pessoa que faz a comissão de frente, ou não?

Não necessariamente. Pode ser, se ela der conta, mas é muito trabalho. Normalmente é um coreógrafo para cada grupo performático e um coreógrafo à parte para a comissão de frente. Cada um tem um, para garantir que o trabalho fique bem-feito.

Sidnei, você acha que o Carnaval é um espetáculo ou um folguedo?

Eu acho que já foi um folguedo. Hoje, pelas características de como ele é pensado e de como é produzido, eu acho que é um espetáculo. Hoje, nos tempos atuais.

A comissão de frente tem uma perspectiva diferente da do desfile como um todo?

Exatamente. A comissão de frente virou um espetáculo por si só. Ela se resume por si, é como se fosse um à parte do todo. Virou um espetáculo dramático, muito isolado do que o restante da escola tem para mostrar.

Entendo. Mas onde, então, nós teríamos esses momentos em que seria mais fácil reconhecer o espetáculo – com começo, meio e fim de ação, vamos dizer assim? Nós teríamos na comissão de frente, nos cinco grupos cênicos e em alguns carros

alegóricos, em algumas alegorias, como a do Japão, por exemplo, que tinha uma performance. É isso?

Uma dramaticidade. Exatamente, é isso mesmo. Você resumiu adequadamente.

Uma questão específica sobre as baianas. Vocês têm tido problema com a ala das baianas? Porque nós temos visto que, por conta dessa conversão das baianas, das senhoras das escolas, à Igreja Evangélica, elas não querem mais desfilarem como baianas. Isso tem acontecido com vocês?

Com todas as escolas de samba, isso é muito frequente. Aliás, isso é muito doido. O que acontece? Nossa, isso daria outra palestra. É assim: de vinte anos para cá, as escolas de samba se aproximaram muito da elite sociocultural das cidades às quais elas pertencem.

Certo.

Isso gerou uma elitização do Carnaval. Não tem a ver com etnia, raça, nada a ver. Tem a ver com classes sociais. A pessoa, quando é bem-sucedida na vida privada dela, ela chega numa escola de samba e quer também estar no topo da hierarquia. Ela quer ser sempre um mandatário. Então isso acaba criando dentro das escolas de samba alguns conflitos que não existiam há vinte anos. Disputas por cargos... Isso faz parte de onde eu quero chegar com as baianas. Antes, há uns trinta anos, todas as pessoas que chegavam nas escolas de samba aceitavam fazer parte de qualquer segmento que tivesse a ver com as características físicas e até ideológicas mesmo delas. Por exemplo, uma senhora chegava numa escola de samba e dizia: “Eu quero ser baiana”. Por quê? “Porque minhas amigas são baianas, a maioria das baianas são senhoras que têm uma mobilidade física reduzida, em relação às crianças e outras pessoas que desfilam na escola, então eu me identifico em ser baiana”. Hoje uma mulher com o mesmo perfil entra na escola e... Não estou falando ainda sobre religiosidade, estou falando sobre aceitação de

personagens dentro do que eles representam dentro de uma escola de samba. A baiana sempre foi a mãe da escola de samba, aquela figura maternal. Historicamente, a baiana vem de Tia Ciata, que era uma baiana radicada no Rio de Janeiro.

Correto.

Que era mãe de santo, e a figura da baiana atual eterniza a Tia Ciata. Essa baiana mãe de santo que da Bahia foi para o Rio e criou as escolas de samba. Então, ser baiana numa escola de samba é ser a mãe de todos. Quando há algum evento que tem comida, são elas que preparam os alimentos – e isso em qualquer evento. Vai ter festa junina: elas fazem os cozidos, o cuscuz, o milho, enfim, sempre é aquela figura maternal. Só que, com as mudanças estruturais de perfis socioculturais, nem todas as senhoras que hoje chegam nas escolas de samba querem ser baianas. Não só pela função tradicional, mas porque elas não se reconhecem como aquela que cuida de todos, como aquela que vai cozinhar para todos e vai servir todos na mesa. Isso já gerou uma primeira onda de quebra na figura da mulher idosa, ou balzaquiana; não precisa ser idosa, mas balzaquiana, então ela diz: “Não, eu posso, com quarenta, cinquenta anos, eu posso ser a porta-bandeira, eu posso ser é... Eu posso tocar na bateria!”. A bateria tradicionalmente sempre foi muito masculina, sempre teve um machismo no espaço da bateria. Era lugar de homem e já aceitam mulher. A escola de samba é como toda a sociedade, a escola de samba não está à parte. Faz parte da sociedade.

Claro.

Então as mulheres também começaram a fugir da ala das baianas e ir para outros setores da escola de samba. Isso numa primeira onda de mudanças comportamentais. A segunda onda é onde está o foco da sua pergunta: é a onda neopentecostal, com reflexo nas escolas de samba, e isso interferiu demais. Porque essas mesmas senhoras, que saíam das suas casas, mas não queriam ser baianas, mas queriam estar dentro das escolas

de samba, passaram a não querer mais estar dentro de escolas de samba. Então passamos a ver mulheres mais jovens sendo baianas; a mesma baiana de uma escola na outra; escolas de samba tendo baianas em mais de uma escola... O número de baianas diminuiu e as escolas tiveram que “repartir” essas baianas.

Entendi.

Então, por exemplo, perto da minha casa tem a Mocidade Alegre e a Império de Casa Verde, duas escolas de samba. A senhora pensa: “Uma ensaia aos sábados; a outra, aos domingos, então eu vou ser baiana nas duas! Ensaio sábado e domingo e no dia vou desfilar nas duas, vou pôr as fantasias”. Então, quer dizer, ocorreu um pouco de tudo. As escolas têm muito mais dificuldade. Para você ter uma noção, tem escola que manda ônibus para a cidade de Santos, para que as escolas de Santos mandem baianas para desfilarem em São Paulo. Por quê? Porque são mulheres. E por que eu estou citando Santos? Porque o Carnaval em Santos hoje acontece uma semana antes do de São Paulo, antes do Carnaval oficial do Brasil inteiro. Então elas desfilam lá em Santos no final de semana anterior e no final de semana do Carnaval oficial vêm para São Paulo, e aí as escolas mandam ônibus, dão lanche, dão água, para poder dar todo o amparo e conforto e ter essas baianas. Então isso também é reflexo dessa questão de que as senhoras estão muito alinhadas com as religiões de perfil neopentecostal, ditas “evangélicas” no popular.

Eu percebi que havia muito pouco nu no seu desfile deste ano, analisando o desfile como um todo. O nu é coisa que no Carnaval as pessoas exploram até os limites. Você teve esse cuidado ou foi acidental?

Não. Na verdade, só para você ter uma noção, isso não é um episódio isolado do Carnaval 2020 de uma escola chamada Águia de Ouro, não. Isso foi do todo do Carnaval. O Carnaval de São Paulo, o Carnaval do Rio de Janeiro, os desfiles das

escolas de samba passaram – e ainda passam, porque eu acho que essa onda ainda não terminou – por um processo de negação do nu, da sensualidade. Isso é muito forte nas escolas de samba. E isso também vem com essa onda de vinte anos atrás de que eu falei, sobre as baianas, sobre a elitização do Carnaval. Quando as pessoas com maior poderio financeiro passaram a ser atraídas pelas escolas de samba, houve uma barganha implícita. Como se dissessem assim: “Olha, eu despejo meu dinheiro na sua escola, mas em contrapartida você vai tirar qualquer conotação de vulgaridade, de dita sensualidade que vai me botar em vergonha”. Então o politicamente correto foi avançando em todos os níveis da sociedade e na escola de samba não é diferente. É um processo muito forte e vem de várias frentes. É a politização do correto, é a elitização do Carnaval, a pessoa diz: “Eu aceito patrocinar, eu aceito gastar com vocês, desde que vocês sigam as minhas regras do aceitável na minha sociedade e não na sua”. Também tem a própria mídia, porque não é interessante, para a mídia que quer abraçar o politicamente correto, mostrar uma festa do nu, do sensual, do corpo. Porque parece que você está vendendo para o mundo inteiro a imagem de um país que se prostitui. A marginalização do Carnaval é negada a partir do tempo em que ela mostra para o mundo que o Carnaval é uma festa popular que flerta com a negritude tribal, com o uso do corpo, com a questão das crenças pagãs. A escola de samba também tem que resistir, enquanto agente cultural de manifestação autêntica, porque hoje ela está muito pouco autêntica, ela está sofrendo muitas outras interferências de outras ondas de pensamentos que vão contra o que ela sempre fez... E isso acaba sendo uma deformação estrutural. Entendeu?

Entendi.

É muito complexo o que eu estou dizendo, mas eu estou tentando resumir que as escolas de samba negam o nu para serem aceitas no mundo politicamente correto.

Que loucura! Uma pergunta sobre você. Você foi da faculdade de economia para o Carnaval, como contou ao falar da sua trajetória, e agora está cursando história, certo?

Isso. Exato.

Qual é o objetivo disso tudo, é uma carreira acadêmica? Fazer mestrado, doutorado e ser professor?

Não, eu não espero ser professor. Pode ser que isso aconteça, mas não é uma meta, não é um projeto. Eu espero, sim, fazer mestrado e doutorado, mas não no intuito de me tornar um mestre, professor doutor ou qualquer outro título de cunho acadêmico. O meu objetivo é conseguir devolver para a escola de samba, para o ambiente da cultura popular, que me formou enquanto cidadão, devolver um respeito acadêmico, um olhar científico-formal respeitoso, sem deformar suas características próprias. Mas dando um ar de oficialidade para aquilo que sempre foi visto sempre na sociedade como cultura menor, como foco de preconceito e marginalidade.

Duas perguntas simples, e totalmente fora do que a gente já falou até agora. Você é um homem de quarenta anos, certo?

Sim.

Eu quero saber do que você mais gosta do Carnaval. O que para você é mais legal. Porque esse não é um trabalho que se faça sem paixão, certo?

Não, com certeza. É assim: do que eu mais gosto é algo muito sensorial, só vivendo mesmo. Eu posso passar aqui meses desenvolvendo palavras, palestras, slides, fotos, vídeos, o que quer que seja... mas só vivendo. Durante o desfile de uma escola de samba tem um casamento sensorial entre o que você ouve, o que você vê, o que você sente e o seu corpo reage! É muito forte essa entrega, é uma sinergia que se cria entre os sentidos que eu chamo popularmente de catarse. É uma catarse que acontece no sambódromo, em cada desfile de escola

de samba, que, quando você vê, você diz: “Eu não acredito que alguém consegue reunir de 2 mil a 3 mil pessoas, cantando e dançando a mesma música, encenando a mesma história. Tinha tudo para ser um caos, para dar tudo errado, mas dá tudo certo”. É incrível! É algo incrível porque, se você for comparar isso com uma peça de teatro, você não tem 3 mil pessoas em uma peça de teatro.

Não, é verdade.

É muito louco. Beira o surreal e isso me fascina, me hipnotiza essa catarse. Eu vou resumir numa palavra só: é a catarse do momento.

Sidnei, você gosta de gente?

Não tanto quanto eu gosto de ideias, de criação. Eu quero dizer o seguinte: eu sou muito mais feliz enquanto eu estou nas minhas pesquisas e nos meus desenhos do que quando o Carnaval está muito próximo e eu tenho que apresentar tudo o que eu imaginei para as pessoas. Porque quando entram as pessoas, gera um grau de complexidade tamanho que algumas não entendem as coreografias que eu proponho, algumas não entendem a ideia que eu tenho, com algumas eu tenho que ter muito tato para fazer as pessoas entrarem na realidade de Hiroshima de 1945... Assim: é gostoso, é legal, só que é trabalhoso. Eu prefiro a fase dos desenhos, da narrativa de enredo, do processo criativo, porque isso é muito meu. Então eu prefiro a parte em que eu não interajo com as pessoas, mas as pessoas são essenciais para tudo que vai acontecer, obviamente.

Claro, não tem jeito. Muito bom! Puxa, Sidnei, eu quero agradecer muito por esse tempo todo que você despendeu, que ensinou muito para nós. Tenho certeza de que a gente poderia ficar dias falando desse assunto.

Como eu disse a você em uma conversa de WhatsApp, eu vejo que não só o meio acadêmico tem a ganhar com a cultura popular do Carnaval, mas o Carnaval também, porque é preciso um processo de materialização das minhas ideias com mais eficiência. A metodologia de aplicação de conhecimento científico vai contribuir muito para isso. Porque, se vocês olharem os desenhos e as fotos do carro alegórico de Hiroshima, vocês vão perceber o quê? Que ali tem muito ferro, tem muito cálculo, muito peso. Então, toda a bagagem técnica e científica do meio acadêmico também tem muito a contribuir com o Carnaval nesse aspecto da construção dos cenários, dos figurinos.

Claro.

É uma via de mão dupla. Eu tenho certeza de que o Carnaval tem muito a ganhar com o meio acadêmico, como o meio acadêmico tem, através de pesquisas, de entendimento dos mecanismos socioculturais das escolas de samba e de como essa engrenagem funciona. Não é só mostrar o Brasil para o mundo, mas é uma chance de o Brasil se entender também, enquanto formação sociocultural. Nós somos um país de diversidade étnica, religiosa, cultural, só que existe uma negação dessa diversidade muito forte. Tem pessoas que se apegam a um discurso de elite racial, social, cultural que não é verdadeiro no nosso país, e a escola de samba tem muito a dizer sobre essa... – não vou chamar de verdade, eu não gosto dessa palavra –, essa característica de um país misturado, de um país miscigenado. Então, eu acho que o Brasil precisa se olhar, precisa se aceitar, saber quem ele é no mundo para depois ele querer ganhar o mundo. Essa é a minha opinião

Muito legal. Nós temos muito para trocar, Sidnei. Acho que hoje a gente começou, sabe? Acho que nós vamos nos falar muitas outras vezes e vamos pensar depois em tudo que você sugeriu na outra conversa. Enfim, acho que temos uma

trajetória aí. E vou torcer para acabar logo a quarentena para nós podermos ir lá conhecer o barracão.

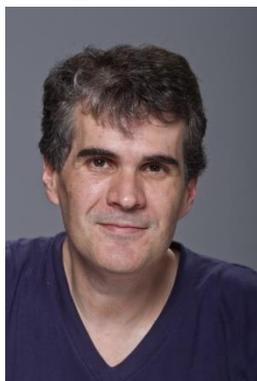
Sim, vão, sim. Vai ser um grande prazer receber vocês.

Muito legal! Sidnei, super obrigado, está bem?

Eu agradeço! Sucesso também aí no projeto de vocês. Valeu!

Valeu, muito obrigado. Até breve.

Conhecendo o autor deste capítulo:



Fausto Viana: é pesquisador de trajes de cena e professor de cenografia e indumentária na Escola de Comunicações e Artes da USP. É doutor em artes e em museologia e fez pós-doutorado em conservação de trajes e em moda. É autor dos livros *O figurino teatral e as renovações do século XX*; *O traje de cena como documento*; *Para documentar a história da moda: de James Laver às blogueiras fashion*; *Os trajes da igreja católica – um breve manual de conservação têxtil* e um dos organizadores dos livros *Diário dos pesquisadores: traje de cena*; *Traje de cena, traje de folguedo*; *Para vestir a cena contemporânea: moldes e moda no Brasil do século XIX*; *Roland Barthes e o traje de cena*, dentre outros.

faustoviana@uol.com.br

Capítulo 12

D. TERESA O'GRADY – ARTESÃ DE CHAPÉU DA MARUJADA DE BRAGANÇA(PA)

Dona Teresa O'Grady – hat artisan in the Marujada de Bragança (PA)

Ribeiro, Graziela; Doutoranda em Artes; Professora da Universidade da Amazônia.

Em janeiro de 2018, realizou-se em Bragança (PA), uma entrevista com a artesã de chapéus, Teresa O'Grady. Célebre conhecedora deste fazer e popular na região, a artesã já participou de entrevistas para a TV local e documentários para a imprensa, tornando-se assim, uma referência nesta prática.

Na ocasião, ela ministrou uma aula para mim, quando foram transmitidos os ensinamentos acerca da confecção dos chapéus femininos usados pelos membros da Irmandade da Marujada de São Benedito de Bragança, durante a festividade.

Assim, Teresa primeiramente me apresentou seu espaço de trabalho, a sala de sua casa, que funciona como ateliê, de julho até dezembro. Além disso, me apresentou os materiais necessários para a criação do objeto. O primeiro, e mais surpreendente deles, foram as penas brancas de patos, usadas para dar forma às flores que são aplicadas na copa dos chapéus.

Entre caixas de papelão, penas, tecidos e aviamentos, a artesã discorreu sobre vários assuntos. Falou sobre os chapéus femininos e masculinos, as origens da devoção na região, sobre as roupas e acessórios usados nos eventos da festividade anual de São Benedito e, sobretudo, sobre as relações familiares que levaram esse conhecimento até ela.

Graziela – D. Teresa, como a senhora começou a fazer os chapéus da marujada?

D.Teresa – Eu falo assim: eu era uma pessoa doente, não tinha prazer pra nada, aí eu via sempre a minha irmã fazendo o chapéu. Eu ficava olhando, mas nunca me interessei muito por isso. Nem de maruja eu saía também. Aí eu me peguei com São Benedito: que se eu ficasse boa [*ela não explicou qual foi a doença*], eu ia fazer algo que fosse para a marujada. Tinha uma irmã que fazia, então eu sempre olhava ela fazendo. Eu passava por trás do trabalho dela, mas nunca tinha me interessado por isso. Ela dizia assim: "Tu não tem vontade de aprender?". Eu dizia; "Não, o meu dia, um dia vai chegar"! Então...Quando ela faleceu, eu já estava no trabalho...fiz para o filho dela; arrumei o chapéu, dei a roupa, pra se vestir, para ficar bonito igual a gente, porque também não adianta, a gente dar uma coisa para a pessoa, que não seja compatível com a gente, porque a marujada é padrão. Tudo tem que ser igual, tem que ser no padrão: é a roupa, o chapéu, os colares, brinco...Tudo isso eu faço, eu quero que tu veja minhas caixinhas. Elas são todas preparadas: essa é da D. Fulana, essa é da D. Sicrana. Eu me preocupo com tudo, entre homens e mulheres.

Comecei fazendo esse [*Mostrando o chapéu feito com talas*] Foi aqui que eu comecei a trabalhar. Esse daqui era mais custoso, dá uns dois dias inteirinhos pra fazer, porque é um dia só pra fazer essas flores. Elas só podem ser na pena do pato: vem o arame, aí vem o algodão, vem a fita para fazer o botãozinho, vem as fitas, os enfeites, os paetês, vem as miçangas que a gente enfeita a gosto! E um dia pra armar, cobrir, botar as fitas e enfeitar. Esse daqui, faço ele em um dia e meio [*Referindo-se ao modelo com isopor no lugar das talas*]. Em um dia eu faço as flores, e em uma manhã eu monto ele todo. Cada pessoa que pega o chapéu na mão, diz: "Ah! Mas tá muito bonito!" "Ah! Mas tá muito lindo!", aí eu fico orgulhosa. E quando eu vejo na procissão – é reconhecido assim! – eu digo: "Lá vai o meu chapéu!" e

eu fico toda contente. Aí o menino me diz: "Já passou; já fez: não adianta; tem que pensar no outro ano que já vem!". Aí eu digo: "É", mas eu fico muito contente, não é brincadeira não!

Os chapéus atuais têm uma peça de isopor para segurar as flores de pena de pato, não é isso? Como a senhora trabalha com esse material?

Eu peço pro rapaz o tambor pequeno, ele já sabe: 20x20 *[Trata-se de uma peça cilíndrica em isopor, que deve ser encaixada na copa do chapéu feminino]*. Eles cortam, na altura. Tem a peça que é 20x30. Aí a gente só vai tirando *[Esculpindo]*

Figura 1- Chapéu de maruja, com a peça de isopor.



Foto: Registro da autora, 2018.

Essa parte de esculpir. É a senhora quem faz tudo? Para deixar nesse formato?

É! Na lixa. Lixa todinho pra ficar bem certinho, porque ele tem várias numerações. Esse aqui é tamanho quatorze [*Referindo-se à graduação da peça cilíndrica em isopor*]; eu achei melhor pra elas que dançam, pra não empatar no braço! Quando elas vão virar, porque às vezes elas estão dançando com uma pessoa alta, ou uma baixa, né? Então elas se sentem mal. Tudo isso eu presto atenção, no que elas estão fazendo dançando, pra poder fazer direito. Eu pedi esse aqui de quatorze: para uma pessoa nem tão alta, nem tão baixa. O que vai aumentar o tamanho do isopor é a aplicação das flores. Vai enchendo isso e vai engrossando... e vai... vai...

Estava vendo umas fotos antigas no livro do Bordallo da Silva e o chapéu era bem grande, não é? Era maior.

Nessa rua do Bordallo que tu falou que era, tinha uma senhora que fazia na tala [*vara de madeira*], mas o arame dela não era durinho. Deve ter sido isso que tu viu. Não era durinho que nem esse: era um arame mole, que quando ela fazia essa flor, ela botava o talo comprido e daí dobrava a florzinha pra fazer isso assim [*prender nas talas*], muito, muito, muito, sabe? [*As flores eram presas na tala com arame, que, com o peso, ia despencando*]. Era bem cheio porque o total desse modelo de isopor só leva cinquenta flores. Com cinquenta ele fecha bonito.

Cinquenta flores?

Cinquenta flores, foi o que eu contei aqui, cinquenta certinho. Eu já sei que vai arredondar e ficar bem bonito. Se ele fosse mais alto, é só ir aumentando! Vai aumentando as flores, né? Porque tem que dar esse espaço pro enfeite, e, se for botar muito, a frente dele não enfeita. Ela fazia isso: ela nunca dizia pra gente o tamanho que era. E nós íamos olhar ela fazer as coisas. Ela fazia desse tamanho,

olha, mas era assim. Ela fez muito chapéu mesmo. Tu sabe como ela pegava? Eu lembro de todinhas essas pessoas que fazem - que faziam. Ela pegava a florzinha: ela nunca deixava a flor ficar com a peninha dela naturalzinha mesmo. Ela pegava, cortava e, deixava só o nervinho. Aí aquela flor ficava dura, durona. Quando ela botava naquele arame, ela ia juntando. Ela gastava o que? Quase cem flores só pra aquela arrumação.

Hoje em dia quase não se vê os chapéus feitos de tala. Foi a senhora quem começou a fazer com isopor?

Não, quem inventou o isopor foi uma menina lá no bairro da Aldeia, que não aprovava isso, né? Mas também a gente não aceitava mais o desconforto, quando a gente saía com chapéu e como ele chegava. Algumas pessoas tinham condições pra mandar reformar, mas tinham pessoas que não podiam: aí ficava com o chapéu muito feio. Aquele arame, se tu for te encostando numa pessoa, batendo, ele vai entrando, e vai amassando, vai se virando, que quando tu olha, ele não presta mais! E tinha gente que sabia puxar ele, e tinha gente que não sabia. Aí ela inventou, eu não sei - do mais e do menos - essa menina surgiu com esse trabalho do isopor. Mas só que o trabalho dela do isopor, não era igual o fundo do chapéu de agora. Não! Ela, quando lançou o modelo, ela fez afinando na ponta, mas todo mundo gostou logo, né? E foi ela. Aí eu falei: “Será que eu troco no meu trabalho”? Pensando, né? Então! Eu tenho um genro que ele é danado para inventar também. Então falei pra ele: “Me diz uma coisa, vou te dar uma dica, vou te dar um chapéu, vou te dar um pedaço de isopor, mas eu quero cilíndrico igualzinho”. Quando ele me apresentou, falei “Menino do céu!” Eu disse: “Como foi que tu fizeste isso”? Ele disse: “Eu fiz, tá aqui”. Rapaz! Eu ajeitei o chapéu e fui pra marujada, que quando eles viram: “O que é isso?”, “Como foi isso?”, “Como foi que tu fizeste isso?”, “Deixa passar o dedo, aí eles ficavam assim. Eles metiam o dedo no espaço da flor, pra saber o que era que tinha ali dentro, aí eu falei “É o isopor”. Eu fui fazer

uma exposição no Hangar [*Centro de Convenções em Belém*] com o chapéu assim. Aí eu digo: “Pronto, então é ele que vai ficar!”. Todo mundo na reunião: “Aí, eu quero o meu assim. A gente viaja, a gente vai pra um lado, pra outro, escangalha, e quando eu chego não tenho dinheiro pra estar pagando pra ajeitar”. Umbora, umbora, aí todo mundo foi logo fazendo, né?

Figura 2- Chapéu de maruja, com as flores de pena preenchendo o isopor.



Foto: Registro da autora, 2018.

Então a senhora não faz mais o modelo antigo?

Então, eu quero fazer um pra mim, mas eu quero fazer como ele era, com todo o tempo. Eu quero fazer de papel coberto de papel [*Há relatos a respeito dos chapéus feitos com papel*], como ele era, e deixar como os de antigamente, pra cada pessoa que quiser ver, eu dizer: “Olha aqui, ele era assim”. Porque conserva! Da minha mãe, eu conservo muita coisa usada de muito tempo. Deus o livre! Eu guardo, eu tenho cuidado, eu não deixo ninguém pegar.

E quanto a senhora cobra pra fazer um antigo?

Um antigo? *[Com papel e tala]* Eu acho que não tem mais nem preço isso. Sei lá, né? Leva muito tempo, porque era esse o último trabalho, e inclusive aquele papel tava cobrindo o enfeite do museu. É, aquele papel, usei muito...

Fiquei sabendo que antigamente tinha espelhos também nesses chapéus de maruja?

Não, não é provado isso, no dos homens sim. Do homem que tinha, o espelho, para o qual a mulher chegava e ia pintar o beijo, os lábios dela com aquilo, no início dessa marujada. Da mulher não tinha. Pra ter uma ideia, eu gostaria de ter visto, mas tudo o que me falaram eu consegui fazer *[Referindo-se à pesquisa que fez para entender os modelos mais antigos de chapéus]*. Fiz em um pelotão pro desfile de Sete de Setembro aqui em Bragança, com o chapéu feito com pena de pássaros, porque não era pena de pato, entendeu? Era pena de pássaros, de vários pássaros, entendeu? Não é só com o branco.

O uso da pena toda branca é mais recente então?

Isso, foi mais próximo daqui, digamos, se ela tem duzentos e dezoito anos né? Vem de uns sessenta, oitenta anos pra cá. Porque a mamãe, quando ela me falava, eu era novinha e escutava as coisas dela sabe? Ela dizia assim “Minha filha, hoje essa marujada não é a que eu conheci quando eu era menina”. Desde os seis anos eu era levada pra esse arraial e ficava olhando. Minha mãe me disse que o chapéu das marujas, eram de tala de guarumã *[planta amazônica usada para fabricação de artesanato e cestaria]*, que é aquela mole, que você dobra pro lado, dobra pro outro. Falou que eles não fechavam a copa do chapéu e que era feito com penas de pássaros, digamos, pena de garça, pena de rabo do gallo. O gallo tem aquela pena bonita, eles pregavam. Aqui dentro *[na copa]*, ele ficava aberto, tu sabe o que elas botavam aqui dentro? Era o lenço delas, porque elas usavam lenços,

pra poder botar o chapéu. A gente aqui não aceita mais, a gente acha feio, mas era como elas usavam. Aqui dentro, elas traziam tudo pra não perder, vinha dentro do chapéu delas.

Então o chapéu era mais colorido antes? Pois usavam penas de várias aves na decoração?

Era colorido, não era nada branco, não tinha nada branco, porque se entrasse uma pena branca, entrava uma colorida. Entrava amarela, uma meio azulada, e assim ia colorindo tudinho. Por que me diga, como é que eles iam saber que essa peninha de pato ia formar isso? *[Atualmente usa-se apenas a pena de pato branco na confecção dos chapéus, por serem curvadas]*. Se a gente for mexer no fundo do pote, como era que iam “ideiar” esta coisinha aqui? Tu pega logo assim, uma pena grandona, ia pregando tudo com goma, nem cola elas sabiam o que era, aquelas penonas do rabo, da asa e iam fazendo isso tudinho, né? Pronto! Tava pronto o chapéu delas. A minha mãe contava que quando pagou promessa, não existia a roupa azul também.

Uma outra fonte me informou que não eram usados três tipos de trajes antigamente, a senhora sabe alguma coisa sobre isso?

Não tinha a roupa azul, era um vestido branco. A minha mãe disse que no dia de Natal, elas iam pra missa de vestido. Não tinha a roupa azul. O vestido delas vinha abaixo do joelho, aquele vestido bonito, de manga, de golinha, de cinturinha, elas iam embora pra missa. Agora, no dia de São Benedito, existia essa saia vermelha, o pano da saia era o mesmo pano da blusa entende? Não tinha diferença. Porque eu paguei uma promessa assim, quando eu tinha casado, eu tava com um ano de casada. Era de popeline, todo mundo, não tinha diferença pra ninguém. Os colares eram de lágrima de Nossa Senhora *[um tipo de semente de cor acinzentada]*, eu fui pro interior pegar essas sementes e olhinho de boto, que é aquela sementinha vermelha e preta, a gente furava aquilo tudinho

pra fazer nossos colares. Era assim que era o nosso uso. Então elas também usavam a mesma coisa, era tudo do mato que elas faziam, né? Agora não, tá tudo civilizado, se não for no dia de São Benedito de branco e vermelho, ninguém quer ir mais. Agora o azul e branco, isso foi criação de agora. E todo mundo combinou: “Olha, bora combinar: se for dia de azul e branco”. Se vai uma, vai todo mundo, né? Mas de vez em quando, você encontra alguém colorido dentro da marujada, joga o seu colar vermelho, joga o seu colar azul, e joga o seu colar preto e verde, porque o bonito era o colorido.

E a sua mãe saía também de maruja?

Não, ela só pagou essa promessa. Agora, ela que fez o meu primeiro chapéu, pra pagar promessa. Era engraçado, era feito no guarimã, era uma coisa tão esquisita aquele chapéu, por isso que um tempo desse eu quero fazer um igual, pra ver como é que vai ficar. Mas eu fui pagar, Deus o livre! Paguei minha promessa! Tomei um banho da saída da igreja, até na chegada, mas paguei! Tá com uns cinquenta anos que eu paguei a primeira promessa, eu só sei que eu tava com vinte e quatro anos.

Me lembro que a senhora falou que não saía sempre, né?

Não, não. Era a minha irmã que saía desde os dois anos. Conheci ela saindo de maruja, a mamãe disse que botou ela. A primeira vez que ela saiu foi com dois anos, só largou quando ela morreu, quase com oitenta anos. Ela que era maruja, que era metida dentro daquele barracão.

E foi com a sua irmã que a senhora aprendeu a fazer os chapéus?

Era ela que eu vi tá fazendo isso. Quando ela tava sentada eu passava por trás dela, mas ela nunca me chamou pra fazer, nunca disse: “olha, tu quer aprender?”

A senhora aprendeu só de olhar?

É, só de olhar, ficava olhando como ela tava pregando. Porque o dela ainda tinha um detalhe, o dela era bonito, ela terminava de fazer essa flor aqui, botava um papelzinho branquinho, botava um creponzinho aqui na mesa, tirava aquelas tirinhas, passava o dedo na goma, aí ela pegava e rodava isso, fazia acabamento em cada flor. Tu olhava a flor dela, era alvinha, linda, era limpinha, pelo amor de Deus! Nem eu tenho essa santa paciência. Ela tinha! Quando a gente olhava na mesa dela, tudo era perfeito, todas as flores iguais.

Ela aparava as pontas das flores para ficarem certinhas?

Não, não, não, ela fazia no pegar da mão dela. Eu ficava olhando, ela pegava e selecionava as flores. Também, quando ela tava fazendo, não conversava com ninguém, ficava sentada concentrada. Ela era daquelas que fazia todo o trabalho de maruja, ia pra máquina, preparava a roupa, ela vinha, preparava o chapéu, fazia os colares do jeito dela, pendurava tudinho aquilo. Tudo! Ela preparava os brinquinhos dela que era uma beleza. E pra rebordar uma frente de um chapéu? Ela tinha muita paciência, eu dizia: “Ah, tu nasceu Maria da paciência, eu não”. Ela pegava, se fosse possível, desmanchava as pontinhas todinhas, pra rebordar isso tudinho, tu olhava não tinha um defeito no trabalho dela. É, ela tinha uma mão divina, só que eu nunca soube aproveitar, porque também ela não gostava de se mostrar pra ninguém, tudo dela era reservado. A roupa que ela fazia, minha irmã! Não tinha um defeito.

E a blusa já era feita na cambraia?

Já, ela foi pra Belém, lá ela conseguiu uma cambraia, olhando por lá né? Ela disse: “Será que isso presta pra blusa da gente?” Aí ela trouxe. Quando ela fez a blusa dela, muito bem feita, muito bonita e foi pra marujada e todo mundo perguntava: “D. Nazaré, onde a senhora viu isso?”. Ela

respondia: “Lá em Belém”, aí foi rápido que encheu logo. Inclusive, eu tenho uma camisola dela guardada, que ela me deixou de presente, eu não visto. Um vez emprestei pra uma senhora, mas ela devolveu. Era assim, as filhas dela mandavam tudo o que elas achavam de bonito pra ela, e diziam “Olha mamãe! Isso aqui é pra senhora lançar na marujada”. É, ela se enfeitava todinha e ia pra lá, daqui a pouco todo mundo queria igual ao dela, e era assim. Ela se sentia tão bem, fazia a flor do peito, era de cisma que ela comprava tantas coisas. Quando ela fazia, eu ficava sempre olhando, e dizia: “Ah! eu não tenho essa paciência, quero ir pra marujada brincar, não quero estar mostrando o que eu faço”, assim que eu era.

Renda, é porque tá na casa da minha filha as anáguas dela. Não era essa renda que a gente compra agora, dela era fina, quero que tu vejas a anágua dela como era. Quando ela sentava, que a saia subia, tu gostava de ver.

A senhora faz chapéus o ano inteiro ou só quando está chegando a marujada?

Não, só na época. Agora que tem esse, mas nunca passei de janeiro, é o primeiro ano na minha vida, primeiro ano de trabalho. *[A entrevista foi concedida após a marujada, que acontece em dezembro]*

Quando vai chegando perto que as pessoas procuram?

Quando chega dia vinte e quatro de dezembro eu encerro. Quando chega em julho, eu começo, e eu digo, que o chapéu só é bonito feito no verão, não no inverno. Eu não sei porque eu tô sentada agora, tô admirada que eu tô sentada em janeiro fazendo um chapéu. Porque a promessa é essa, eu só termino com trabalho de criança na mesa. No dia vinte e quatro de dezembro, meio dia, eu levanto, e quando eu levanto, é com chapéu de criança na mão. Esse ano não, eu levantei com um chapéu de homem, então por isso eu tô preocupada, que não fiz minha coisa certa. O da menina saiu no dia vinte, eu

acabei meu trabalho com um de homem na mão, e agora tô com um de mulher em janeiro na mão, o que é isso? Mas eu só digo assim, seja feita a vontade de Deus

Mas toda hora vem gente aqui querendo chapéu?

Não, só tem a data certa. É, mana! É a data certa! Não tô com brincadeira, tô te falando.

Agora a partir de junho, eu tô agoniada, eu tô agoniada, eu fico agoniada, eu começo a arrumar as coisas, eu começo a ver o que falta, eu faço a lista de quem tá faltando, quem eu vou ter que isentar de novo, aí eu fico agoniadinha. Porque as marujas chegam na minha porta, jogam fita em cima de mim e eu fico agoniadinha, não durmo. Eu já tive a visão dele perguntando: “Tu não vai fazer?”. Eu amanheço com febre, ou não me levanto. Mas quando eu digo assim: “Eu vou pra mesa!”, que eu sento aqui, tudo vai embora, é doença, é preocupação, aí pronto! Meto a mão na massa, até sair eu não saio. Só ser for pra uma missa, pra uma coisa perto, pois a minha preocupação é na mesa, e tudo é fácil, tudo vem, tudo favorece, tudo vai chegando. A minha vida é essa todos os anos.

Há vinte anos que a senhora faz chapéu?

Já trabalhava há quinze anos atrás, é, uns vinte e cinco ou vinte e seis anos já, ou mais, só olhando os meus papéis, que tem vezes que eu me esqueço. Então, pra mim, eu já não acho dificuldade, é uma prática já pra mim isso aí, nada atrapalha, o material, eu vejo o que é bom e o que é ruim, né?

E a senhora gosta de trabalhar sozinha?

É, eu quero trabalhar só, olha tu chegaste no ponto certo, eu sozinha faço as coisas tudo em ordem, tudo direitinho, porque não tem quem mexa, não tem quem esteja aperreando, falando, então a única coisa que pode me empatar é um vento,

né? Mas tirando aí, tem vezes que eu fico trancada, tem gente que pensa que eu não tô aqui, mas estou aqui em casa trancada.

E em relação às fitas no chapéu? São quatorze fitas representando os iniciadores da festividade, sendo que a fita preta fica no meio, não é isso?

Eu não concordo que eles querem só quatorze fitas no chapéu. Não concordo, porque quatorze fitas no chapéu não é beleza, entendeu? Quanto mais fita, e colorido no teu chapéu, é a coisa mais linda que fica, então eu não coloco. Posso até dizer, agora fazer, é outra coisa. Não boto, porque sou eu que não gosto, no mínimo são vinte, se são vinte e oito cores, eram as vinte e oito cores de fita, quem aguentar, quem não aguentar a gente reduz um pouco, mas tem gente que leva.

Figura 3- As fitas coloridas usadas na decoração dos chapéus



Foto: Registro da autora, 2018.

É aquela fita mais larga?

É, que seja de dois dedos. As miúdas são pras crianças que não aguentam, e a da gente é com dois dedos de largura.

E a fita preta vai no meio?

Essa tem que ter, isso foi criação não é de muito tempo não, porque a gente achava que o preto era feio. Eu te digo isso, porque no meu primeiro chapéu não existia, aí depois eles disseram que era pra gente botar o símbolo do chapéu, que era a fita preta. A gente colocou e combinou, todo mundo hoje pede: “Olha, tu não te esquece da minha fita preta”.

É isso, porque o símbolo da maruja é o chapéu dela. Não é nem a roupa, não é a perna de dançar, não é nada: é o chapéu. Quando ela bota o chapéu bonito, tu não olha pra outra coisa. É, a roupa pode ser simples, agora que seja uma coisa asseada, uma blusa bem branquinha, aquela bonita faixa [*É usada uma faixa transversal no corpo das mulheres*], aqueles seu bonitos colares, não precisa ser uma saia de *guipure* nem de nada, fica uma delícia, uma coisa elegante, mas tu não olha pra roupa dela, só pro chapéu dela.

Conhecendo a autora deste capítulo:



Graziela Ribeiro Baena: é figurinista, maquiadora, professora, documentarista e pesquisadora de Belém do Pará. Tem formação em Letras (UFPA), Moda (UNAMA), técnico em Figurino (ETDUFPA) e Extensão em Figurino pela Bournemouth University - Inglaterra. Sócia proprietária da empresa de produção audiovisual Multi AB desde 2005. É mestra e doutoranda em Artes pelo Programa de Pós Graduação do Instituto de Ciências da Arte/UFPA.

graziela_ribeiro@hotmail.com

Capítulo 13

ENTREVISTA COM VERA CRISTINA ATHAYDE, PESQUISADORA E PROFESSORA DA OCA ESCOLA CULTURAL

*Interview with Vera Cristina Athayde, researcher and teacher at
Oca Escola Cultural*

Viana, Fausto; Livre-docente; Escola de Comunicações e Artes,
Universidade de São Paulo.

Amaral, Maria Cecília; Mestranda em Artes; Universidade de São
Paulo.

A nossa entrevistada, Vera Cristina Santos e Silva de Athayde, é, sem dúvida, uma dessas pessoas que fazem com que a gente pense: valeu muito conhecer! A Vera é uma pernambucana – e digam lá se isso não faz diferença?, faz sim!, ora se faz! – que desde muito cedo conviveu com as festas populares e os folguedos. Na entrevista, ela conta sua trajetória até chegar à OCA Escola Cultural, uma instituição criada em 1996 “por um grupo de profissionais em busca de uma formação brasileira de crianças e jovens”, como eles mesmos informam no site <https://ocaescolacultural.org.br>.

Vera é um dinamismo, cheia de atividades e ideias, como vai ser possível ler nesta entrevista. Sua atração pelos trajes de folguedos e as mil variantes que já criou ou participou da criação estão na sua fala, no seu jeito, no seu pensamento. Esta nossa entrevista deve ser complementada pelo ensaio fotográfico de autoria de Vera que publicamos nesta edição de *Dos bastidores eu vejo o mundo*, porque, além de educadora, pesquisadora, dançarina, tutora e tantas outras coisas, a moça é fotógrafa, e qualificada pelo olhar da arquiteta que traz em si, o que deu a ela o direito de

ocupar a capa desta nossa edição. Para nós, ficou a sensação de que ainda há muito a aprender com ela.

Fausto e Maria Cecília: Vera, nós queríamos saber como é que começa a sua ligação com as danças, com o folguedo e com a cultura popular.

Vera - A minha relação é como pernambucana. Tenho uma família, pai e mãe pernambucanos, então a cultura pernambucana é minha grande pedra fundamental, é minha matriz ancestral, sem dúvida nenhuma. E o frevo está nela! Tanto é assim que por muito tempo eu não transitei muito pelo mundo acadêmico. Até tentei, mas depois disse: “Ah não! Ainda quero muito ir pra rua”. Quando cheguei a São Paulo, eu frequentei algumas disciplinas na USP – o professor Clóvis Garcia¹⁰⁰ ainda era professor lá e um dos meus colegas de turma foi o Toninho Macedo, responsável pelo evento Revelando São Paulo e que cursava então seu mestrado ou doutorado.

Eu e o Jorge Luciano da Silva, o Fofão do Frevo, começamos um trabalho aqui em São Paulo. Ele trabalha comigo até hoje na OCA. É fundador do grupo Frevo Capoeira e Passo, em Olinda (PE), e aqui em São Paulo participou comigo do grupo Calungas do Passo, então a parte do meu frevo eu fiz! O movimento do frevo aqui em São Paulo foi muito forte: um momento da cultura popular que foi muito bacana, que foi um boom. Mas um boom de uma forma muito orgânica e espontânea: tudo acontecia na rua.

Todas essas tribos que hoje têm sede ou se tornaram pontos de cultura, começaram na USP. O Cachuera, que hoje é uma associação cultural, não tinha sede. Hoje é ali em Perdizes, ao lado da PUC. Eles treinavam embaixo de uma árvore ao lado da ECA [na USP]. Na época, ainda não existia o prédio novo, nem o teatro. Isso foi na ECA velha. Embaixo de uma árvore,

¹⁰⁰ Clóvis Garcia nasceu em 1921 e faleceu em 2012, aos 91 anos. Foi crítico teatral, cenógrafo, figurinista, ator e professor da ECA USP, onde lecionou a partir de 1969.

todas as segundas-feiras, tinha roda de jongo que durou anos. Então o fruto de Cachuera nasceu ali, com Paulo Dias¹⁰¹.

Outro grupo já trabalhava aqui nesse momento desde 1980, com Tião Carvalho¹⁰², que traz o Boi do Maranhão. Vários grupos, várias pessoas que hoje a gente vê estruturadas – como eu – ficamos felizes. Eu digo: “Gente, cresceu essa história! Criou sede, virou ponto de cultura...”. O Tião mesmo tem escola, muitas pessoas no grupo. Quantos trabalhos partem de Tião Carvalho!

Então o Calungas do Passo faz parte desse momento. Nós não tínhamos orquestra e não tínhamos música. Nós éramos três bailarinos que saíamos pelas ruas, junto a todos esses grupos. Então era muita festa, muita alegria, muita rua. Havia uma feira na Pompeia que teve um papel fundamental no sentido de auxiliar não só grupos, mas pessoas também. Foram anos e anos de feira! Todos estes grupos que eu citei, a feira ajudou muito. Chico César, quando começou, se apresentou lá... Zeca Baleiro. Ninguém ganhava nada, mas era uma vitrine para cem mil pessoas! Num domingo passavam cem mil pessoas, e tudo acontecia na rua...

Você lembra que ano era isso, Vera?

O Calungas surge em 1996. Eu ainda não era da OCA, mas ele já começa a andar pelas ruas de São Paulo. Durou cerca de oito anos, porque teve algumas transições. Éramos só nós três, íamos para todos os lugares. Nessa trajetória, entraram músicos pernambucanos e fomos agregando essas pessoas: o Calungas começou a ter música ao vivo. Porque era a dança do frevo, não havia textos, não se falava! O Fofão, o dançarino que dança comigo, começou a vida dele em São Paulo assim.

¹⁰¹ Paulo Anderson Fernandes Dias (1960), ou Paulo Dias, é gestor do grupo Associação Cultural Cachuera e pesquisador de temas ligados às festas populares. Ele foi aluno da USP e participou do CORALUSP.

¹⁰² José Antonio Pires de Carvalho (1955), o Tião Carvalho, é cantor, compositor, dançarino, ator e pesquisador brasileiro. Ele reside no Morro do Querosene, em São Paulo, desde meados dos anos 1980 e lá faz uma Festa do Boi, três vezes ao ano.

O nosso encontro com a Peo [Maria Amélia Pinho Pereira], educadora e idealizadora da OCA há 24 anos, foi muito legal. O Fofão era dançarino popular de Olinda, com sua sombrinha de frevo! No primeiro trabalho do Antônio Nóbrega, a Pancada do Ganzá, o Fofão, que era menino em Olinda, fez aulas com o Nóbrega lá. Aí eles se descobrem em São Paulo e nisso o Nóbrega chama o Fofão para um espetáculo que era ele sozinho: os filhos não dançavam, a Rosane [Rosane Almeida, esposa do Nóbrega] não dançava. Ninguém dançava, só o Nóbrega. Aí ele disse: “Fofão, vem no palco, que na hora eu te chamo, conto tua história”. Aquela estratégia do Nóbrega de mais ou menos improvisar, mas com tudo meio combinado. Nessa combinação, a Maria Amélia, que é mentora da OCA, vê o Fofão na cena do Nóbrega e diz: “Menino, você não quer vir aqui um dia na Aldeia de Carapicuíba e trazer esse repertório para a educação pública?”. Foi assim que a OCA começou! Então eu sempre falo que a OCA começa com a cena, com a cultura popular, como educadora, diferenciada nesse olhar.

Então eu acho que isso, dentro da cultura popular, é uma particularidade muito grande. Eu me lembro muito da Sara Lopes [professora de canto e expressão vocal], lá na Unicamp. Eu me dava muito bem com ela, porque ela dizia que a cultura popular é sempre inclusiva: tudo cabe, e isso eu acho que é uma particularidade muito legal. E isso vale para o figurino também...

Como foi a sua pesquisa na Unicamp?

Esse estudo era sobre o cavalo-marinho, que eu já pesquisava havia muitos e muitos anos. Eu não tinha intenção de fazer mestrado, mas a vontade foi crescendo. Em 1999, ano em que eu entrei na OCA, eu ganhei uma bolsa na Fundação Vitae, que era uma fundação que premiava artistas que pesquisavam. Só que eu concorri na categoria “dança” e não fui contemplada. Como o projeto estava muito bom, a Maria Amélia me convidou pra começar na OCA. Depois de três ou quatro meses, a Vitae reconheceu meu projeto e me contemplou na categoria “promoção social”. O dinheiro chegou por outro caminho e eu

pude realizar o projeto. Nesse processo, eu tive contato com o Mestre Salustiano¹⁰³, que ainda era vivo e me incentivou muito. Foi um divisor de águas na minha vida.

E essa coisa que vai, que vem, de pesquisa... Mestre Salustiano disse: “Leve alguém daqui; leve, deixe aí três, quatro meses...” Enfim, obedecemos ao mestre e trouxemos um brincador dele de cavalo-marinho e de maracatu rural para a OCA. Em 1999 tivemos, durante quatro meses, um brincador aqui, e assim começa minha relação direta, de segunda a segunda, com o cavalo-marinho. Uma paixão! Com isso, eu começo todos os anos a ir para os terreiros. Eu só fui fazer o meu mestrado sobre o cavalo-marinho depois de uns dez anos, mas o meu contato com o mestre – eles vinham pra cá, faziam intercâmbio – isso já existia. Então um dia eu cheguei na Inaicyra Falcão dos Santos, professora da Unicamp, e eu já tinha na bagagem o cavalo-marinho, mais sete anos no caboclinho. Cheguei cheia de tradição. Ela me direcionou para a pesquisa do cavalo-marinho: fiz um recorte na figura do Ambrósio. Escolhi justamente pela questão da malícia, do gesto, da movimentação e por ele ser, dentro da minha pesquisa, a memória da brincadeira. Ele traz no corpo e anuncia, ele abre a brincadeira anunciando a todo mundo que vai chegar. Como um prólogo.

Então, foi assim que eu comecei. O histórico, aquilo que veio antes, foi importante, e como eu disse, a época era favorável à questão da cultura popular. Houve um projeto no Teatro Brincante [do Antônio Nóbrega] chamado *Danças e músicas brasileiras*. O Nóbrega conseguiu, acho que foi no mês de julho de 1998, trazer vários pensadores e mestres. Foi quando ele convidou o Helder Vasconcelos¹⁰⁴, do grupo musical Mestre Ambrósio, para vir. O Helder trouxe a pesquisa do cavalo-marinho, assim, latente! Isso encantou quase todo

¹⁰³ Manoel Salustiano Soares (1945-2008), o Mestre Salustiano, foi ator, músico, compositor e artesão brasileiro. Trabalhou com o cavalo-marinho e também com o maracatu rural em Pernambuco.

¹⁰⁴ Helder Vasconcelos é ator, músico e dançarino. É também fundador e coordenador do grupo Boi Marinho, além do já citado grupo musical Mestre Ambrósio.

mundo que estava fazendo os cursos e o cavalo-marinho teve um impacto dentro de São Paulo, porque nem o Nóbrega nem a Rosane faziam. No final do ano, quando eu tive minha bolsa vitae, também incorporei o cavalo-marinho. Foi quando a gente fez pela primeira vez cavalo-marinho dentro do Teatro Escola Brincante. O Nóbrega, a Rosane, todos ficaram encantados porque disseram assim: “Como dentro de uma comunidade isso surge, e com essa força?”. Aí eu começo a pesquisa na OCA. Já se vão 21 anos! Na OCA, a gente também trabalha o cavalo-marinho de formas diferentes pra criança e pra adolescente. A paixão da comunidade é incrível! Tem uma simbologia, alguma coisa dentro desse brinquedo que funciona de imediato com as crianças. Elas nunca viram, e muitas têm uma porta de entrada... Eu acho isso muito interessante. A cultura popular é uma coisa muito interessante! Quem participa do Caboclínho, por exemplo, fica sempre esperando o momento em que a gente trabalha com este tipo de festa.

Nossa próxima pergunta é sobre a OCA. Qual a importância e o significado dos folguedos nesse trabalho com crianças e adolescentes?

Em primeiro lugar, eu quero dizer que eu me tornei educadora. Eu não era da educação, nem da pedagogia. Eu vinha da arquitetura e da arte do palco, da cena mesmo, em Pernambuco. Na minha banca do mestrado, o Sylvio Sawaya, que além de professor de arquitetura é também presidente da OCA, me disse o seguinte: “Você foi muito inteligente. Você se utilizou da educação para sistematizar sua experiência com tudo isso”. Eu sempre tive muita paixão por crianças e adolescentes, mas nunca pensei ser educadora. Não estava no meu sonho. Isso foi se transformando e me tomando. Hoje, 21 anos depois, eu já experimentei com três gerações... Já sou avó dentro do projeto, porque já tenho alunas fazendo a mesma coisa dentro da OCA que as suas mães faziam. A possibilidade de transformação que eu vi é que é legítima. Eu vi que é real, e vivenciei e acompanho até hoje, tanto

que tem alunos que eu conheci com nove, dez, doze anos e que hoje me acompanham: alguns são educadores dentro da OCA, outros são como se fossem assistentes. São companheiros de trabalho – assistentes, porque são mais jovens.

Eu brinco que, como eu não tive filhos, eles foram filhos dentro de uma estrutura cultural e social, uma estrutura educativa. A Peo sempre pensou na OCA com o olhar de educadora – e eu sempre neguei ser educadora. Não era por preconceito: essa formação muitas vezes é engessada, dentro da universidade, no curso de pedagogia... Eu não conseguia me ver nesse lugar... Quando eu entrava em aula, eu sempre entrava achando que eu estava criando cena. Minhas aulas não são sistemáticas, nada é repetido ou quadradinho. Tem uma expansão: sou uma professora-educadora, que dança. Tenho outros conhecimentos, outros repertórios que ajudam quem dança. Os meninos que dançam hoje, que viraram monitores, têm habilidade com figurino, trabalham muito a questão estética do cenário, tudo porque eles vão me acompanhando nesse lugar da tradição.

Qual tradição?

Da tradição e da cultura popular, não tenho dúvida. Mas há um repertório anterior meu, uma formação que oferece um diferencial quando eu acesso a cultura tradicional. Acho que aí está a sacada da transformação dos alunos! Porque os trabalhos comunitários surgem muitas vezes da própria comunidade, com lideranças comunitárias... Eu sou uma forasteira! É bom lembrar disso. Eu não sou da comunidade. Bem, hoje sou, estou na comunidade, mas eu não fui sempre dela. Na hora de trazer o repertório, de discutir e refletir sobre ele, eu trazia muito do meu lugar, de onde eu era e de onde eu vim. Hoje eu posso dizer que tenho essa possibilidade de transitar pelos dois lados como educadora. Isso se reflete muito na minha sala, tanto com as crianças pequenas como com as maiores.

Com que idade eles entram?

Normalmente com cinco anos.

Cinco anos! E que atividades eles desenvolvem?

No começo, logo no início, a OCA ainda era uma casinha, um quadrado, uma salinha. Éramos eu e Fofão, que vinha muito com essa força da dança. Até então, a gente não tinha muito essa coisa de separação por faixa etária: eram misturadas, mas só chegavam as crianças que podiam ir sozinhas: saíam de casa e caminhavam. Que já tinham nove, dez, onze anos... Quando chega a Lucilene Silva, também companheira de trabalho, uma estudiosa e pesquisadora da cultura da infância com a Lydia Hortélio, que é a mestra dela, a OCA passa a olhar para uma faixa etária mais baixa. São crianças que têm que vir acompanhadas. Começam a entrar aquelas de quatro, cinco, seis, sete anos... Nessa ocasião, o trabalho da OCA já tinha uns seis anos.

Quando começamos, não era um núcleo, não era um centro. Até dois anos atrás, havia apenas três pilares [três eixos temáticos]. Hoje nós temos seis pilares na OCA, e todas as crianças e adolescentes passam por eles. Tem a parte da cultura brasileira, que está pautada em mim; o núcleo de figurino, que eu também estou, junto com as mulheres rendeiras que também compõem esse grupo, apesar de elas terem uma independência muito grande. Elas são bastante pautadas na produção de renda em uma das casinhas no Largo da Aldeia de Carapicuíba.

Quando não existia esse núcleo de figurino, as crianças iam para as máquinas de costura. Todo mundo produzia o figurino de uma forma coletiva, horizontal, todo mundo fazia do seu jeito. Todo mundo compunha, tinha uma composição coletiva. Depois foram chegando as máquinas, e aí a gente começou a aproximar costureiras da comunidade. Eu tinha uma companheira de trabalho, a Maria do Carmo, que já saiu da OCA há sete anos, que trabalhava muito o figurino comigo. Eu sinto falta dela, da sensibilidade dela... Ela e o marido

eram pernambucanos, ambos vindos de uma cultura negra, de comunidade. Ela tinha uma perspicácia! Às vezes eu estava criando alguma coisa corporal e aí ela vinha e começava a criar os figurinos a partir da movimentação e do gesto. Eu também crio assim, mas é diferente quando o seu olhar está direcionado para uma coisa e o outro vem para contribuir. Eu pensava uma coisa e ela materializava. Na OCA trabalhamos com imitação, mas com liberdade. Eu estou fazendo, as crianças estão junto fazendo, mas cada um está no seu universo, trazendo as suas memórias. A gente tem uma migração nordestina grande aqui na comunidade, então, na realidade, eu só estou devolvendo, lembrando... A maioria dessas mulheres que vêm aqui têm história. Pais e mães da OCA foram cortadores de cana... O avô era mestre de maracatu... Existe um universo anterior de lembranças, que está introjetado no corpo...

Você falou que a criança entra e passa por seis pilares...

Para ficar mais claro, a OCA é uma escola cultural. A criança não entra, vai lá só uma vez e pronto. Ela tem um compromisso, de segunda a sexta, de frequentar a OCA, como uma escola. A ideia é essa, mas acontecem "núcleos". Um núcleo tende a ser aquele que faz espetáculo, aquele que participa de tudo. Assim, durante a semana, há uma grade. Na segunda-feira sou eu que coordeno e dou aulas. De manhã e à tarde é música e dança com música ao vivo. Às terças-feiras, o universo é a cultura da infância: o brincar, trazer um repertório de versos, brinquedos cantados, corporais. Na quarta, eu volto com essa mesma proposta. Na quinta, as crianças aprendem a renda renascença – elas têm acesso para aprender artesanato. Quem não quer, vai para as artes visuais. Na quinta também temos capoeira, uma atividade mais gestual. Na sexta, o dia é todo dedicado à música, percussão, partitura. Há uma grade de formação e monitores. Temos também um centro de formação de jovens brincantes: aquele adolescente que se encanta, que é talentoso, ou apenas quer,

ele pode ir para essa formação de monitores. Se quiser, vai enveredar por este caminho a vida inteira.

Quantos anos, mais ou menos, uma criança permanece na OCA?

Muito tempo. Muitos saem, não vingam. Mas outros ficam oito ou dez anos. Um projeto como o nosso, que tem continuidade no Brasil, é mais raro. As crianças também têm muita dificuldade de se fixarem. Mas nós formamos uma escola: eu estou em contato com esta comunidade há 21 anos. A gente consegue formar um pensamento diferente na escola, que vai mudando a cada ano, a cada professor... Vão mudando as relações, e as coisas partem para outros lugares. As pessoas convivem. Hoje, a OCA é no Brasil uma referência na educação e na cultura popular brasileira. E na cultura da infância. A gente conseguiu chegar nesse lugar, e o município sabe disso.

Qual é a relevância do núcleo de pesquisa e criação de figurino e indumentária brasileira? Como você vê a importância desse grupo?

Pensar no figurino como identidade pra mim é muito forte. Não dá para dissociar o corpo do traje, mas não é só um figurino que vai para uma festa. Tanto que em qualquer criação, eu sempre coloco para o grupo, para os alunos, a questão do vestuário, da importância do traje. E tanto é que tudo que acontece na OCA, os meninos dizem: “Mas Vera, e qual é o figurino?”. Mas isso é uma filosofia, um lugar que foi construído. Quando vamos em festivais, é muito recorrente ver que quase todos os grupos põem uma camiseta e o seu logo. Isso passa a ser a identidade do grupo? Eu sempre me ofereci, me ofereço, para os pontos de cultura, para criar um núcleo, para que todos comessem a ver o figurino como algo que vai trazer grandes discussões para o projeto. Você pode acolher as costureiras, a comunidade! As crianças têm sua autoestima elevada: elas vão se apresentar e sabem a importância que têm. A gente tem um núcleo de

cabeleireiras: várias mães que preparam os cabelos quando é dia de apresentação. Ficam lá todas as crianças tecendo suas tranças, suas criações, maquiagem... Então a gente começou a criar um lugar muito particular que parte do figurino... Tem também figurinos que não estão tão atrelados assim ao maracatu, à ciranda, eles são criações.... Há uns dois anos – e todo mundo se apaixonou, meninos e meninas – decidi que todos podiam criar seus figurinos. Eles brigam pra criar! E não querem que eu faça, eles querem fazer também.

Eu acho que o figurino, hoje, é como a dança. Não é a mesma forma, mas todos sabem da importância do traje. Hoje temos um menino, o Iago, que tem quinze anos e recebeu a incumbência de cuidar dos figurinos. Ele vai lá, organiza, já tem uma metodologia de como organizar as araras – se bem que isso, todos eles têm. Eu me lembro que quando o Iago tinha dez ou onze anos, ele dizia: “Meu sonho é ser a Vera”, por conta da questão do criativo. E hoje você precisa ver o nível do acabamento dele! É importante também destacar essa questão de gênero: é legal colocar que os meninos têm o mesmo comprometimento com o figurino que as meninas.

Eu me lembro de ter visto os projetos das mães com as rendas. Elas ajudam na confecção do traje também ou não é necessário?

Pois é, como eu disse, na realidade eu gostaria que elas ajudassem mais. Uma ou duas vêm, ficam um pouco e fogem. Às vezes parece que elas não pertencem ao criar, ao render... Isso é uma construção que eu faço, mas também há o trabalho com a outra coordenação, da Lucilene. Elas têm realmente um compromisso com a renda: recebem encomendas, trabalham com estilistas. Isso termina tomando o tempo delas. E aí eu trabalho com uma ou duas que têm paixão pela cultura, como a Liane, que é líder desse grupo; a Dalva... e mais uma, que eu acho que isso é que faz com que elas se conectem. Elas trazem histórias, simbologias, memórias, afetos e coisas boas. São lembranças que eu não preciso me esforçar para trazer à tona. Mas o grupo das rendeiras tem até página no

Facebook (<https://www.facebook.com/RendeirasDaAldeia>) e Instagram (<https://www.instagram.com/rendeirasdaaldeia>) !!

Que beleza.

Quando eu conheci você, professor Fausto, em uma disciplina na USP, tivemos que fazer um trabalho inspirado em Romeu e Julieta. Eu fiz o meu Romeu e Julieta atrelado ao cangaço: Maria Bonita e Lampião. Por coincidência, nesse mesmo momento, estávamos trabalhando na OCA com dez mulheres rendeiras! Houve um encantamento por toda aquela simbologia estética do cangaço. Elas fizeram então mais de cem luvas e mais de cem golas! Essa foi a maior experiência que tive com elas, todo mundo envolvido.

Fausto - A Maria Cecília vai fazer as duas últimas perguntas, mas antes eu tenho algumas perguntas bem curiosas, de gente bem enxerida. Cada pessoa tem uma bagagem de vida. Você tem a sua, que é muito peculiar... Então eu queria que você arriscasse pra gente uma definição do que é cultura popular. Olha...

“Cultura popular por Vera Athayde.”

Pra mim, cultura popular é renascimento. Aquele que conecta com a cultura popular renasce. Renasce, se reinventa, se reconstrói, porque tudo já estava aí. E essas conexões...

Mas tudo o quê? O que está neste cadinho que se chama cultura popular? O que é isso?

Pra mim está tudo! Estão os cheiros, os odores, as pessoas... A criança, o adolescente, a música, a dança, o fazer ancestral. A questão com o outro. O mais potente da cultura popular pra mim é uma escola do coletivo. Acho que isso é um encantamento: uma escola do coletivo. Eu tinha – eu tenho,

muitas vezes – uma crise, um “ai, meu Deus!”, mas quando eu vejo, eu agrego. Não consigo mais pensar e criar sem agregar.

Mas o que é a crise um “ai, meu Deus!”?

Porque tem hora que eu quero pensar como o sujeito foi atravessado por tudo isso, e eu acho que eu estou desenvolvendo algo que parece solitário! Mas não existe isso. Mesmo que eu pense “solo”, eu estou atravessada... Eu vi muito isso em Cuba. Eu posso também falar da cultura popular e da cultura tradicional em Cuba. Os lugares em que eu consegui me sentir melhor e mais bem acolhida, e onde eu pude entender o povo cubano, foi dentro da estrutura da cultura popular e erudita de Cuba. Ali eu vi o real povo cubano. E não é chavão dizer: “Ah, identidade, cultura popular”... É porque são as particularidades dentro da música, do fazer, do jogo de cintura, do gesto. Daquele tipo de corpo que parecia que eu desconhecia, mas como eu já transito há mais de vinte anos dentro disso, eu conversava corporalmente com as pessoas. Eu tinha um diálogo com o corpo – e com o figurino também, posso dizer – e com a música que me dava um trânsito, um passaporte. Acho que a cultura, a relação com a cultura popular fez a mim, Vera, mais forte, mais intensa. Me deu o poder de fala. Em qualquer elemento presente dentro da cultura popular, quando você faz parte de um grupo, você fala de algum jeito! Ou você faz um adereço, ou você faz um brinco, ou você faz um chapéu, ou você faz uma capa. Ou você faz parte do grupo. Ou você está na música. Está tudo com você! Eu vejo isso nas mulheres de mestres. Eu acho muito bonito isso: “mulheres de mestres”. Podia até fazer alguma coisa sobre isso, “mulheres de mestres”.

Vera, o que faz de um mestre um “mestre”? Não só um nome, “Ah, ele é um mestre”. O que compõe este mestre?

Na minha experiência, é o afeto. O acolhimento do afeto. Eu estou trazendo inclusive a minha experiência de Cuba. Era

um espaço onde eu era estrangeira, e esse lugar de ser estrangeira é muito interessante na cultura popular. Ser a gringa.

Ser a gringa, isso é ótimo!

Pois é, que lá eles chamam ocasionalmente de yuma. Eu estava muito integrada: uma outra cultura, eu estava conhecendo um outro tambor, um outro canto. Mas eu já tinha escola de cultura popular. Tanto que eu transitava com a minha mochila e parecia que eu estava em casa. É uma escola, antes de tudo. Eu fiz parte dessa escola. Eu ainda faço, eu estou nessa escola e ainda vou andar muito nela. A ponto de as crianças perguntarem assim: “Você é uma yuma?”, e eu argumentava: “Por que eu sou uma yuma? Você acha que eu sou uma yuma?”. Elas tinham dúvida, entendeu? Por que será? Elas não tinham de imediato essa percepção. Primeiro, o tipo físico, que poderia ser de uma cubanita. Mas tem um jogo de cintura, um gesto, um jeito de falar... De olhar, de se aproximar. De olhar o outro, de cuidar do outro, que é brasileiro e que é cubano também. Que está presente na cultura popular também. Tem um babá, que é o Pai Paulo, que foi do ministério, ele diz uma coisa que eu acho muito interessante. Ele fala mais da cultura negra, de matriz africana, mais forte, nesse lugar. Ele diz que essa cultura é inclusiva: todo mundo pode estar. Todo mundo pode pertencer àquele lugar. Muitas vezes você começa a pertencer àquele lugar por um símbolo que está na sua casa.

Claro.

Ou uma pedra de toque, que é uma música. Ou uma dança, um gesto. Um bordado! No Peru, vendo aquelas mulheres tecendo aquilo tudo, você pensa: “Meu Deus, elas ficam horas tecendo!”. Mas quando você vem para o Brasil, a gente tem esse corpo aqui.

A gente, não, os mestres. E você, claro, estou sentindo daqui que você está uma belíssima mestra!

A possibilidade de ser uma mestra... Eu acho que é uma fronteira muito interessante, essa minha vida com o mundo acadêmico. Eu lembro que no meu mestrado há dez anos o Sílvia Sawaya foi da minha banca, como eu já disse. E ele dizia assim: “Saia dessa muralha, você está quase um Ambrosio!”¹⁰⁵. Eu tenho um lugar de privilégio neste sentido: eu transito, tenho muita proximidade com os mestres... E esse lugar, da troca e do aprendizado, pensando aqui a Vera e a cultura popular, foi a escola que me escolheu mais do que eu a escolhi. Porque todas as portas, todos os lugares, fluem. Mas não é a Vera só que está lá, é como diz a mãe Senhora: é a Vera da porteira pra fora.

Entendi.

Isso é muito legal. Antes de eu estar tão inserida na cultura popular, pela minha vida e tudo. Eu frequentei escola particular; fiz arquitetura, que é um curso da elite pernambucana. Frequentar arquitetura não era tão simples: tinha que ter prancheta, não tinha computador, essas coisas. E papéis especiais! Se você não tivesse grana, sem chance.

Mas hoje também. Tem que ter um computador superbom; o material é custoso.

Esse privilégio, a formação como arquiteta, também me leva para esse lugar [na academia). Eu negava, mas o mestrado me devolveu isso. Eu negava quando eu fui enveredando por esse mundo da cultura popular, da dança, de todas essas possibilidades criativas. Aí, a Sara Lopes, mais uma vez, disse: “Opa, traz a arquiteta de volta!”. Isso potencializou tudo. A fotografia entra aí, professor Fausto.

¹⁰⁵ O professor se referia à defesa excessiva que a candidata tinha em relação ao seu tema.

Exatamente.

Eu começo a pensar fotografia, figurino, indumentárias com essa arquitetura. Comecei a sentir necessidade de diminuir o dançar, diminuir a expressão mais artística e desenvolver a educadora. Eu queria contar essas histórias, mas queria contar com o meu olhar. Eu acho que eu já tinha um olhar bom para foto e insisti nisso. E a fotografia, como amadora, está muito no movimento, e com um olhar para o vestuário. Em Cuba, isso é legal saber, tem um carnaval adulto e um infantil. Eles não acontecem juntos. Eu comecei a ter a pachorra de, no Carnaval infantil, fotografar cada agremiação e as várias alas. Há uma coisa muito interessante: o governo é que dá o tecido, a tela, que é como eles chamam. Eles não compram porque não têm dinheiro; então, tem o dia de ir buscar a tela, que é um Deus nos acuda! É como dia de buscar o leite aqui. Só que a tela é da mesma cor para todo mundo.

Ô, meu Deus.

Aí você vê como cada grupo se resolve, como cada agremiação trabalha a questão estética. O laranja, o azul ou muitas vezes, as cores da bandeira cubana, que sempre está presente na estética deles. Tenho muitas fotografias, o professor Fausto está sempre falando para eu fazer um livro...

Eu falo sempre.

Eu vou fazer, mas tenho que defender este doutorado primeiro. Que eu tenho que acabar este ano.

Vera, eu quero fazer uma pergunta pessoal, porque você instiga a gente. Depois, eu prometo que vou passar para a Maria Cecília fazer as perguntas finais. Você é um tipo de *griot*! A gente fica querendo saber mais! Eu estou participando de um evento e eu vou apresentar os trajes do afoxé Filhos de Gandhi.

Ah, que lindo.

Pois é, e aí eu queria perguntar o seguinte: o que é que você acha do traje, seja ele do maracatu, do frevo, seja o próprio traje do afoxé Filhos de Gandhi? Esse traje quando a gente veste, o que ele traz para o corpo?

Tem controvérsias, mas eu gosto muito daquele conceito que a Graziela Rodrigues traz de corpo festivo.

Corpo festivo?

É, eu gosto muito... O livro é *Bailarino, pesquisador, intérprete*. Gosto muito da expressão "corpo festivo." É um trabalho bacana que inspirou muita gente, com boa metodologia... Esse corpo que veste não é aquele corpo que veste de imediato, não é? É um corpo que se prepara. Porque normalmente a indumentária neste campo popular às vezes é feita pelo próprio sujeito. Cada um faz a sua e vai agregando valores, e vai adicionando sentimento, suores, memórias, enfim... Um mestre passa oito meses bordando uma gola de maracatu, oito horas por dia. É como um trabalho, todo dia sair de casa, trabalhar oito horas e voltar para casa. Assim eu sinto que é uma transfiguração! Na OCA, com o universo da criança e do adolescente, eu tenho uma prática maior. Quando a criança coloca o traje, há uma dilatação, há um crescimento, uma autoestima. É quase assim: a corte vai passar. Mas a corte vai passar e o rei vira plebeu e o plebeu vira rei. É uma inversão de lugar. Eu gosto muito deste conceito de inversão: eu mudo de lugar. Eu acho que quando eu ponho um figurino – seja para cena, um desfile, seja para um cortejo – e o cortejo mais ainda, porque está atrelado a

uma ancestralidade, a uma identidade, a um processo histórico – quando eu coloco aquela roupa, e se eu tenho consciência que minha mãe, meus pais, meus avós, meu tataravô, sei lá, toda minha linhagem passou por aquilo, eu vou para a passarela da noite dos tambores preenchida de muita coisa. O figurino e também o adereço, eu acho que qualquer objeto que vai na mão, que vai na cabeça. Na Escola Brincante tinha um curso de formação do jovem brincante, educador brincante. Tem uma parte em que eles trabalham fazendo os adereços, objetos da cultura popular para educadores.

Fausto e Cecília: Certo.

Eu fiz este curso em 1999. Eu sempre insisti com a Rosane, uma vez em que dei uma aula lá, que quando viesse este momento do curso, tivesse uma relação com o corpo. Para os alunos entenderem como este corpo se configura para usar aquele adereço. É quase como um quem vem primeiro, o chapéu ou o corpo? Isso era muito legal. Nós já pensamos nisso de criar um curso sobre figurino e corpo, não é? O que vem primeiro, é a música ou é o passo do frevo? A dança primeiro ou a música que fez aquele corpo novo do frevo? Tem uma camuflagem neste corpo. Quando eu ponho um chapéu, vem uma identidade, vem um lugar. Mas ele não está imbuído só. No teatro a gente também discute isso. Se tem um figurinista que faz o meu figurino, eu também me imponho, mas eu tenho que suar! Não é?

Fausto – Mas é claro.

Na tradição, eu me lembro do professor Fausto falando isso também “Maria do Carmo [uma das alunas da disciplina], põe essa roupa na chuva, deixa ela lá no mato!”. Que era a mesma coisa de criar o suor da máscara. A máscara só tem sentido quando tem o suor. Com o figurino é a mesma coisa, é a apropriação. Na educação se vê muito isso! “É o meu

figurino!”, o aluno diz. Se um outro usa, aquilo é uma agressão! Usar uma coisa do outro, uma indumentária!

Fausto - É isso mesmo.

Não é só um chapéu. É tudo que conduz o sujeito àquele papel. Na cultura popular isso tem uma importância que a gente reconhece. Tem um filme que, se vocês puderem achar, chama *O balé de pé no chão*. Ele traz a história da Mercedes Batista, que foi a primeira bailarina negra a pisar no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Eu sempre lembro dele, e olha que eu assisti há muitos anos... E depois eu comprei. E o Abdias do Nascimento tem uma fala muito interessante sobre a vertente negra e o terreiro de candomblé. Ele diz que no terreiro de candomblé a gente tem toda a estética brasileira. Tem figurino, culinária, artes visuais... Eu fui ao Peru, por exemplo, e tinha um desfile do tipo 7 de Setembro, era algo como o Dia Nacional do Peru. Em Cuzco, eu tenho fotos em que as crianças vão sendo trazidas em trajes típicos. Meu Deus, o que era aquilo? Já na criança, desde pequena, e no Peru, a questão da cultura é muito forte, você já reconhece a imponência, aquele lugar do “Não estou aqui à toa”, “Não vim para brincar!”. Brincar, sim, mas brincadeira séria, como dizem os mestres.

Maria Cecília - Dos folguedos que acontecem na escola, quais foram os mais trabalhados?

É engraçado. Tem uma coisa que eu tenho que trazer para você. A cultura popular muitas vezes tem incentivo, edital, patrocínio. Muitas vezes, estes lugares que trazem o dinheiro, que trazem o fomento, fortalecem como incentivo – mas, às vezes, dão uma enfraquecida no sentido do coletivo e da relação com o dinheiro. Antes, na OCA, a gente vivia os ciclos e eles eram longos. Se a gente queria falar do ciclo indígena, da cultura indígena, a gente ficava fevereiro com o Carnaval. Aí andava: março, abril, quase

maio, direcionando o olhar para a cultura indígena. Hoje a gente vive isso no espaço de uma semana ou duas.

Fausto - Nossa.

Sim, porque a OCA cresceu muito, vive se apresentando, saindo para muitos lugares, virou uma instituição com muitas demandas. Mas isso não desmerece os saberes. O lugar que eu vejo que é o que mais agrega as crianças, a comunidade, os familiares e as mulheres rendeiras normalmente é o período de junho, a cultura negra e a festa de Natal, que está muito atrelada. Ou o Baile do Menino, que é um presépio cantado, ou o cavalo-marinho. O cavalo-marinho tem um espaço grande. Só que de alguns anos para cá, a gente já tem materiais de um ano para o outro, adereços, trajés - isso no caso do cavalo-marinho. Aí a gente reutiliza, mas está sempre criando outras máscaras, outros adereços de cabeça... Os chapéus do cavalo-marinho, que são afunilados, são sempre reformados, porque usam crepom... E a gente usa o crepom não por ser uma escolha nossa, mas porque o crepom é utilizado lá na tradição. E os fitilhos brilhosos, os arcos que usam plástico. Agora eles estão usando TNT, que para mim é difícil, mas pelo custo, para eles, é o que eles podem fazer. E nós, que já temos o dinheiro para comprar, mas não somos a tradição, conseguimos o plástico, que tem mais leveza, que tem mais dinâmica na dança, nas manobras. Acho que é a tradição que mais tem particularidade porque dentro do cavalo-marinho, se você for ver, a gente tem: a ala dos chapéus, uma ala que compõe bem porque tem o chapéu dos galantes, chapéu do puxante; você tem o chapéu de palha que a gente adapta para cada cabeça, cada figura que entra; você tem as alegorias que são os bichos, a burrinha, o cavalo e o boi. Tem que ser construído.

Fausto - Que bacana.

A gente sempre está construindo os figurinos, adereços e outras coisas. Raramente é só o figurino. Se for para São

João, acrescenta: cenografia, figurino e adereço. Sempre. Ficou um brinco, se vocês virem, a cenografia de São João de cada um na sua casa. Pela primeira vez, na OCA e por conta da pandemia, cada um revelou seu talento em sua casa. Eu sempre penso que as nossas festas já têm uma metodologia. Tem a formação com a cenografia, com a indumentária, adereços e *otras cositas más*. Que pega tanto a parte interna como a parte externa da oca, é uma cenografia a céu aberto também. Alguns amigos indígenas não gostam que se coloque a discussão sobre os indígenas só em abril, porque discutir a cultura indígena deveria ser o ano todo. Trabalhamos durante muito tempo, mas ele agora está bastante reduzido, com os grafismos corporais. Muitas pranchas com grafismos indígenas, e tudo era composto com as pranchas indígenas. Trabalhamos muito com a pintura do rosto, mas não fomos muito além na questão dos cocares. Agora a consciência negra, essa é a paixão. Todos querem opinar, todos querem colaborar, todos trazem temas. Eu sempre sou a menina do tema e da ideia! A consciência negra tem a questão da identificação, a própria identidade, o sentimento de pertencimento. A gente ocupa o Largo da Aldeia, que é um patrimônio, e isso também é legal.

Fausto - Claro.

Ocupar a aldeia de 1580, com um trabalho que traz a educação, a cultura popular do século XXI. Essa costura é legal de pensar! A festa que a comunidade mais considera, que já entrou no calendário delas – bem, São João também – é a cultura negra. É impressionante. Sabe onde você vê este reflexo? Nas redes sociais, porque as pessoas divulgam a festa como se fosse delas.

Fausto - Que festa é essa?

A da Consciência Negra. Em novembro. Eu já consegui quase dois anos seguidos o Proac, pelo estado. Um ano eu tirei em cultura negra e no outro, comemorando os 21 anos da OCA, atrelei o mesmo tema de novo e ocupamos a Aldeia com ele.

Então não é só a comunidade local, mas do município também, e o pessoal envolvido com a cultura traz esta relação muito forte negra e se sente dono da festa. Essa é uma grande sacada – você divulga como se ela fosse sua também. Claro, a céu aberto, um espaço aberto. Traz identidade cultural, faz com que a pessoa se aproprie da festa... O sentimento de pertencimento é aflorado...

Fausto – Para mim é o que se destaca! Representatividade...

E a estética da OCA. Este ano não foi possível por conta da pandemia, mas em outros anos criamos uma homenagem para mulheres. Uma era a Rainha do Maracatu Rural Estrela Brilhante de Iguarassu, Dona Olga, já falecida, e homenageamos Dona Raquel Trindade, falecida há muito pouco tempo. As duas mulheres ligadas ao maracatu. Dona Raquel que migra e tem o primeiro maracatu de São Paulo e a Dona Olga que é um maracatu de fundamento. É como eu disse, o edital sustenta. Mas a gente vai realizar mesmo sem o edital, se não tiver.

Cecília – Vera, qual é o seu folguedo favorito? E por quê?

Ai que pergunta difícil!

Fausto – Pois é...

Eu não sei se ele é o favorito, mas é um folguedo que atravessou a minha vida, e ele ficou com muita propriedade, que é o cavalo-marinho. Então hoje as pessoas têm uma referência, virou meu mestrado, que foi até indicado para publicação... Eu tenho vinte anos de cavalo-marinho, dentro de uma comunidade, com várias gerações de crianças e adolescentes, que se tornaram adultos educadores; eu tive uma bolsa Vitae com o cavalo-marinho. Eu participei de um evento de um órgão da ONU que trabalha com crianças e adolescentes, em várias partes do mundo e, naquele ano, o primeiro que veio para a América Latina foi para a Bahia.

Aí eu fui participar e levei o cavalo-marinho. Em Cuba dei aulas para grupos de teatro e usei o cavalo-marinho. O cavalo-marinho faz parte da minha vida! Eu falo de outras coisas, mas o cavalo-marinho tem um lugar já assentado! Não é uma paixão, ele já... é.

Fausto - Está introjetado.

Agora, como paixão mesmo, desnudamento, sem pensar em figurino, sem pensar em adereço, sem pensar em rebuscamento, com profundidade espiritual, ancestral e o corpo livre para bailar, é o caboclinho. Eu saí sete anos. É um lugar que tem o trabalho do mestre que bordava para a gente as roupas, com miçangas, trazendo um pouco da realidade indígena, mas com brilho... E eu andava por todas as ruas do Recife descalça, com pedra, caco de vidro. Não levava bolsa, não levava nada. Entrava dentro do ônibus com todo mundo e ia para lugares, municípios, desnudada, porque ali era um corpo guerreiro do caboclo, na apresentação, que defendia aquela tradição, que tem pouca visibilidade, apesar de ter virado patrimônio nacional. Mas ninguém fala do caboclinho, é um bailado muito difícil, complicado, que tem muito a se aprender. O Paulinho Sete Flexas¹⁰⁶, o mestre jovem, porque o Mestre Zé Alfaiate¹⁰⁷ morreu, a Pina Bausch foi a Recife, e a levaram para o treino de caboclinho. Tem isso na internet! E a Pina Bausch disse assim: "Quem é esse sujeito?". O que ele conseguia com o corpo, o tônus, toda aquela movimentação, um bailarino dela passava anos para fazer. E ele com o histórico de vida, com a ancestralidade, bailava daquele jeito. E ele vai para a Alemanha.

¹⁰⁶ Responsável pela agremiação Caboclinho Sete Flexas de Recife, Pernambuco, e filho adotivo do Mestre Zé Alfaiate, que comandou o grupo até sua morte.

¹⁰⁷ A brincadeira do Caboclinho Sete Flexas, que hoje está em Recife, foi criada em 1969 em Maceió, por José Severino dos Santos Pereira, também conhecido como Mestre Zé Alfaiate (1924-2016).

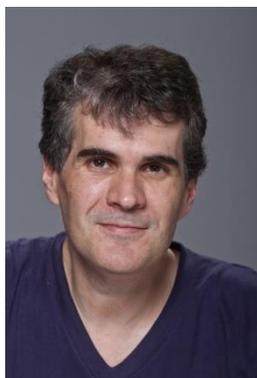
Fausto - Que legal!

Estes trânsitos eu acho que são interessantes na hora da nossa filiação, sabe? O Márcio Medina mesmo, da Cia Balagan, a gente trocava muito, porque eu dei aula lá durante um ano. Uma das trocas foi o caboclinho. Ele também é muito forte neste mundo ligado ao povo. A cultura da festa junina é muito interessante, mas independe do meu fazer artístico, as outras tradições já foram chegando em mim quando eu já estava adulta. Mas, trazendo o cavalo-marinho de volta, tem uma coisa que eu construí com os mestres. Uma amizade. Saiu de um lugar de respeito e consideração, que sempre tem afeto, e que como mestre me atravessa e deixa coisas, e eles viraram amigos. Passou dessa coisa de mestre para amigo que eu ligo para perguntar, que eu ligo quando vou a Recife.

Fausto - Quero muito agradecer por esta oportunidade de conversar com você. Foi muito agradável.

Eu que adorei!

Conhecendo os autores deste capítulo:



Fausto Viana: é pesquisador de trajes de cena e professor de cenografia e indumentária na Escola de Comunicações e Artes da USP. É doutor em artes e em museologia e fez pós-doutorado em conservação de trajes e em moda. É autor dos livros *O figurino teatral e as renovações do século XX*; *O traje de cena como documento*; *Para documentar a história da moda: de James Laver às blogueiras fashion*; *Os trajes da igreja católica – um breve manual de conservação têxtil* e um dos organizadores dos livros *Diário dos pesquisadores: traje de cena*; *Traje de cena, traje de folgado*; *Para vestir a cena contemporânea: moldes e moda no Brasil do século XIX*; *Roland Barthes e o traje de cena*, dentre outros.

faustoviana@uol.com.br

Maria Cecília Amaral: é formada em Moda pela Universidade Anhembi Morumbi e pós-graduada em Cenografia e Figurinos pela FEBASP, mestranda em História do Teatro, pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Sua pesquisa investiga os processos de criação dos trajes de cena nos espetáculos da Companhia Mungunzá de teatro. Também atua como figurinista e diretora de arte e é membro do Núcleo de Pesquisa de Traje de Cena, Indumentária e Tecnologia da Universidade de São Paulo.

mariaceciliamaral@gmail.com



Capítulo 14

ENTREVISTA COM LIRA RIBAS: DA CORTE FRANCESA AO AFRO FUTURISMO - A TRANSFORMAÇÃO DA ESTÉTICA DO BLOCO CORTE DEVASSA

Interview with Lira Ribas: from the French court to afro futurism - the transformation of the aesthetics of the block Corte Devassa

Corrêa, Adriana; Mestranda em Artes; Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

O carnaval de Belo Horizonte tem crescido cada vez mais e na última década tem sido palco da retomada de blocos de rua. Estes blocos surgiram de maneira espontânea, popular e política, tendo como um de seus marcos iniciais a insatisfação, principalmente da classe artística, com o ex-prefeito Márcio Lacerda, que proibiu festas e manifestações em ruas e praças públicas da cidade. Desde então o carnaval belorizontino tem se tornado cada vez mais diverso, descentralizado, politizado, democrático e profissional.

O bloco Corte Devassa tem feito parte desta trajetória e traz a sátira em sua origem. Foi formado inicialmente por um pequeno grupo de atores, mas hoje arrasta cerca de dez mil pessoas, todas convidadas a se juntarem à bateria durante os desfiles. O grupo vem se transformando ao longo destes anos e, sempre com muita ironia, vem tecendo críticas às estruturas de poder e militando em prol das minorias com seus hinos que misturam axé, funk e marchinhas.

Lira Ribas, criadora do Bloco, está à frente do grupo desde o início de suas atividades. Filha do músico Marku Ribas, vem se destacando e se consolidando artisticamente como diretora, figurinista, pesquisadora e atriz. Em 2016 foi premiada pela sua atuação em “Estado itinerante”, curta

metragem de Ana Carolina Soares, no 49º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro e, atualmente, também é coordenadora e diretora artística do bloco Magnólia em Belo Horizonte.

Esta entrevista foi concedida no dia 13 de agosto de 2020, por meios digitais e tem como principal objetivo conhecer e compreender a trajetória estética deste bloco de carnaval de grande força em Belo Horizonte. As declarações de Lira nos fazem refletir sobre algumas das mudanças que ocorreram no carnaval da cidade, lutas coletivas, representatividade, diversidade, apropriação e novas possibilidades de se pensar e brincar com a corte e a realeza.

Figura 1: Lira Ribas vestida para o bloco Corte Devassa no carnaval de 2019.



Fonte: Foto de Ronaldo Alves de Oliveira, 2019.

Adriana: Conte um pouco sobre a trajetória e principal conceito do bloco Corte Devassa.

Lira Ribas: O bloco Corte Devassa surgiu primeiro como uma performance apresentada na recepção dos calouros da escola de teatro do Cefar (Fundação Clóvis Salgado), do Palácio das Artes, em 2011. Como a gente estava no “Palácio” das Artes

a gente quis trazer um pouco dessa coisa dos reis e rainhas europeus e brincar com esse deboche, essa ironia, com essa satirização desses lugares de poder dessa branquitude, esse lugar da corte francesa, da corte portuguesa chegando no Brasil. Com isso a gente misturou as marchinhas de carnaval. Eu, Lira Ribas, sou de uma família de Pirapora, onde estava muito inserida dentro do carnaval - blocos de carnaval que a gente tem em Pirapora - e resolvi criar um bloco de carnaval aqui em Belo Horizonte, no momento em que estavam ressurgindo blocos de rua. Belo Horizonte já tinha, obviamente, um carnaval. Principalmente feito pelas escolas de samba, blocos caricatos, mas estavam ressurgindo uns blocos mais no centro da cidade e resolvi criar um bloco. Convidei as pessoas; meu pai, Marku Ribas, que é músico, me ajudou na compra dos instrumentos e se tornou o primeiro mestre de bateria do bloco e com isso a gente saiu a primeira vez em 2012. O conceito era esse. Todo mundo vestido dessa corte francesa e a gente, na verdade, fazia uma sátira e uma crítica a esses lugares de poder. Então, a gente junta essa coisa da monarquia com a devassidão, onde as pessoas mostravam as ceroulas, as calcinhas; a gente fez um hino de deboche, onde a gente pegava essas figuras, como a Maria Antonieta, Carlota Joaquina, e satirizava essas figuras.

Conte um pouco sobre a estética do bloco. Qual o conceito? Como surgiu?

A estética do bloco... Então, é isso que eu te disse... A gente pegou um pouco dessa referência da corte francesa, principalmente, com as perucas, os adornos nas perucas, esses pancakes brancos, as pintas, os espartilhos... A gente trouxe essa ideia de usar estes elementos de realce europeia e criticar em cima dessa estética. Criticar mais esses lugares de poder.

Figura 2: Foliões do bloco Corte Devassa no carnaval de 2019



Fonte: Ronaldo Alves de Oliveira, 2019.

Qual o papel e mensagem dos trajes usados no bloco?

É para a gente relembrar esses lugares dessas cortes que na verdade são cortes colonizadoras, sanguinárias, escravocratas, e utilizar os trajes deles e colocar em outros corpos: corpos afeminados, corpos pretos, corpos periféricos, o corpo das mulheres que eram engaiolados por aquelas saias, aqueles vestidos e agora a gente abriu os nossos corpos no meio da rua... Essa força do corpo do artista, um bloco feito por muitos artistas, então a gente utilizava dessa liberdade da rua para gente expor as nossas críticas, nossas vontades e toda essa diversidade... Que é o povo, né? Mas usando trajes que antes eram exclusivos da monarquia.

Figura 3: Foliões do bloco Corte Devassa no carnaval de 2019.



Fonte: Ronaldo Alves de Oliveira, 2019.

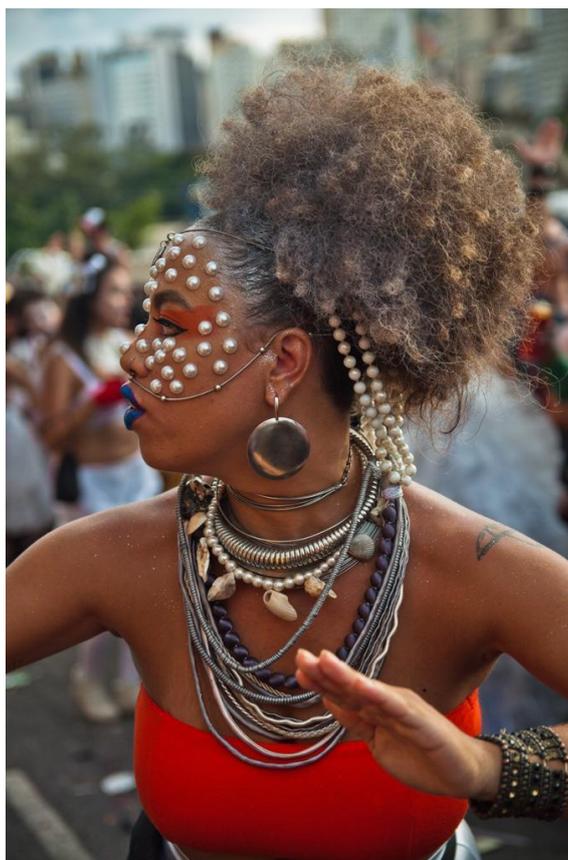
Houve modificações na estética do grupo com o passar dos anos? Pretendem fazer modificações?

A Corte Devassa fez 8 anos e, com isso, sim, houve uma modificação estética, conceitual e política, porque a gente começou a perceber que muitas vezes, pelo uso dos trajes da monarquia francesa, as pessoas confundiam a crítica com homenagem... A gente realmente sabe que a branquitude muitas vezes toma o espaço, principalmente a branquitude heteronormativa, patriarcal. A gente tem que tomar muito cuidado, então começou a repensar essa forma com que a gente se vestia. Então tem a Corte Devassa, mas hoje, a gente tenta ter essa escolha: “Você está criticando ou homenageando?”¹⁰⁸, “Quem você homenageia?”. A gente traz também, hoje, outros lugares de realeza, outros trajes, então as pessoas têm mais liberdade. Esse ano, por exemplo, de 2020, era “Que rainha você é?”. “Você está homenageando?”, “Você está criticando?”, “Que tipo de rainha você é?”, então você podia escolher qualquer tipo de realeza. Realeza africana, europeia, indígena, fictícia... uma diva pop

¹⁰⁸ Apesar de o intuito do bloco não ser homenagear a corte francesa ou portuguesa, Lira expressa, mais adiante, que é possível prestar homenagens a outras realezas, como as de origem africana, por exemplo, desde de que seja uma escolha consciente e clara dos integrantes, e que esteja de acordo com o posicionamento político defendido pelo bloco.

que para você é uma rainha! A gente mudou esse conceito só dessa realeza francesa e pretende inserir mais isso. A gente fez no ano passado um cortejo cênico/performático na virada cultural que foi “A tomada do poder pela corte afro futurista”, onde ela se posiciona enquanto força mesmo, enquanto poder dentro do que a gente acredita o que seria essa força política.

Figura 4: Foliã do bloco Corte Devassa no carnaval de 2019.



Fonte: Ronaldo Alves de Oliveira, 2019.

Qual o seu processo de escolha do traje e maquiagem que irá usar no bloco? Quais já foram, ou são, suas fontes de inspiração?

Então, como eu disse a princípio, as nossas inspirações eram muito a corte francesa, Maria Antonieta, e a gente utilizava deste lugar estético para poder criticá-lo. Mas, com o tempo, acabou virando uma homenagem em vez de crítica. A gente não consegue dominar dez mil pessoas se vestindo ao mesmo tempo. Então algumas pessoas entendiam a crítica; outras, não. E

agora a gente passou a entender que o traje pode ser mais diverso, já que a gente está falando de realeza e não só de corte. A gente escolhe se quer realmente homenagear, como no caso das realezas africanas, ou criticar, como no caso das cortes europeias, para que o bloco Corte Devassa possa ser um bloco diverso e não apenas de corpos brancos “homenageando” uma corte francesa. Hoje é um bloco com vários corpos pretos, trans, afeminados e periféricos também. Então acho que a escolha da maquiagem e do traje fez com que a gente passasse por modificação e aprendizado também.

Figura 5: Foliã do bloco Corte Devassa no carnaval de 2019.



Fonte: Ronaldo Alves de Oliveira, 2019.

Figura 6: Foliã do bloco Corte Devassa no carnaval de 2019.



Fonte: Ronaldo Alves de Oliveira, 2019.

Lira, muito obrigada pela conversa!

Conhecendo a autora deste capítulo:



Adriana França Corrêa: é graduada em Teatro pela Universidade Federal de Minas Gerais e em Estudos Artísticos pela Universidade de Coimbra. Atualmente é mestranda em Artes Cênicas na Universidade de São Paulo, onde desenvolve a pesquisa intitulada A estética do figurino de Robert Wilson em *Einstein on the Beach* (1976) e *Shakespeare's Sonnets* (2009), com apoio da Fapesp.

afrancacorrea@gmail.com

Capítulo 15

ENTREVISTA COM MARCELO VERONEZ: O AUTO DA COMPADECIDA – A ENCENAÇÃO DO GRUPO MARIA CUTIA COM DIREÇÃO DE GABRIEL VILLELA

*Interview with Marcelo Verone4sz: the Auto da Compadecida – a
mise-en-scène by Gabriel villela with the group Maria Cutia.*

Corrêa, Adriana; Mestranda; Escola de Comunicação e Artes,
Universidade de São Paulo.

Amaral, Maria Cecília; Mestranda; Escola de Comunicações e
Artes, Universidade de São Paulo.

A versão do espetáculo Auto da Compadecida, montada pelo grupo mineiro Maria Cutia e seus atores convidados, que estreou em 2019, traz muitas cores e texturas para a cena. Com concepção e direção geral de Gabriel Villela, a montagem agrega um olhar contemporâneo ao texto de Ariano Suassuna, escrito em 1955. A trama é conhecida pelas aventuras quixotescas de João Grilo e Chicó que começam com o testamento do cachorro do Padeiro e de sua Mulher e acabam em uma epopeia milagrosa no sertão e no céu, envolvendo o clero, o cangaço, Jesus, Maria e o Diabo. A montagem do grupo mineiro aposta em um tom mais sarcástico, diferenciando-se da conhecida adaptação feita por Guel Arraes para cinema e TV. Traz uma carnavalescação da peça, ao mesmo tempo em que instaura um lugar de protesto, com músicas tocadas ao vivo e inspiradas na Tropicália, como Alegria Alegria, de Caetano Veloso, e América do Sul, de Ney Matogrosso.

A cenografia e o figurino, ambos elaborados por Gabriel Villela, trazem para a cena uma colagem de elementos, que alinhavam uma estética barroca, característica do trabalho do diretor. Há camadas de ressignificações que preenchem o

espetáculo nos mínimos detalhes, com figurinos que trazem muitas referências em cada uma de suas partes, remetendo ao cangaço e ao nordeste (nos chapéus de cangaceiro), porém com um ar rebuscado do barroco mineiro (nas texturas dos bordados, rendas, colagens de tecidos e peças), ao mesmo tempo em que traz rufos clássicos do teatro elisabetano, versando com saias que trazem uma referência do teatro oriental. Os figurinos são compostos por trajes do acervo de Villela, carregados de histórias e memórias que vão se transformando, remodelando-se nos corpos dos atores, ganhando novas leituras na caracterização das personagens.

O traje de cena, sendo constituído por um conjunto de materialidades, cores e formas que intervém e se apresenta como um importante elemento na linguagem visual e carga simbólica de um espetáculo, se torna uma ponte ritualística que liga o ator a realidade cênica. Nesse sentido, conhecer o processo de criação de um espetáculo e de seu figurino a partir do ponto de vista do ator, uma vez que ele se insere e atua de outra maneira neste processo, tornou-se nosso principal intuito nesta entrevista. Tendo em vista a ampla produção acadêmica que se baseia em declarações do próprio diretor e figurinista, percebemos como pode ser potente o relato de um ator envolvido no processo da montagem, para pensar acerca das minúcias práticas da criação do traje de cena nos trabalhos de Gabriel Villela. Essa reflexão contribui para aprofundar a análise da relação do trabalho entre os atores e o diretor/ figurinista na escolha dos trajes, adereços e construção visual do espetáculo, além de ajudar a perceber como o ator enxerga o papel do traje na cena, e o quanto a caracterização pode impactar e reverberar em sua performance.

Sendo assim, no dia 29 de agosto de 2019, no SESC Pompeia, em São Paulo, realizamos esta entrevista com Marcelo Veronez, artista mineiro que tem o carnaval de Belo Horizonte como tema central do seu primeiro disco¹⁰⁹ e que vem sendo figura atuante na recente retomada da festa na

¹⁰⁹ Disco intitulado 'Narciso deu um Grito', de 2018.

capital mineira, como vocalista e diretor artístico dos blocos Corte Devassa e Havayanas Usadas. Veronez foi convidado pelo grupo Maria Cutia para participar dessa montagem e nela representa o Padre João e o Diabo.

Para além do nosso objetivo geral, a conversa nos deu pistas importantes sobre algumas das intermitências entre o traje, a cenografia e as festas populares, como o carnaval e o Movimento Armorial¹¹⁰.

Figura 1: Grupo Maria Cutia em Auto da Compadecida (2019) de Gabriel Villela.



Foto: Tati Motta, 2019.

¹¹⁰ O Movimento Armorial foi fundado no ano de 1970, por Ariano Suassuna, com intuito de produzir uma arte brasileira autêntica com base nas raízes populares, valorizando a arte e cultura do nordeste. Suas manifestações artísticas abrangeram música, dança, arquitetura, cinema, artes plásticas, teatro e literatura.

Adriana e Maria Cecília: Conta para gente como surgiu a ideia desta montagem, desta parceria do Maria Cutia com o Gabriel Villela. Como você chegou nessa parceria? Porque o grupo já existia antes...

Marcelo: É, o grupo Maria Cutia existe há treze anos... Está fazendo treze anos agora em 2019 e o Gabriel chamou o Cutia para fazer o espetáculo. Doido, né? Porque presume-se o contrário, sendo o Gabriel essa figura tão absurdamente importante na história do teatro brasileiro, na história do nosso teatro, no teatro contemporâneo.

Foi ele?

Foi ele quem chamou. Os meninos do Maria Cutia me convidaram para montar depois que já estava tudo resolvido, já era o Auto da Compadecida. O Gabriel já sabia o que ele queria, quantidade de atores, o que ia acontecer... Ele sabia tudo... Antes de tudo acontecer ele já sabe tudo. Ele já tem a montagem na cabeça dele. Mas foi isso, o Gabriel ligou porque ele queria comemorar os sessenta anos dele e os sei lá quantos de carreira... Trinta e cinco, quarenta anos de carreira... Com um grupo mineiro, um grupo jovem, um grupo mineiro que contasse um clássico nacional... Eu acho que era isso... Então ele ligou para o Cutia por causa disso.

E como é o processo de criação, no contexto geral do espetáculo, e onde o traje de cena aparece dentro deste processo?

O processo é o seguinte... Nós fomos para dentro do galpão do Cutia. O Maria Cutia tem um galpão lá em Belo Horizonte, chama Toca da Cutia, um galpão lindo, espaçoso, confortável, bom para ensaio e tudo mais. Eles fazem algumas apresentações lá dentro também, mas normalmente é um galpão que serve para ensaios e cursos. Então a gente foi para Toca. Eu cheguei no mesmo dia que o Gabriel. Nós começamos a montar na

segunda-feira pós-carnaval. E aí foram quarenta dias de leitura de mesa, quarenta dias lendo a peça, lendo o texto, lendo material sobre o Ariano, sobre o Movimento Armorial, sobre o cangaço, sobre o barroco mineiro, sobre as notícias que a gente tá acompanhando agora sobre o governo... A gente foi bebendo em muitas fontes. Sobre Brecht, lemos muito sobre Brecht. Foi uma coisa muito interessante porque o Gabriel vai juntando essas linguagens todas para poder jogar dentro do espetáculo. Ele junta o Armorial com o barroco, com Brecht, com atualidade, com o distanciamento, com o estranhamento, com a construção de personagem, com a frontalidade, com a não encenação, a não contracena. Não existe contracena na peça, é tudo falado para o público, não existe eu falar com meu colega personagem aqui do meu lado. Não existe sentir, só existe narrar e contar....

Então ele consegue juntar essas linguagens todas. A gente montou uma mesa de leitura com Gabriel, o grupo, a Babaya¹¹¹ e a Lydia Del Picchia que é assistente de direção do Gabriel neste trabalho. Já fomos pesquisando música; nesta mesa a gente ouvia música, a gente tocava música, a gente aprendia a cantar. Todos os dias, aquecimento normal para poder ler... E é todo dia, de segunda a sexta, de duas horas da tarde às sete da noite.

Sem celular?

Sem celular. Proibido o celular. Proibidíssimo. Neste período não se usa celular, a gente para, toma café, conversa, ninguém olha o telefone. É uma beleza, é uma delícia. Na primeira semana você quer bater a cabeça na parede de ansiedade, mas depois fica tudo lindo porque ele também deixa a gente à vontade para pesquisar outras coisas... Ele vai para o ateliê e é neste momento que entra o José Rosa, que é o diretor do ateliê de criação do Gabriel. O Rosa é um ator, figurinista, cenógrafo. O Rosa trabalhou muitos anos com Antunes, fez Macunaíma com Antunes, fez

¹¹¹ Preparadora vocal.

Matraga com Antunes, fez um monte de coisa. Rosa é uma figura histórica no teatro brasileiro. Trabalhou com Paulo Cortez muitos anos, um cara incrível e ele é o diretor técnico desse ateliê do Gabriel. O Gabriel pegou todo ateliê que ele tinha em São Paulo - no interior de Minas, na verdade - lá na roça, no sítio dele, pegou o ateliê e botou em um caminhão baú, levou tudo para dentro da Toca da Cutia.

Isto depois do estudo de mesa?

Não. Ele chegou no começo com tudo... Ele deixa a gente ali estudando com a Babaya. "Babaya eles vão cantar essa música. Vão aprender essa música". A gente está aprendendo a música, ele sobe para outra parte da Toca. A Toca é um galpão dividido no meio, em duas estruturas: é um palquinho mais baixo e o outro mais alto com escadinha dividindo, mas é a mesma coisa: um lado vê o outro. Então ele montou o ateliê dele neste outro espaço e aí a gente começou a ver as coisas nascerem...

Tudo junto?

Tudo junto. Quando a gente saiu da mesa, os figurinos e cenários já estavam prontos.

Mas vocês iam experimentando neste meio tempo?

A gente vai experimentando! Só para saber o tamanho, a gente não vestia nada, ninguém improvisava, não se usava o figurino, não saía da mesa, ninguém sai da mesa. Você fica quietinho ali na mesa lendo o texto, entendendo a história, sabendo o que é que você vai falar, como que você vai falar... Depois que as coisas já estão prontas é que você vai botar a peça de pé, botar a cena de pé...

Há algum tipo de intervenção direta dos atores na criação do traje?

Não.

E depois que ele está pronto, não há modificações?

Há modificações, sim...

Não grandes?

Tem, você sabe? Tem... Bom, primeiro não há uma interferência da gente, a não ser que seja apertado o tamanho: “Aqui, olha tá me pegando, atrapalhando, não vou conseguir”. Mesmo assim, é “Te vira malandro”. “Ah, tá, pegando”. “Te vira”.

Usa isso a seu favor...

Usa isso a seu favor. E tem uma coisa curiosa no Auto da Compadecida: nenhum figurino foi construído *para* o Auto da Compadecida. Tudo é acervo, todos os figurinos são acervo do Gabriel...

Ele fez uma colagem?

Uma colagem de todas as peças que ele já dirigiu.

Como é trabalhar com o grupo depois do traje já pronto? Os trajes ficam como acervo do Cutia ou ficam com o Gabriel?

Deixa eu voltar naquela pergunta que eu chego nessa daí. Sobre modificação: tem muita modificação! Ao mesmo tempo em que ele trouxe este ateliê gigantesco, ele trouxe tipo, sei lá... Oito araras gigantes de figurino que ficavam todos encostando um no outro. Era muita roupa e ele sabia todas as peças de cor! Onde estava, de onde era, o que tinha, que cor... Sabia tudo. Ele dizia, por exemplo, na montagem do figurino do Padre: sapato, meia-calça, saia, camisa, faixa, casaco, gola, chapéu... Só o Padre já tinha um milhão de peças. Então ele dizia assim: “Pega aquela calça amarela que a gente usou não sei onde”. “Pega agora aquela faixa, aquele

pedaço de pano, do vestido do não sei quem da peça tal”. Aí ele pega um pedaço do vestido e corta... Ele corta, ele não tem apego nenhum, ele corta o pedaço do vestido. “Pega aquela camisa que a gente trouxe de Paris”. “Pega aqueles pedaços de gola que a gente trouxe de não sei onde”. “Agora você pega isso aqui, costura isso aqui, pinta, tingue e costura umas pérolas em cada coisa”

Isto é o Rosa quem faz?

É o Rosa quem faz, então ele vai montando. “Pega aqueles chapéus!” Ele montou todos os chapéus, um chapéu para cada personagem. Então tudo que a gente usa em cena, ele montou para a gente. Ele montou aquele chapéu do Padre para mim. Mas aquele chapéu já existia - mas aí ele pega a pena, ele pega o pavão, pega uns negócios, uns adereços, ele vai colando as coisas. Experimenta... “Tá bom? Não, tá ruim. Tira isso, cola uma pena”, olhando para o chapéu. “Corta as penas para fazer aquela franja do cabelo do Padre”. O cabelinho do padre, verdinho, ele cola umas penas lá dentro do chapéu. Uma modificação que você falou, o corpete que eu uso na Chiquita Bacana, no final do espetáculo. A roupa do Chiquita Bacana ele montou da noite para o dia, literalmente. Ele começou cinco horas da tarde. No dia seguinte, às dez horas da manhã estava pronta a roupa. Aquela saia, o corpete que ele foi costurando mais algumas coisas... As bananas estavam no Cutia. Ele pediu para eu ir no centro e falou assim: “Você vai no centro e escolhe um sapato bagaceiro. Quero um sapato bem bagaceiro”

Escolheu bem... (risos)

“Um sapato de salto. Quero um sapato, sabe assim... Eu quero aquela bichinha do interior que sai com aquele sapato bagaceiro e não tá nem aí porque ela é poderosa, porque ela é foda, porque ela manda no carnaval da cidade”. Ele pegou aquelas bananas e falou: “Essas bananas aqui servem para que”? “Para nada”. “Pega as bananas e amarra. Aí você coloca

uma meia-arrastão vermelha”. Pronto, aí entrou a meia-arrastão e um corpete grande que fechava embaixo. Junto com a saia virava um vestidinho de bailarina. Ele falou: “Não, isso está muito comportado”. Aqui em São Paulo, na temporada do Sesc Pompeia, a gente já tinha feito uns seis ou sete espetáculos. “Traz a tesoura!” Aí ele pegou, dobrou no meu corpo e cortou assim, olha (faz gesto com a mão): Cortou, arrancou um pedaço! “Toma, pode jogar fora”. Claro que não joga fora, aquilo vira acervo, tudo vira acervo. Ele cortou aquilo no meu corpo: “Está ótimo, agora ficou ótimo”. Ele não tem muito esse negócio do apego, ele vai transformando as coisas...

Figura 2: Comparação dos trajes usados por Marcelo, em dias diferentes, para a performance da música Chiquita Bacana.



Foto: Tati Motta, 2019.

Mas tudo parte dele? Estas modificações?

Tudo.

Nada de falar: “Eu, Marcelo, quero usar”...

Não. Jamais! Que dó. E também nem interessa fazer¹¹².

Qual o papel do traje na construção da personagem? Por exemplo, nas suas personagens, em que ele interfere na atuação?

Isso já vem muito construído pelo Gabriel também. O sotaque, a forma de falar, intenções, o que aquela personagem tem que dizer naquela hora, como, por que, quando. Tudo bem construído por ele. Nesse tipo de trabalho, acho que a função do traje é colocar o ator em um lugar de muito respeito, de muito carinho, muita atenção com o fazer teatral. É mais do que só a construção da personagem. Mesmo porque a gente não usa os figurinos, eles ficam em manequins...

Vocês não usam os figurinos durante os ensaios?

Não, a gente não usa os figurinos nos ensaios, só na apresentação. A gente vê a construção, a gente experimenta, ele fala: “Agora anda com ele... Agora não sei o quê... Agora tira... Bota lá”. A gente ensaia de malha. Acho que ele tem esse cuidado do ritual. A questão do figurino é muito mais ritualística, faz parte da máscara. Ele tem um trabalho de maquiagem que não é à toa. O Gabriel tem um formato, um estilo. O rosto branco compõe com a máscara e o figurino, formando um todo. A peça quase não tem mudança de luz. É luz geral, porque tudo tem que aparecer todo o tempo. Não existe um recorte no rosto de ninguém. Não existe luz que apaga, ou blackout, não tem nada disso. É como se você tivesse de dia, ao vivo, podendo ver qualquer detalhe a hora

¹¹² Veronez diz que não interessa contestar a estética do traje de Gabriel Villela, que faz parte da assinatura visual do diretor.

que você quiser. Você pode ver tudo aquilo que está acontecendo ali...

E quem fica responsável pela manutenção desses figurinos?

O grupo. A gente tem a honra e a alegria de contar com o José Rosa, como nosso camareiro neste trabalho. Ele é a figura que faz todo o manejo deste figurino e que ensina a gente como se manipula esse figurino. Porque esse figurino também tem isso, ele não foi construído agora, é um figurino histórico. Já foi usado: tem peças ali que têm dez, quinze, vinte anos de uso. Partes de peças que têm essa idade. Acho que o vestido de Jesus, a túnica de Jesus, foi usada como o vestido de noiva de A Tempestade¹¹³.

Figura 3: Personagem Jesus.



Foto: Tati Motta, 2019.

¹¹³ Montagem de Gabriel Vilella da peça A tempestade, estreada em 2015.

Sim...

Não é? Lembrou? Era exatamente aquele vestido, só que quando ele coloca em outro lugar, vira outra coisa, é outro figurino...

Tanto que a gente não relaciona...

Não. Atores, pessoas que já trabalharam com o Gabriel e que vêm assistir reconhecem sim. Elas falam: "Olha essa saia... Ah, eu usei essa saia". Um pedaço daquela saia, porque aquilo é um monte de saias uma por cima da outra. Como a saia do Padre ou a saia de Chicó - são várias saias, uma por cima da outra - é um figurino complicado para cuidar. Mas tem o Rosa que faz essa manutenção e a gente também tenta cuidar ao máximo. Tem o jeito certo de lavar, de guardar... Eles vão todos em capas para proteger do pó, tudo separadinho um do outro. Nada vai junto. Nada vai colado. Nada vai amassado. Eles têm dois baús de madeira específicos para o figurino. Não vai mais nada dentro desse baú a não ser figurino. Existe uma ordem para guardar: as mais frágeis ficam por cima. Existe uma ordem para levar aquilo dentro do caminhão: nada pode ir em cima. Nada pode amassar: é uma peça de arte aquilo.

E a maquiagem?

A maquiagem é assim: ele faz essa base branca. No nosso caso, uma máscara inteira. Daí ele "dá uma viajada". Ele faz um risco, faz um olho, aquela coisa da lágrima, que é muito característica do trabalho dele, mas que não é todo mundo que tem na peça. Por exemplo, a Compadecida e a Mulher do padeiro não têm. Não tem lágrima. No Padre, por exemplo, ele desenhou, essa sobancelha maluca, uma sobancelhona e desenhou aqueles riscos aqui em cima que só aparecem quando ele entra como o capeta - e aí parece que é outra pessoa. Dá uma ilusãozinha, assim: "Ah, aquele risco! Quem é essa pessoa? Será que ele fez aquela maquiagem agora?". Porque não dá para aparecer. O Padre tem aquela franjinha. Mas

depois você pode dar uma viajada na maquiagem, fazer uma bochechinha, mudar uma cor aqui...

Figura 4: Detalhe de maquiagem facial.



Foto: Tati Motta, 2019.

Mas são vocês que fazem a maquiagem durante as apresentações?
Durante a temporada, sim. Ele desenha essa primeira...

Mas todos os atores sabem fazer?

A gente aprende. Aprende...

É importante, não é?

Ele senta todo mundo de frente para ele. Senta numa cadeira e vai desenhando seu rosto, ele vai te mostrando: “Olha, este pincel você molha assim... você faz assim, você mistura isso com isso, aí na hora de passar, você tem que dar riscos”. Por exemplo, me ensinando a fazer a sobrancelha: “Você não pode desenhá-la, tem que dar risco...risco...risco”, e ele experimenta muito a maquiagem. Ele experimentou comigo umas três ou quatro maquiagens diferentes até chegar nessa.

Figura 5: Processo de maquiagem do ator Marcelo Veronez.



Foto: Tati Motta, 2019.

Qual foi o tempo para a produção do espetáculo e, conseqüentemente, dos trajes? Quanto tempo vocês ficaram neste processo?

Nós ficamos três meses trabalhando todos os dias, cinco horas por dia no mínimo, às vezes sete, às vezes dez horas por dia. O Rosa trabalhava mais do que a gente. O Rosa trabalhava de manhã e de tarde. Quando eu chegava no ateliê, o Rosa já estava ali costurando, refazendo as peças, desmanchando. Aquele macacão do Diabo, ele desfez todo e refez. Ele tinha mangas que foram cortadas: ficou um “negocinho” cortado, tipo um macacãozinho, com uma tira aqui de elástico, uma espécie de suspensório. O Rosa tinha que cortar aquilo, refazer todas as peças e trabalhou bastante.

Todo o cenário também foi produzido lá dentro do Cutia. Os móveis, o Gabriel trouxe também do seu acervo: aquele picadeiro, aquele catre, aquele divã sem encosto, a poltrona, a escada. A gente fez as ararinhas com os panos... É, isso foi feito. Isso tudo foi refeito. Ele ficava pintando as coisas com ouro, papel de ouro. Ele botou muito papel de ouro nas coisas. Aquele picadeirinho era preto, era um queijinho preto: foi pintado. O negócio é que tudo, qualquer, qualquer tecido barato, qualquer coisa na mão do Gabriel vira ouro. É muito impressionante o apuro técnico que ele tem. É muito grande o estudo que ele tem, é muito grande! Ele é danado... Muito conhecimento dentro deste aspecto. É um grande figurinista.

Com relação a troca de traje durante o espetáculo, a transformação de uma personagem para a outra, como é esse processo para vocês? Para você? Você faz quantas trocas?

Três.

Como são essas trocas?

Rápidas...

E você já fica com o traje por baixo?

Desesperada (*sic*)...

Troca tudo?

Não, eu fico com meia-calça. Entro com a meia-arrastão e visto a roupa toda do Padre. Do Padre para o Diabo, eu tenho que tirar tudo. Eu só mantenho o sapato e a meia, mas como ele usa aquele macacão grandão, eu mantenho a calça do Padre. Então eu tiro a parte de cima toda: chapéu, gola, faixa, casaco, camisa e visto: macacão, camisa, gola, luva, chapéu, anel, que é uma tretinha, porque é muito rápido. Isso dura... um minuto e meio, porque é o tempo da música, o Alegria

Alegria. É só o tempo da música. Eu dei uma chorada no início, não achei que eu fosse conseguir, mas agora dá tempo, super dá tempo, você vai se acostumando.

Figura 6: Personagem Diabo.



Foto: Tati Motta, 2019.

Fica alguém atrás para ajudar nesta hora?

Não, nesta hora estão todos em cena. Estou sozinho lá atrás. Jesus, por exemplo, o Padeiro sai da cena. O Padeiro que morre e vira palhaço para fazer a fala com público. Depois ele sai de palhaço para entrar de Jesus e é uma troca complicadinha porque ele tem que dar a volta por fora do teatro e entrar por trás, mas ele tem a cena do Capeta para fazer isso. O Capeta tem só Alegria Alegria, a música. “Levantem-se todos porque vamos mudar o cenário”. Aí eu já saio dali assim... Correndo. Para mudar do Capeta para o Chiquita Bacana tem ajuda. Não é tão tranquilo porque a roupa do Capeta é justa, é ruim de tirar, aquele macacão é difícil e a Chiquita também é toda no zíper, então eu preciso de ajuda. O topzinho, o corpetezinho fecha atrás, a saia

também fecha atrás, as bananas fecham atrás, tem que calçar aquela sandália do cão...

Que você escolheu...

Eu que escolhi... Tem que tirar. Aí eu tiro a roupa do Capeta toda: tiro a calça, tiro as meias, o sapato. Fico só com a meia-calça para poder colocar tudo. Mas tudo dá tempo: tudo é questão de costume e tem uma coisa da ordem também! Você coloca na ordem, eu tenho uma arara só para mim lá atrás...

Cada um tem a sua?

Não.

Só você?

Eu tenho uma só para mim porque eu tenho mais figurino que todo mundo. Eu tenho que ficar atento...

As outras pessoas dividem outra arara?

Dividem outra arara. Jesus: o figurino dele fica de fora. É a única pessoa que sai do palco, então o figurino dele fica no camarim. A troca do Antônio Moraes para o Bispo é mais tranquila porque a Polly¹¹⁴ já está ali com a roupa mais ou menos resolvida: é só tirar o Antônio Moraes e ela não volta, ela não troca mais. Nossa Senhora é só o pano azul por cima da roupa da Mulher do Padeiro. Ela¹¹⁵ está com a roupa da Mulher do Padeiro toda embaixo, é só o pano azul. A Sereia (a Uiara do início) que ela faz é mais complicada que a Nossa Senhora: ela fica cantando ali, tem um tecido que tem que enrolar, é uma "treta"... Aí tem uma luva que tem que colocar: tirar a luva do Padeiro e colocar outra luva. Ela é mais difícil, precisa de ajuda, mas a Sacristã

¹¹⁴ Atriz que interpreta estas personagens.

¹¹⁵ Atriz Mariana Arruda.

não troca. O Chicó troca sozinho para o Cangaceiro, basta colocar o cinto de cabaça e o chapéu, então é pouco. Quem troca mais sou eu. Minhas roupas ficam em ordem, senão não rola! Se eu perder tempo me vestindo eu não entro em cena. Por exemplo: “Cadê a luva?” Acabou... Acabou a vida! “Cadê a gola?” ... Não dá.

Figura 7: Cena da Sereia Uiara.



Foto: Tati Mota, 2019.

São vocês que colocam as coisas nos devidos lugares antes do espetáculo começar?

Nós fazemos toda a contra-regragem. Cada um cuida da sua. Nós temos a Luísa que é produtora, que é muito gentil e que vai lá e confere, vê. O Rosa faz isso também, mas a responsabilidade é de cada ator, de deixar ali, porque tem um monte de coisa: tem a fitinha, cada pessoa tem uma caixa com todos os seus pertences, com tudo escrito na caixa. Lá você tem escrito: “Nesta caixa tem um colar, um anel, duas luvas, dois sacos de dinheiro, uma fita da morte, tem uma meia, tem um não sei o quê”. Então cada pessoa confere a sua caixa para ver se está tudo ali. A responsabilidade é de cada um.

Costuma acontecer de faltarem coisas?

Sim. Se faltar, é problema seu, você não tem que botar a culpa em ninguém. Você está lascado mesmo: vai dar ruim. Não pode faltar, não. O espetáculo é desenhado com isso, então fica feio, não pode faltar. A gente tem que cuidar de tudo bem bonitinho antes e é por isso que a gente chega quatro horas antes da peça: para arrumar tudo, para colocar o cenário no lugar, para fazer aquecimento vocal, para passar e cantar todas as músicas, passar os microfones, vestir a roupa, fazer a maquiagem, passar o microfone de novo, passar um texto. Ficar tranquilo para dar tempo de tudo acontecer.

E vocês começam a se maquiar quanto tempo antes?

Depende. Normalmente, a gente começa por volta de uma hora, uma hora e vinte antes da peça. A peça começa às nove horas, então vinte para as nove estamos todos prontos. Quinze para as nove, quando está atrasado, todo mundo pronto para começar. Não existe a possibilidade de ser quinze para as nove e você tá ali: “Cadê minha roupa”?

Fazendo a última sobancelha...

Não, não dá não. Tem que estar pronto! Não faz sentido, é uma obra muito grande. Nós estamos mexendo com algo muito grande, é Ariano Suassuna. Ariano é um grande autor do teatro popular do Brasil, não dá para trabalhar com qualquer nota não, é muita responsabilidade. Tem que jogar direito o jogo. O Deus do teatro não perdoa, dá erradíssimo e fica feio, horroroso...

E todo mundo te vê.

Todo mundo te vê e você fica feio. Você está horrendo ali, está horroroso!

Marcelo, muito obrigada pela conversa! Agradecemos sua atenção. Foi ótimo!

Conhecendo as autoras deste capítulo:



Adriana França Corrêa: é graduada em Teatro pela Universidade Federal de Minas Gerais e em Estudos Artísticos pela Universidade de Coimbra. Atualmente é mestranda em Artes Cênicas na Universidade de São Paulo, onde desenvolve a pesquisa intitulada A estética do figurino de Robert Wilson em *Einstein on the Beach* (1976) e *Shakespeare's Sonnets* (2009), com apoio da Fapesp.

afrancacorrea@gmail.com

Maria Cecília Amaral: é formada em Moda pela Universidade Anhembi Morumbi e pós-graduada em Cenografia e Figurinos pela FEBASP, mestranda em História do Teatro, pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Sua pesquisa investiga os processos de criação dos trajes de cena nos espetáculos da Companhia Mungunzá de teatro. Também atua como figurinista e diretora de arte e é membro do Núcleo de Pesquisa de Traje de Cena, Indumentária e Tecnologia da Universidade de São Paulo.



mariaceciliamaral@gmail.com

Capítulo 16

ENTREVISTA COM MESTRA TINA: A MULHER À FRENTE DO CAVALO-MARINHO INFANTIL *SEMENTES DE JOÃO DO BOI*

Master Tina: The woman ahead of Children's cavalo-marinho
Sementes de João do Boi

Vasconcelos, Tainá Macêdo; Doutoranda em Artes; Universidade de São Paulo; Professora da Universidade Federal do Amapá.

Duas características distinguem o grupo *Sementes de João do Boi* dos demais grupos de cavalo-marinho: o fato dos brincantes serem crianças e serem liderados por uma mulher. Essa entrevista tem por objetivo apresentar o trabalho deste grupo, em atividade no bairro dos Novaes, em João Pessoa-PB, desde o final da década de 1960. Originalmente criado pelo mestre João do Boi, atualmente é liderado pela primeira mestra mulher de cavalo-marinho na Paraíba.

O cavalo-marinho é uma tradição popular do nordeste brasileiro que envolve música, dança e diálogo de personagens, que são identificadas como figuras. O enredo é baseado em uma noite festiva, onde o Mestre, ou Capitão, recebe no terreiro, Mateus, Birico, Catirina, entre outras figuras, e a dança dos arcos. Podem existir diferenças entre os grupos de cavalo-marinho.

Na entrevista, a mestra Tina falou das características ensinadas pelo mestre João do Boi, e as dificuldades que o grupo enfrenta para se manter ativo. Do ponto de vista do traje de folguedo, ela relatou sobre a confecção e armazenamento das peças. Ao final, o mestre Naldinho fez uma fala sobre a magia que envolve a tradição popular e como isso reverbera na atuação do grupo.

A entrevista só foi encerrada pois o grupo precisava ensaiar. O que aconteceu em seguida foi o ensaio de passos

da dança e dos diálogos entre as crianças e a mestra Tina, acompanhados por adultos cantando e tocando pandeiro e triângulo. Era perceptível a energia positiva revivendo os antepassados, fortalecendo o presente e construindo um futuro, um diálogo criativo entre gerações. Boa leitura!

Tainá Macedo - Tina, conta pra gente sobre o Cavalão-marinho Infantil do Mestre João do Boi. Como você se tornou a primeira mestra de cavalão-marinho da Paraíba?

Tina: Meu nome é Jocilene, sou mais conhecida por Tina. O Cavalão-marinho Infantil do Mestre João do Boi, do Bairro dos Novaes, é uma brincadeira que já existe desde 1967, e essa brincadeira vem nessa caminhada de tentar manter a tradição viva. Em 2005, eu conheci o cavalão-marinho aqui na rua principal do bairro, onde tinha um CPC (Centro Popular de Cultura da Paraíba). Alguns mestres fundaram esse CPC, como o mestre João do Boi, o mestre Manoel Baixinho da Ciranda do Sol, mestre Naldinho da Capoeira Angola Comunitária, mestre Joaquim Guedes do Babau, mestre Pirralhinho do Boi de Reis Estrela do Norte, e o mestre Cirilo, que também é do Bairro dos Novaes, ele faz parte do cavalão-marinho e também é mestre de circo, palhaço de circo. O presidente desse Centro Popular de Cultura é Emilson Ribeiro. Esse CPC fazia encontro de cultura popular todo último sábado de cada mês, das 7 às 9 horas da noite. Às 7 horas começava e ia até antes da meia noite. Existiam essas apresentações na frente do CPC, com alguns grupos daqui e outros grupos que vinham de fora. Na época do São João, tinha os encontros de quadrilhas que vinham para cá, mas os grupos de cultura popular daqui não deixavam eles se apresentarem. Apresentavam 2 grupos daqui e outro de fora, e assim era. Eu conheci o cavalão-marinho de mestre João do Boi em alguns ensaios na sede dele, mas em 2005, foi quando ele me convidou para ajudar a organizar o grupo.

Outras pessoas já tinham passado pelo grupo para ajudar o mestre a organizar a brincadeira, mas alguns não conseguiram continuar. Em 2005, quando o mestre me fez esse convite, ele

me chamou pessoalmente, conversou comigo, e eu aceitei essa proposta, mas com um detalhe: eu falei que, desde 1996, eu venho praticando capoeira e, se num dia de apresentação do cavalo-marinho, eu não pudesse ir por conta da capoeira, se de repente, eu iria para a capoeira e ele iria ficar chateado. Mas ele falou que não tinha problema nenhum que eu fosse para as minhas rodas de capoeira. Eu respondi: “Mas para isso, eu preciso que o senhor me dê um caderno e um lápis para eu poder pegar o nome de todos os brincantes para poder conhecer cada um”, e assim foi. Na época, ele não tinha sede, ele fazia os ensaios aqui na rua Marta Pacheco, uma rua que eu morei também, era o mesmo caminho. Um dia, quando eu estava passando pela rua, ele me fez o convite, foi perto de casa mesmo. No primeiro dia de ensaio, que foi num terreiro lá na frente, eu fui começando a conhecer os meninos, pegar o nome de cada um, fazer chamada, e fui organizando, organizando, fui participando da brincadeira, e me senti na obrigação, com responsabilidade de aprender os costumes do mestre, os fundamentos do grupo, tive que aprender a dançar, tive que aprender a mestrar¹¹⁶. Tive que aprender um pouco da história da brincadeira e dele também, tive que aprender a organizar o grupo, a lidar com os personagens e a questão do diálogo do mestre com os personagens. Então, eu fui aprendendo, mesmo indo só para organizar. Como eu gostava da brincadeira, eu queria dançar mesmo, mas não dava, porque eu já era adulta. Eu não lembro quantos anos eu tinha naquela época, uns 30, não lembro. Não dava para brincar porque era tudo criança, é infantil, são crianças que brincam e dançam e os tocadores são os adultos, e assim, eu fiquei só organizando. Teve uma época que ele comprou uma casa, essa casa era um terreiro de umbanda, que deixou de ser terreiro para ser a sede do cavalo-marinho. Se fez toda a limpeza e os ensaios estavam sendo lá, é numa rua paralela a essa, rua santo Antônio, aqui do outro lado. Ele comprou, fez a sede do cavalo-marinho e a gente fez bastante coisa lá, bastante ensaio. Nessa época, tinha criança que começava na idade de Vitor, que é o mais novo

¹¹⁶ Ação do mestre do cavalo-marinho, comandar a brincadeira.

hoje, está com 3 anos. Tinha criança que dançava com 3, com 5 anos de idade e, quando chegava nos 15 anos, não queria ficar brincando no meio das criancinhas, e ficava querendo ir embora. Foi quando mestre João fundou dois grupos, o cavalo-marinho infantil e o juvenil, que era de 15 anos acima, minto, era de 3 a 10 anos, e de 10 a 15 anos, porque quando fazia 15 ele já passava a ser brincante do Boi de Reis do mestre Pirralhinho. Muitos iam brincar na casa dele, hoje os adultos que estão na brincadeira [com o mestre Pirralhinho] passaram pela mão do mestre João do Boi, eram criança e ficaram homem. A maioria do grupo lá foi brincante do cavalo-marinho de mestre João. Ele passava pra lá, já sabendo da dança, preparado. E então, mestre João começou a ficar com problemas de saúde, dificuldade de andar, foi aparecendo problema no coração, e outros, e outros, ele ficou internado... Teve uma apresentação programada que era do festival canavial, foi dia 8 de janeiro de 2012, a gente tinha que realizar essa apresentação no busto de Tamandaré, divisa de Cabo Branco com Tambaú. Tinha um palco enorme e nós fomos apresentar nesse palco, só que como ele estava muito doente e não podia ir, ele ficou hospitalizado por muito tempo, de lá não saiu mais., De lá só saiu a notícia, e essa notícia foi justamente no dia da apresentação, no dia 8 de janeiro de 2012. Esse ano [2020] já fazem 8 anos da morte dele. Antes dele falecer, ele já deixou um registro. Tem um dvd, BRINCANTES VISIONÁRIOS, que tem os grupos de cultura popular daqui: é um documentário falando um pouco de cada grupo, mostrando os personagens, falando de todo mundo, justamente na frente do CPC. Antes de morrer, mestre João do Boi deixou esse registro dizendo que quando ele fosse embora, quem iria tomar conta da brincadeira era eu. Até no leito de morte, quando outros mestres foram visitar ele, mestre Zequinha de Bayeux foi lá, ele fez esse registro pedindo para que eu não deixasse a brincadeira morrer e desse continuidade, hoje eu estou nessa responsabilidade aqui. Eu falo que sozinha eu não consigo fazer nada, que o grupo não é meu, é de cada um aqui, eu só estou aqui porque eles ficam me cobrando, “vai ter ensaio?”, “vai ter visita?”,

“vai ter apresentação?”, é o que me incentiva a manter funcionando.

Figura 1: Brincantes e mestre Tina, cavalo-marinho Infantil *Sementes de João do Boi* no carnaval 2020



Fonte: Acervo da autora

Você poderia falar um pouco sobre a estrutura do Cavalo-marinho Infantil e as suas figuras?

Vou falar dos instrumentos. A gente tem: bateria, pandeiro, triângulo, reco reco, tem o ganzá, mas aqui no Bairro dos Novaes é difícil encontrar rabequeiro¹¹⁷. A gente já teve outros rabequeiros bem antes. Tem o rabequeiro do mestre Zequinha, João da Rabeca, que tocava aqui com mestre João, mas, pela distância, ficou pra lá. O que substituía a rabeca no cavalo-marinho do mestre João, lá na sede, era o mestre Maciel da Lapinha Menino Jesus, de Mandacaru (um grupo que ele tem). Ele vinha de lá para cá, para tocar o bandolim, ou banjo, ou cavaquinho. Uma época mestre João chegou a usar

¹¹⁷ Músico que toca rabeca, instrumento artesanal de cordas, parecido com um violino, comum no nordeste brasileiro.

até sanfona, apesar de não ser um instrumento do cavalo-marinho, porque tem que ser a rabeca. Mas, tem um amigo nosso que, sábado retrasado, ele esteve aqui com a gente e, de vez em quando, ele vem, porque ele está fazendo mestrado sobre cavalo-marinho aqui na Paraíba, e está muito ocupado.

Figura 2: Mateus, Bririco e Catirina, Cavalo-marinho Infantil Sementes de João do Boi no carnaval 2020



Fonte: Acervo da autora

Dentro da brincadeira é tudo para a festa do boi. A gente tem o Mateus, o Birico e a Catirina, que são os três principais personagens que abrilhantam a festa (eles dão início à brincadeira). Depois da apresentação deles, tem o diálogo do mestre com esses personagens, tem a parte da louvação que a gente faz com eles, em seguida, canta a primeira música de entrada para começar a dança. No meio dessa dança, tem uma pausa para Mateus e Catirina darem o boa noite, da forma que a gente passa para eles: *"Ô Capitão Mateus, eu The chamo aqui para você dá um boa noite"*... Depois tem a passagem dos arcos, que chama dança dos arcos, e tem um passo diferente: tem um diálogo de perguntas que

fica "empatando o samba", impedindo a brincadeira, para os tocadores pararem de tocar e ter esse duelo de perguntas entre eles dois, uns versos, tipo rima. Além desse personagem, o Empata Samba, tem o Mané Chorão, tem a Véia do Rio, tem o Abana Fogo, tem o Urubu (que não estamos colocando mais, por conta de uma cena forte que já aconteceu na matança do boi), temos também o Mané Gostoso de perna de pau. Tem mais personagens, só que a gente não consegue colocar isso tudo. Tudo tem o lado positivo e o lado negativo. O lado positivo é quando você consegue preparar um personagem, quando você percebe que o brincante está esperto, faz o ensaio, está beleza no ensaio e você vai botar na apresentação, e ele dá um show, dá o show dele lá, mas, daqui a pouco ele vai embora, e eu tenho que começar tudo de novo, começar do zero.

Figura 3: Dança dos arcos, Cavalo-marinho Infantil Sementes de João do Boi no Carnaval 2020



Fonte: Acervo da autora.

Qual o envolvimento das crianças no processo?

Com criança é até mais fácil, se torna não tão difícil, a gente percebe que quando eles querem de verdade, eles

conseguem desenvolver de uma maneira que a gente nem espera. Acredito que com um adulto também seja assim. Tem adulto que quer e muitas vezes não consegue se expressar e se soltar. Tem menino aqui que tem um espírito de brincalhão. Ele sente que tem o espírito de fazer uma personagem, mas quando a gente vai fazer o ensaio para ele, ele se prende e não consegue se soltar, se amarra ali e não faz mais nada. Dentro dele, ele sabe que consegue fazer de boa, mas quando vai para a prática, quando começa a fazer a chamada desse personagem para a prática, ele dá uma travada, não consegue falar, não consegue fazer nada e, do mesmo jeito que acontece com uma criança, acontece com um adulto. O adulto também, quando ele ensaia demais, fala: “pronto, agora eu estou preparado”, mas quando chega na frente de um monte de gente olhando pra você, dá um branco. Tudo tem o lado positivo e o lado negativo. Quando você prepara o aluno, e você percebe que o menino está desenrolado, ele vai embora, não sei porque, vem uma coisa e outra, e a gente fica triste, porque depois de tanta preparação, desestimula. E tem coisa que a gente não consegue entender. Eu conheço a criançada aqui do bairro, tem outras coisas que fazem com que eles se distanciem da brincadeira, a questão do jogo, o *whatsapp*, a gente não consegue entender, mas tem que respeitar. Eu falo aqui que ninguém é obrigado a fazer nada, vem porque gosta de fazer, de brincar, de cantar e de dançar, e a gente fica fazendo essa divulgação, chamando. Mas, ainda falando sobre as figuras, também tem o Cavalo, o Bode e o Boi do cavalo-marinho, são as figuras que, por aqui, a gente consegue colocar na apresentação. Até porque em uma hora de apresentação não dá para colocar tudo. Às vezes, não chega nem em uma hora e já tem a pressão, “olha a hora”, “tá na hora”. Isso desconcentra o mestre. Já teve brincante que ensaiou, ensaiou, ensaiou, e quando chegou na apresentação não deu tempo. E estávamos no nosso tempo, eu disse: “se acalme, vai dar certo da próxima vez”, mas desestimula por causa disso também, a gente tenta conversar, puxar a orelha no bom sentido, não pegando, mas conversando.

[Apontando] Esse aqui é o mestre Naldinho, mestre da Capoeira Comunidade, também já brincou bem antes de mim no cavalomarinho do mestre João do Boi, fez o papel de contramestre no cordão, também tem um conhecimento muito grande, aqui do bairro e de outras cidades. A gente também sai pesquisando o que pode fazer, do mesmo jeito que vocês pesquisam, querendo entender as dificuldades dos outros grupos. Nós temos até algumas perguntas para fazer para os mestres de cultura popular que conhecemos, assim como vocês fazem para gente. Às vezes, a gente fica meio constrangido de querer fazer as perguntas, porque já sabe praticamente qual é a resposta, porque é o que a gente passa aqui dentro, não é diferente. Se for comparar, vai ficar quase igual a situação.

E como vocês fazem os trajes do folgado?

A questão de confeccionar... as *coroas* somos nós que fazemos. De vez em quando, eu consigo fazer uma oficina com eles, e ensino a cortar o desenho da coroa e enfeitar, para eles terem uma noção de como é feito. Outras coroas é comigo, porque a criança não tem a coordenação motora como o adulto, então essas coroas são confeccionadas por mim. Eu aprendi com o mestre João do Boi a fazer os enfeites, a reformar algumas figuras, aprendi com ele que é meu mestre. A questão das golas, que é tipo uma manta cheia de fitas coloridas, mestre João tinha um modelo, e na época ele levava na costureira, comprava o tecido, mandava fazer e pagava a mão de obra dela. Não é diferente de hoje comigo, a gente também faz a mesma coisa, contrata a costureira e manda costurar 20, 30 golas. Mas, uma vez fizemos uma apresentação na Escolinha Santiago aqui no Bairro dos Novaes, é uma ONG, uma creche, e tem o patrocinador de lá que manda algumas coisas para a escolinha, ele queria ver uma apresentação do cavalomarinho lá para as crianças e queria conhecer, mas a gente não fez uma apresentação de 20, 30 minutos não. Eu levei só 4, 5 pessoas, e fizemos uma apresentação de 5 minutinhos, rapidinho, até porque não podia ficar muito tempo lá. Nesse dia, ele perguntou, assim como você me perguntou, quem fazia

as *golas*, e ele disse que iria doar uma máquina de costura para o grupo. Na realidade, eu acreditei desacreditando. Ele pediu que fizesse uma pesquisa, um orçamento, e mandasse para coordenadora, e ela iria mandar para ele, na Alemanha. A gente fez, ele mandou o dinheiro, a gente comprou a máquina, e agora quem está confeccionando é o próprio grupo. Já reformei saia, já reformei o boi, o boi que mestre João tinha. Eu não estou fazendo mais golas agora, porque as que a gente tem ainda estão novas. Também não conseguimos reformar algumas figuras ainda. A roupa dos mascarados também ia para costureira, mas agora como temos a máquina, a gente mesmo fabrica. Aqui, a gente não consegue fazer ensaio de segunda à sexta, ou duas vezes na semana. Só fazemos no sábado, porque de segunda a sexta, os meninos estão estudando, um estuda à tarde e chega cansado e, à noite eles não querem vir pra cá. Então, ficou todo sábado, uma vez por semana, pra gente se encontrar, até porque eu tenho outras coisas para resolver, o restante trabalha, e estamos aqui.

E quem fica responsável por acondicionar os trajes e deixá-los prontos para as apresentações?

As roupas ficam guardadas comigo. Eu não deixo com eles. Porque se fizer uma roupa para Sineoni, a calça e a camisa do grupo, e eu disser: “você vem para a apresentação com ela”... Porque, no dia dos ensaios pode vir normal, tudo a paisana. Mas e se quando for no dia da apresentação, Sineoni não vier, ou for embora, eu vou ter que colocar outra pessoa no lugar e, “cadê a roupa?” “Está em casa”, “vai buscar”, “não tem ninguém em casa”, e aí? Então, eu deixo tudo limpinho, boto um cheirinho, fica bem cheirosinha. Aqui é a casa da minha mãe, o ônibus sempre vem pegar a gente aqui, então, eu trago o material, e depois é só colocar na mala do carro. Mas antes disso, eu tenho que organizar os meninos, colocar calça, camisa, às vezes a roupa não dá em um e tem que botar em outro, mas eu não deixo eles levarem não. Eles se aprontam aqui, e já vai todo mundo com a camisa e uma

calça branca que a gente tem. No dia e na hora da apresentação, colocam a coroa e a gola, porque é mais rápido, e pinta o rosto de Mateus e Catirina.

Você falou das golas e coroas, poderia explicar um pouco mais sobre elas e sobre os outros trajes desse folguedo?

É a tradição dando continuidade e representando os três reis, Belchior, Baltazar e Gaspar, são coroas de rei. As roupas de Mateus e Catirina são comuns. Mas, tem grupos de cavalo-marinho, tipo o de mestre Zequinha, que usa paletó e chapéu de couro, eles também usam um matulão atrás com um chocalho e a macaca na mão, como se fosse um cipó, porque eles representam os vaqueiros, os fazendeiros. O mestre João do Boi sempre usou macacões de palhaço, chapéu de couro, matulão e a macaca, que é esse cipó que tem uma bolinha na ponta. Já no cavalo-marinho de Pernambuco, alguns deles usam uma roupa colorida de chitão, de palhaço também, e o chapéu é um cone feito de fitas coloridas brilhantes. Vai do costume, da tradição de cada grupo. Eles representam os fazendeiros, os vaqueiros, e na brincadeira eles se transformam em palhaços.

E por que eles pintam o rosto?

Eu já procurei saber, mas é para as pessoas não conhecerem ele. Quando ele está mascarado, quando está pintado, é o momento onde eles se concentram para fazer a animação do pessoal. Acredito que também tem a ver com a época dos escravos. Eu já ouvi muita história, mas não sei de muita coisa não. Mestre Naldinho é quem sabe, ele pode falar melhor do que eu. Ele já falou isso para mim, mas eu não aprendi direito, na realidade eu não lembro.

Mestre Naldinho - É que existe um momento de magia dentro das brincadeiras (que você não tem acesso em muitos grupos, como pesquisadora) que é a parte dos mascarados. Talvez você vá ver o camarada aqui de cara limpa e conversar com ele, ele vai falar e, meia hora depois, começa a brincadeira,

você procura a pessoa e você não vai ver. Depois você vai perceber que ele está com a cara pintada de preto. É o momento que ele desaparece, é um momento de transe, isso é religião pura. Então, o fato de pintar a cara de preto não tem só a ver com afirmação, dizer que eu sou preto, sou negão. Eu, diferente do teatro, não posso me dar o luxo de escolher o brincante, de só escolher brincante preto, porque não há. [Apontando para 2 crianças] Ele não é negro comparado a ele, porque ele não é preto, então, quem tinha que brincar era ele, mas o outro é Mateus, ele é muito tímido, mas é inconsciente, desde muito cedo há uma transformação, ele não fica na frente de todo mundo pintando a cara. É uma cultura de raiz que, diferente do teatro, não exige uma concentração, “meu texto é esse”, não. Tem o menino que nasceu dentro da brincadeira, e ficou ali assistindo e escutando, se engraçou pela personagem e disse “mestre, mestra me dê uma chance”, e eu posso pintar qualquer galeguinho do olho azul, desde que ele diga “eu quero”. Outra coisa é que Mateus, Birico e Catirina são três meninos, porque não tinha menina na brincadeira, sempre foi menino, sempre foi homem. Pode ser que digam que é discriminação, porque não tem mulher, mas é porque a cultura da época não deixava que a mulher brincasse, foi assim que foi criado. “A minha mulher ficava preparando a comida”, porque durante a brincadeira os homens bebiam cachaça, comiam no centro e, quem preparava o tira gosto, eram as mulheres dos brincantes. Esses três eram negros de verdade porque eram os vaqueiros da fazenda, e não tinha vaqueiro branco não, vaqueiro era preto mesmo, era o descendente do escravizado que foi para parte da pecuária, tomar conta do gado, tomar conta do bode, tomar conta dos bichos do patrão. Mateus, Birico e Catirina eram negros. Quando vem juntar com a brincadeira, com a maruja... Tina falou certíssimo sobre as coroas, mas, e quem não tem coroa? São os chapéus dos soldados da marinha. Essa brincadeira é mais forte do que só pintar de preto - é para mascarar quem vai estar tomando conta de toda brincadeira. Quem está protegendo, além de fazer a graça, de pedir a sorte, de arrecadar dinheiro para a mestra, para a brincadeira, eles

também fazem a segurança das figuras. Muitos deles usam uma faca desse tamanho, ou um revólver de dois tiros e uma carreira, guardadinho ali no meio da brincadeira, por isso tem um paletó, por isso tem uma jaqueta, por isso tem um monte de coisa no matulão, e as minhas rezas antes de entrar na brincadeira. Desde muito tempo a gente tem as crianças na brincadeira do cavalo-marinho Infantil, mas o Mateus, o Birico e a Catirina dos antigos sempre foram os mais velhos, eram os caras mais experientes do terreiro, os mais experientes da família. Geralmente era uma família inteira: era o vovôzão, e vinha o filho, depois vinha os netos, os bisnetos, os tios, tudo. Os mais velhos eram os caras que tomavam conta, se o mestre fizesse assim, eles já sabiam o que era isso, fazia assim, era aquilo, mudava só o jeito de piscar o olho, e o Mateus e o Birico já entendiam o que era para fazer. Isso continua, só que é com criança, continua pintando de preto. Se um dia Tina disser assim: “acho que eu vou pintar a metade de cara branca e a metade de cara preta”, eu deixo de vir, porque assim vai acabando com algumas coisas que mantêm viva a cultura popular de raiz. Quando Tina conheceu o cavalo-marinho do mestre João do Boi já era daquele jeito, e ela prossegue a história de mestre João, dá continuidade ao legado deixado por ele, com essa dificuldade que você está presenciando. Se você tivesse vindo semana passada, essa hora você estava vendo um show com os arcos, isso é cultura popular de raiz, porque não é um ensaio do teatro que você marcou às 7 horas da noite e o artista está lá porque ele vai ser pago. Aqui tem apresentação que é por um lanche, tem apresentação que o pagamento é o carro que vem buscar. Às vezes, o fato de sair daqui para ir acolá já está bom para eles. Claro que se tiver 100 conto para dar para cada um depois da apresentação, vai ser ótimo, mas se você só tiver 20, vai rolar do mesmo jeito. Essa é uma diferença, e Tina continua fazendo essa coisa. A gente tem uma tristeza, porque tem gente que veio no mestre João do Boi, veio no mestre Pirralhinho, coletou um monte de dados, fez uns passos, disse: “até mais mestre João”, e nunca teve um retorno. Quando veio, foi um mês

depois, “e aí, mestre João, tudo bem?”, “está não meu filho, tem que pagar uns negócios aí, e estou sem nenhum tostão”, “mestre João, o senhor tem 3 bois, quanto é aquele boi?”, “meu filho, eu não sei, não”, ele dá 100 reais ao mestre João, pega o melhor boi e desaparece daqui. Isso foi escondido de Tina, escondido de mim, porque a gente não iria deixar. Pronto, essa pessoa montou um grupo, e agora o cara já tem um grupo de cultura popular. "Grupo de cultura popular", está maluco é? E mais maluca ainda é a instituição estadual ou municipal que o contrata como grupo de cultura popular, porque um grupo de cultura popular é isso aqui: é a resistência, é a dificuldade todos os dias de Tina, andando no meio da rua, “mestra, vem cá”, parando para contar os problema de casa... Está beleza, a mestra escuta, tem que escutar. “Mestra, estou passando umas dificuldades, não tem um quilo de feijão, não?”. A pessoa que compra um boi, que compra os adereços todos, um Mateus, um Birico, uma Catirina, chega e diz: “eu preciso de 20 coroas e 20 golas”, o mestre precisando de dinheiro, fazia e vendia. Aí a pessoa acha que montou um grupo - ela não tem um grupo de cultura popular, e não vai entender de jeito nenhum a magia de um cara preto. Não acontecia de ter uma mulher mestrando o cavalo-marinho. [Apontando para 2 meninas] aquelas duas criaturas ali, se pegarmos elas duas, duas meninas, prender o cabelo, ajeitar tudinho ali, pintar a cara delas, elas vão se transformar em Mateus e Birico. Elas duas mestram também - se botar Jéssica para fazer todos os personagens, ela faz, a mesma coisa Dudinha. Quando eles estão em cena, você não consegue ficar de perna cruzada, sentadinha. Se ele baixou ali, acabou, porque o Mateus que está aqui, o Birico que está aqui, a Catirina que está aqui é de mestre João. A magia espiritual de mestre João está mais forte aqui do que se pode imaginar. A magia real da brincadeira não dá para passar só falando, não dá porque as entrelinhas dos acontecimentos não vão sair em vídeo, em áudio. É a vivência, a convivência com a cultura, a convivência com o folguedo que faz a diferença entre quem está e quem visita. E, independente se é mulher ou branca, porque, se chegar um negão aqui, a gente

vai tentar entender é o que ele fala. A maquiagem está para a cultura, está para a arte, como as rezas estão para as curas das benzedadeiras, você entendeu tudo que eu disse, né?!

Conhecendo a autora deste capítulo:



Tainá Macêdo Vasconcelos: Mulher latino americana apaixonada pelas tradições culturais populares, pelos saberes e pelas visualidades. Atualmente, desenvolve pesquisa de doutoramento em teatro, pela Universidade de São Paulo, sobre trajes de cena do teatro popular.

macedo.vasconcelos@gmail.com

Capítulo 17

ENTREVISTA COM CLEYDSON CATARINA: ARTES, PLÁSTICA E VIVÊNCIA.

The arts of Cleydson Catarina: plastics and living.

Pestana, Sandra R. F.; Doutora em Artes; Professora da Universidade Anhembi Morumbi.

Cleydson Catarina é artista da cena: da atuação, da plástica, da ritualística. Nascido no interior do Ceará, residente na Zona Sul de São Paulo, formado pelos e nos Dramas de Quintal de sua família, é brincante de reisado, bonequeiro, mascareiro, figurinista, ator, músico, arte-educador.

Esta entrevista foi realizada com o intuito de conhecer melhor e compartilhar a trajetória, os saberes e fazeres do artista. Desejo que surge da convivência com Catarina no âmbito profissional, como arte-educadores no mesmo projeto¹¹⁸, e do conhecimento do seu trabalho.

1. Entrevista com Cleydson Catarina

Sandra Pestana: Então eu vou gravar e depois te mostro, se você quiser ver antes de publicar, para ver se eu não estou inventando muito (risos).

Catarina: Não tem isso, não! Eu acredito muito na oralidade, no que você recebe primeiro. A gente aprende com o outro! Um dos problemas das manifestações populares é quando tem esse catecismo, alguns mestres - isso me dá um pouco de medo! *[risos]*. Começo falando sobre plástica, cor e manifestação popular. C E hoje eu estou mudando a palavra teatro para teatralidade que é um pouco mais ampla para mim,

¹¹⁸ Cleydson Catarina e Sandra Pestana são arte-educadores de figurino no Projeto Espetáculo das Fábricas de Cultura, centros culturais do Governo do Estado de São Paulo situados em áreas de vulnerabilidade social. Respectivamente nos bairros da Brasilândia e do Jd. São Luís.

para o meu pensamento... Eu não me fecho em nenhum momento. Eu acho que a gente está sempre em movimento. As manifestações tradicionais são contemporâneas, não é? [risos]. É muito louco falar isso, mas é verdade. Hoje você vai ver os cavalos-marinhos com essas luzes... como é que chama?

O quê, LED?

Cavalo-marinho com LED! A estrutura do reisado de Congo: se você ver hoje lá em Juazeiro, o que era um escapulariozinho de tecido de cetim, hoje é de couro, uma coisa bonita, um capacete bonito, uma coroa bonita... Culturalmente está tudo em movimento mesmo e eu acho interessante.

Eu digo isso porque venho de uma família muito tradicional no Ceará. Tenho uma história muito legal. Eu nasci em Fortaleza, que é litoral, mas a família da minha mãe [Lena Cardoso] - avô e avó - é da Serra do Maciço de Baturité, um canto lindo. A gente diz que é um canto frio, cheio de cachoeira. O meu avô - o pai dela - foi morar em Caridade, que é perto de Canindé. No Ceará não tem essa coisa Zona da Mata: é sertão, serra, litoral e só. Eu tenho esses caminhos de devoção no meio do sertão, da serra e do litoral, e isso para mim é muito importante. É de onde vêm as cores, a ideia da Jurema... Muitas vezes, a gente fala que o cearense não tem religião: a espiritualidade é muito dentro de casa. Pela nossa estrutura, não sei se você percebe, eu tenho pescoço pequeno, um pouco mais quadrado: isso é indígena. A gente tem uma espiritualidade da Jurema. Eu venho de uma família que faz tudo dentro de casa: minha mãe não era religiosa, de um dogma tal. Ela tinha sua espiritualidade. Nosso reisado, por exemplo: é um canto de espiritualidade, a gente faz, agradece, pede. Nosso Réveillon era dia 6 de janeiro, dia de Reis. A despedida da Lapinha. Então, tem esse mito dentro da minha família, dentro dessa cultura cearense, que foi totalmente massacrada. A gente tem um histórico que fala que não existe negro no estado; depois, falam que foi o primeiro estado que libertou os negros. Teve a Abolição: vem

de novo essa mesma história que é um estado seco. A gente sempre teve essa sina da miséria, de uma terra seca. Que a gente passou por tudo isso também. Eu vou até contar uma história bem engraçada daqui [São Paulo]. Espera aí, vou trazer um crânio para você ver. Quando eu cheguei aqui, fiz muitos trabalhos de adereços, que eu adoro. Fui convidado pra um processo e a diretora era branca. Veio falar sobre os crânios que tinha no sertão, que era afrodescendente, que o fotógrafo - aquele, bem conhecido, que tirou muita foto do sertão?

O Sebastião Salgado?

Ele mesmo. Vinha muito essa coisa do pálido, muito algodão, muito preto e branco nas fotos... Eu fico louco, quando vai falar sobre a gente - em teatro, na parte plástica - quando eu vejo algodão cru em cena. A gente é muito colorido!

Daí vem um teatro representar a negritude só no algodão cru.

Veja essa história do luto, que durou um bom tempo, porque a cultura ibérica no sertão é muito forte. Mas foi apagado com o passar do tempo, porque não tem essa coisa eurocêntrica do luto de preto, nada disso. A gente é muito colorido e zomba da morte. A gente já viu tanta luta de resistência, da seca, das situações políticas que não têm nada a ver com a seca. A gente sempre está na luta. A gente aprende a sentar na calçada e zombar do outro que passa... Quando eu cheguei aqui, participei de um grupo que estava montando um espetáculo sobre oralidade e veio falar que os crânios no sertão eram de afro-descendentes! Eu: "Oi? No sertão?". Eu disse: "Olha, pelo meu histórico, como filho e neto de sertanejos, se você andar pelo sertão você vai ver muita gente branca. Tem os novos cristãos, com influência ibérica, que também que é negra sim, mas a cultura mais forte, principalmente no Ceará e no Rio Grande do Norte, é a cabocla, indígena. Se você subir em direção ao Vale do Cariri - onde se encontram três estados, Pernambuco, Paraíba e

Ceará - aí você vai ver alguma coisa de negritude. Não sei se você viu, no [livro] de Barroso, *Reis do Congo*, que ele fala que onde tem o Reisado de Congo é no quilombo. Isso é incrível, você vai ver essa fala que não tem no sertão. Eu falei para a pessoa: “Desculpa, mas pela minha história, eu acredito sinceramente nessas manifestações raízes, na vivência. Tem uma cultura negra? Tem sim, mas a forte é cabocla”. A pessoa tomou um susto. A gente tem que ter cuidado, porque chegam e criam histórias. Eu não estou falando do Salgado, não, mas de várias pessoas.

Sim, sim.

É a base. Para falar sobre o Nordeste, sobretudo sobre o Ceará, é muito louco: é um país de várias partes. Eu não falo “mainha, painho”, mas no Cariri já falam. Já tem essa sonoridade que tem em Pernambuco, na Paraíba, no Rio Grande do Norte. Tem outra personagem que eu amo, que é um extremo, que eu não tinha aqui e eu esqueci de pegar, que é um Jaraguá. Já ouviu falar?

Não, me conta dele.

Certo. Jaraguá é um boneco bem grande de vara que é um crânio de jumento. E bota um pano bem grande. Ele fica muito grande e bate a boca. Chama extremo. É um dos mais bonitos.

Eles ressecam o crânio e aí ele faz esse som. Quando você escuta a toada, a loa do Jaraguá, você percebe que ele foi convertido: esse extremo, esse bichinho, veio de outro local, que vem dessa encantaria. Pode ter vindo da África ou dos indígenas. É ele que abre o reisado de Congo, chega junto com o Mateus, que é uma figura de um palhaço preto, que usa carvão no rosto, tem uma Cafuringa. Cafuringa é um chapéu pontudo, que tem espelho, fita e usa um terço de olho de boi (que a gente chama de outro nome, mucunã), que tem muito no sertão. Outro dia mesmo, eu comprei um terço de juremeiro de preto velho, achei maravilhoso! Aí tinha terço de mucunã e tinha de lágrima de Nossa Senhora. Na minha

região, tem lágrima de Nossa Senhora, mas não tem tanto terço feito com elas. Onde usam essas lágrimas de Nossa Senhora? No reinado daqui dessas regiões, principalmente de Minas, eles usam muito esses terços, esses rosários. E preto velho que tem nos reinados, na congada, no moçambique. Eu sempre conto que a minha manifestação é inspirada na umbanda, porque ela tem esse encontro de encantarias. E o Jaraguá é o primeiro extremo que me desperta. Na nossa casa tinha um reisado e tinha um Jaraguá. Ele é coberto de tecido, de chitão... Hoje não usam chitão porque rasga rápido, mas uma coisa colorida. Esse Jaraguá, na cantiga, fala as horas das almas... Não sei se você sabe disso, "as horas das almas" é tudo que é meia-noite - tem no candomblé e na umbanda também. O Jaraguá, na toada, conta essas tradições. Porque é assim:

[canta] “estava debaixo do arvoredado ao meio-dia, estava descansando, ouvi um canto tão saudoso, parece um passarinho cantando! Oh, que bicho feio, virgem Mãe de Deus!”

Coloca o nome da virgem de Deus, ele se converte. Aí ele muda:

[canta] “é o Jaraguá, maninha, que vem pegar Mateus”.

Essas cantigas, todos esses processos, dão um caminho, uma plasticidade, uma história, não é? É incrível. Para mim, o Jaraguá traz essa ancestralidade negra e cabocla. Antigamente, as pessoas colocavam vela nos olhos dele *[do crânio]*, para iluminar, e ele bate a boca, ele canta, ele dança junto com as pessoas e depois vai embora. Ele abre o caminho da ancestralidade no reisado. Eu sempre vou falar do reisado porque, para mim, ele é muito importante: eu começo a fazer bonecos, máscaras e vestimentas através de duas manifestações que chegaram primeiro em mim: o Drama de Quintal, que são cantigas ibéricas, em que a minha família toda participou. As minhas plásticas - as primeiras coisas coloridas que eu vejo e as primeiras teatralidades - vêm dessa adoração, dessas manifestações.

Estou adorando e fluindo pela história. Na conversa com a Carol [*Carolina Itzá*]¹¹⁹ você falou do medo dos “mestres” e como isso silencia as mestras. Sua mãe foi uma grande mestra. Então, continua, por favor.

Está certo. Eu venho de uma casa de muita devoção, de acender velas fora e tudo. Voltando ao reisado... Minha mãe não tinha essa coisa de missa, como boa nordestina [*risos*] não gostava muito de ir à missa. Ela ficava chateada quando alguém passava e dizia: “Vamos à missa”. Ela dizia: “Eu rezo em casa!” [*risos*]. No nordeste, hoje, tem os movimentos neopentecostais, mas, antigamente, ou era a igreja católica ou as casas de rezadores, de benzedeiros. Minha vó mesmo, que ainda está viva, rezava na casa das pessoas. Tinha uma espiritualidade a mais dentro desse sincretismo. Então eu venho desse local. Eu digo uma coisa e assumo de verdade. Eu tenho quarenta e um anos e acredito que a minha escola são os terreiros, são essas manifestações raízes. É horrível ter que dizer isso, mas a gente precisa falar sobre essas escolas e sobre as pessoas que estão nessas escolas, que ensinaram muita coisa para a gente. Para mim, as maiores mestras, sinceramente - se é que existe mesmo essa palavra - são as mulheres que estão na periferia, que educam um filho, para resistir nessa sociedade...

Para ficar vivo...

É. Sociedade racista, genocida. Eu venho de uma mulher que me educou, me formou como pessoa e como artista - principalmente como artista. Tudo que eu aprendi foi com a minha mãe: a costurar para fazer boneco! Meu pai também faz boneco, mas quem começou muito antes, e começou a falar sobre isso para mim, sobre o Drama de Quinta, foram minha mãe e a família da minha mãe.

Eu tenho uma família bem diferente. A família da minha avó, Cardoso, são pessoas brancas e farmacêuticas, são pessoas que tinham fazendas de café. E quando eu olho para a família

¹¹⁹ Carolina Itzá é grafiteira, artista visual, educadora e dançarina.

do meu pai, que são negros, não tem nada disso, são pessoas que estão trabalhando todos os dias, né? Quando eu vejo a família do meu avô, e das pessoas que são mais próximas, vi que sempre trabalhou na vida, nessa estrutura indígena. E eu vim de uma casa que precisava dessas devoções para sobreviver. Porque na devoção você tem a alegria e a dor, tudo junto, você chora, você ri. E isso acontece também nos terreiros de umbanda. Se você ver no terreiro, os santos e os caboclos, os pretos, estão tudo ali dando bebida, dançando e cantando com você. E eu estou falando dos terreiros do Nordeste, que tem nada sentado, é tudo em pé, batendo palma. Estou falando dos terreiros, principalmente, de umbanda. De candomblé eu fui muito pouco. E eu venho de uma casa disso, né? Onde tinha um reisado para agradecer e para pedir um novo ano, e aí, depois, vinha a procissão de São José, que a gente fazia um andor para fazer a procissão. A gente fazia esse andor para igreja. Por quê? Porque no dia de São José, se tivesse chuva, o ano todo teria chuva. E esse processo da chuva para gente é muito importante, bastante mesmo. Aí eu falo sobre cores. É por isso que a gente é muito colorido, não sei você, mas se escutar algumas músicas e algumas manifestações, vai ouvir falar sobre girassol, coisas amarelas, o que vem dessa coisa do calor, né? Da claridade, das festas de devoção. Nossas primeiras festas são essas, nós temos a Semana Santa que é maravilhosa para criança. Na minha época, quando chegava na quarta de cinza a gente podia fazer toda a danação que não apanhava. Não podia bater nem em um jumento. E aí eu volto para essa coisa das cores que vi nas minhas manifestações, e que é muito importante para mim hoje, para minha arte. Quando você chega em junho, no São João, que é o nosso Natal, tem as sagrações dos reisados, com vários momentos de espiritualidade. Você vai ver uma cor amarela aparecendo através da comida e através das roupas. Essa coisa do amarelo é muito forte. Eu lembro disso na minha casa. Minha mãe botava uma mesa para vender pé de moleque, que não é o mesmo daqui, é o bolo de batata doce. Ela botava isso em uma toalha amarela e era essa coisa da devoção. Então, esse processo todo vem muito

no meu fazer cênico e plástico, entende? Eu te falei da cor amarela, eu vou dar um exemplo *[mostra uma máscara]*.

Figura 1: Máscara feita por Cleydson Catarina.



Fonte: Cleydson Catarina.

Você me comentou outro dia do encarnado e do azul.

Algumas devoções têm o Imaculado Coração de Maria (azul, azul-clarinho) e o Sagrado Coração de Jesus (vermelho). Alguns reisados usam muito essas duas cores que vão mudando, dependendo do santo. Em Canindé, uma cidade de devoção (depois de São Francisco de Assis, no sertão), existe a maior Basílica de São Francisco, então tudo é marrom. As pessoas de marrom, os pagadores de promessas vindo de cidades muito longe com a cruz pesada ainda, os devotos, os ex-votos. Tem algumas tradições que hoje não acontecem mais. Em Porto Alegre (RN), onde eu trabalhei, eles pegavam os ex-votos e faziam uma fogueira grande! Aí você vê essa devoção,

né? Esses ex-votos eram queimados na Semana Santa para subir ao céu.

No Recife, eu morei em Glória do Goitá, na Zona da Mata. Eles tinham uma festa parecida com essa, em que eles jogavam também os ex-votos e vinham os Maracatus Rurais. Era uma manifestação grande. Isso também acontecia na sagração de junho no Juazeiro, nos Reisados.

Você estudou interpretação e direção teatral?

[Me formei] Como ator, eu estudei teatro (direção) no Instituto Dragão do Mar... Eu comecei e disse: “Não é isso que eu quero estudar”. Hoje, eu nem coloco isso no meu currículo, nem como ator, que sou formado mesmo. Porque eu acho que minha escola são essas histórias, são essas vivências. Quem quer me contratar, é assim, eu falo logo; “Olha, a minha formação é dessas escolas populares que eu passei”. Em Glória do Goitá, tenho uma grande mestra que é a Edjane, ela faz esses mamulengos de mulungu, é uma madeira. Com eles eu aprendi a fazer esses bonecos e de entrar de novo nessa situação da devoção, eu sempre vou assim “hum hum, aí tem história”, sabe? Eu sempre chego nesses cantos e não coloco nada para ninguém, vou só caladinho, que eu sou um pouco calado também, um momento meu. Eu passei três anos em Recife, então, sempre estava em Glória, aprendendo com eles a fazer alguns bonecos. Fiz alguns em Pernambuco, principalmente em Recife, por causa do Ariano Suassuna. Não sei o que é certo ou errado. E da família Madureira¹²⁰, conhece algum, que até trabalhou um tempo com a gente? Eu não sei, tem uma coisa eurocêntrica às vezes, né? As pessoas acham que o Mateus é inspirado em alguma coisa da *commedia dell'arte*...

¹²⁰ Catarina faz referência ao Movimento Armorial encabeçado por Ariano Suassuna nos anos 1970 e 1980.

Tem sempre uma conversa nesse sentido, até mesmo no Barroso¹²¹, não é? Que vai achar que vem de alguma coisa medieval, da *commedia dell'arte*, bufonaria, como se não existisse comédia ou essas figuras em outro lugar, não é?

Ele [Oswald] tem esse outro livro¹²² muito bom, que ele comenta isso, ele corrigiu um pouco. Ele já vai mesmo inspirado em alguns povos de África que tem a mesma estrutura do Mateus, ele coloca. Eu acho que ele coloca no reisado de Congo porque vem um comentário teatral também. E em Recife eu ouvia muito isso. Quando eu chego no museu de Mamulengo, alguns mamulengos que eu vi, alguns mestres falavam que vinha dos jesuítas. Aí eu disse: “como assim? Por que veio desses caras? E como vem?” Porque assim, não sei se você sabe que as calungas, aqueles bonecos gigantes que têm em Olinda, que o pessoal acha bonito, são ancestralidade. No cavalo-marinho também tem. Então, tem uma história aí, né? Alguns bonequeiros que tem no litoral do Ceará – em Icapuí, que é a divisa entre Rio Grande do Norte e Ceará – são chamados de calungueiro, olha que incrível. Então, eu acho que tem uma história aí que foi apagada, porque se você pegar as figuras que tem no mamulengo, que aparecem também no reisado: o Mateus, a Catirina, que é o Benedito, eles não são brancos, nenhum.

Tanto que vai usar o negrume, né? A máscara de pano preto, que é para não perder, para afirmar, né?

Isso. E aí é muito louco porque quando você vai para o mamulengo, os bonecos são pintados com tinta preta, aquele preto fechado. Então, tem uma história bem mal contada mesmo. E aí, como eu te disse, como eu não vou para essa coisa da teoria, mas sim da vivência, isso foi apagado, né? Algumas reprises, do Mamulengo, são altamente racistas, altamente machistas, homofóbicas. Quando a gente vai participar das

¹²¹ Menção a Oswald Barroso e ao livro *Reis de Congo* – Teatro Popular Tradicional. Fortaleza: Minc/Flacso/MIS, 1997.

¹²² Mostra a capa de *Máscaras* – Do Teatro Ritual ao Teatro Brincante, de Oswald Barroso. Editora Armazém Cultural, 2015.

manifestações populares, principalmente do Maracatu, do carnaval, dos afoxés, é muito louco! Eu sempre falo, tem uma coisa estranha, porque nos afoxés, no Maracatu, você vai ver, na maioria dos pais de santo, um caminho de orientação de gênero, de sexualidade, qualquer coisa assim. E você vai ver mulheres. No maracatu pernambucano, que eu convivi um tempo também, que era o Cambinda de Estrela, tinha um pai de santo gay e muitas mulheres que sustentavam! Que iam fazer a matança, as bênçãos da Calunga, tudo isso. Como é que essa imagem, que essa plástica do Benedito, do Caroca, todos do mamulengo, veio dos jesuítas? Não tem como.

Tem uma coisa que eu gosto muito nos Mateus pernambucanos, que é muito do povo pernambucano, que é ironizar a preguiça. Eles têm muita coisa no chão porque falava que o nego era preguiçoso. Eles não são demitidos, eles não são tirados da fazenda, porque são a sabedoria. Em todas essas manifestações os pretos são a sabedoria, o poder do povo. Que é isso que eu fiquei assim, “meu Deus do céu, sempre a gente tá falando sobre isso, do nosso poder e a gente esqueceu dele”. As manifestações todas têm essa visão política. Eu acredito muito que têm. Quando eu vou ver o nego fugido¹²³, em 2018, e vou para lá...

Você viu onde pela primeira vez, Catarina?

A primeira vez, menina, antes de Acupe, eu vi aqui.

¹²³ Conforme aponta Monilson dos Santos Pinto, “o termo manifestação, pela sua abrangência, é útil para pensar o nego fugido em sua amplitude enquanto expressão pública, espontânea, artística, política ou educativa (...) aproprio-me da palavra manifestação para me referir a tais ações enfatizando seu caráter híbrido, em que o lúdico e estético se misturam a valores morais, religiosos e políticos (2014, p. 3). Ocorre há aproximadamente 200 anos nos domingos de julho na comunidade quilombola de Acupe, próxima a Santo Amaro da Purificação, na Bahia. Novamente segundo Pinto: “originada a partir da abolição da escravatura, com uma população atual de mais ou menos oito mil habitantes, na sua maioria negros, pescadores e marisqueiras. Um território de cruzamentos de sistemas simbólicos africanos, europeus e indígenas (idem, p. 7).

Lá no 24 de Maio [SESC 24 de Maio]? Sei, eu vi também.

Sim, eu já era amigo do Monilson [dos Santos Pinto]¹²⁴. Eu fiz o *Revolver*¹²⁵, não sei se você já ouviu falar desse espetáculo do Coletivo Negro¹²⁶, certo? Chama *Revolver*, o espetáculo, que fala sobre o negro no popular. Rafael Garcia me chama para trabalhar o corpo, a máscara. E aí onde eu conheço o Monilson, do Cachoeira. Eu acho estranho, porque é um canto altamente elitizado, eu falar sobre o negro popular em uma estrutura... eu não sei. Eu vou até mudar de assunto porque eu tenho medo. Eu tenho medo de fazer teatro que ainda não é para o povo.

Você comentou, na conversa com a Carol, de uma temática negra que não tem uma linguagem, não é? Continua uma estética, uma plasticidade, e uma corporeidade que é euro-ocidental... Branca, né? Branca, com todas as letras.

Totalmente branca... Eu sempre fiz teatro para minha mãe e esse teatro que eu vejo aqui ela não ia entender nada, não ia chegar na pele dela. Porque é feito para uma classe formal, dessa formalidade acadêmica branca e não para um povo, que está em luta e está todo dia pegando o navio negreiro, indo para casa dos outros, né? Então, eu não sei... Ele ficou apaixonado por uma máscara que eu fiz, e ela tem

¹²⁴ É ator/dançarino (brincador) e coordenador das atividades de arte-educação da Associação Cultural nego fugido- BA. Mestre em Artes Cênicas pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista - UNESP, 2014; integra os grupos de pesquisas NAPEDRA - Núcleo de Antropologia, Performance e Drama - USP, Terreiro de Investigações Cênicas: Teatro, Brincadeiras, Rituais e Vadiagens - UNESP e o grupo Cachuera de Artes, da Associação Cultural Cachuera - SP. Fonte: <https://taboaoemfoco.com.br/com-tema-teatro-de-boneco-e-mascaras-8a-mostra-mario-pazini-de-teatro-do-gueto-vai-ate-10-de-junho/> Acesso em: 26 Out. 2020.

¹²⁵ *Revolver* faz parte da série de quatro espetáculos que compõem o projeto "A concretude imaterial do que somos: Símbolos, Mitologias e Identidades", contemplado pela XXV edição do Fomento ao teatro para a cidade de São Paulo. A cultura popular em suas diversas manifestações, Bumba Meu Boi, Coco, Jongo, Maracatu, entre outras, são o mote e inspiração deste trabalho que busca ampliar e diversificar o olhar sobre a presença negra no teatro brasileiro. Fonte: <http://coletivonegro.com.br/revolver/> Acesso em: 26 Out. 2020.

¹²⁶ Fundado em 2008 o Coletivo Negro se debruça na "investigação estética, ética e política da linguagem teatral por meio da contracena". Fonte: <http://coletivonegro.com.br/nossospassos/> Acesso em: Out. 2020.

um significado muito forte para minha vida, muito forte. Até agora falando contigo isso veio. Porque foi um momento que eu fiquei doente, e que descobri que ele tem uma doença crônica e eu fiz essa máscara e não sabia do resultado. E falei com o Alabê [Fernando Alabê]¹²⁷ que é um dos grandes mestres que a gente tem que fortalecer e ouvir mais, que é do Coletivo Negro. Eu levei essa máscara com a língua para fora, e ele disse, “porque essa língua para fora?” Eu já estava com pneumonia, aí eu falei, “não, é porque ela está zombando da Morte, ela zombando da dor da morte”. Eu não tenho uma ligação espiritual dentro de um terreiro, não tenho. Ele ficou assustado e disse, “mas tu é de terreiro, Catarina?”, eu disse que não, sou de terreiro de sobrevivência, de cotidiano de vida, mas não tenho uma ligação espiritual, assim, direta. Aí ele disse, “porque tem a língua de fora no candomblé” – a gente nem pode falar muito sobre isso –, mas lá, quando pegam os animais, as mulheres viram e mostram a língua para o bicho que está morto, para zombar da morte. E, para mim, foi muito importante. É bem interessante a história do Monilson também. Ele precisou fazer todos os trabalhos dele aqui, mestrado e doutorado, porque, em Salvador, a universidade não aceitava por estar falando sobre nego fugido, sobre aparição. E é isso que eu falo é muito perigoso falar sobre racismo, porque na Bahia, não é que a gente tem essa visão toda idealizada, nunca foi aceito. Tem uma história muito forte com nego fugido, nessa mesma época. É tanta violência que a gente passa... Teve uma criança no Rio de Janeiro, em 2015, que foi morta pela polícia. E eu, mexendo na internet, vi o nego fugido, e vi... ele se tremendo no chão, babando sangue, eu vi aquilo, muito forte.

¹²⁷ Fernando Alabê é percussionista, ogan, compositor, diretor musical, educador. Presidente e Mestre de Bateria do Bloco Afro Afirmativo Ilu Inã. Fonte: <https://www.instagram.com/fernandoalabe/?hl=pt> Acesso em? 26 Out. de 2020.

A língua de fora também, não é?

A língua de fora. Que são as Nega, os meninos que usam a roupinha branca são chamados de Nega. E, para mim, veio essa visão dessa violência que tinha acontecido na época. Eu nunca imaginava que eu ia conhecer o Monilson. Eu conheci em 2018, eles vieram e eu fui ver duas vezes, e todas as vezes que vi eu chorava, entrava em um processo muito louco. Esse processo de violência e de resistência, é um processo de falar assim: “agora eu quero a minha liberdade e agora eu vou prender o rei”. Isso para mim foi muito louco. E ouvindo um mestre, ele faz a manifestação, chega pra você e vai contando a história, as violências que ele passou. Aí, me fala assim: você sabe que essa saia é da morte, da gente achando a acessibilidade para vir lutar, para dançar”. E aquilo, para mim, fiquei paralisado. Eu vim de um estado onde até um certo tempo eu era reconhecido como moreno, mas, quando eu chegava da escola, eu era neguinho fedido, né? E era muito assustador para mim. Eu venho de um processo de pobreza mesmo – eu falo de pobreza social, não cultural, isso é outra história., Venho de um processo de mulher e homem que lutou muito a vida inteira, a gente precisa dessas devoções para respirar, para acreditar em algo. Quando eu vejo um Maracatu cearense, que eu não tive... Eu vivi um tempo do Maracatu, mas porque eu sou uma pessoa muito cuidadosa com isso, eu não chego invadindo nada não. Eu chego tranquilo e só o que eu quiser fazer, me ensina. Eu tenho esse processo em mim. Esses meninos do Maracatu me chamaram para fazer o trabalho, tocar, e comecei a ver a nossa miséria. Uma das primeiras coisas foi o pessoal da periferia, com todos os problemas sociais, estava ali dançando, cantando e eles adoravam. Eu disse, “cara, que história é essa?”, e isso me rebatia também e vendo aquelas roupas – o Maracatu cearense tem saias enormes, é um "pavão" muito grande, não chega aqui muito Maracatu cearense. É um Maracatu marcado, de muita leveza. Eu fico assim, “cara, essas pessoas viram rei, elas são reis”. E o Maracatu cearense traz a

resistência de ser negro e de ser gay. São eternas rainhas. Eu li um livro que falava das eternas rainhas. Eram incríveis, travestis, rainhas do Maracatu na década de 40, 50, 60. Então, para mim, isso é muito forte. E aí me traz também essa outra plástica, esse outro modo de fazer. E minha mãe me ensinando tudo. Nosso primeiro espetáculo que é *A Casa das Mulheres da Lua*, conta um Reisado, dentro de uma história ibérica...

E você fez quando, Catarina, esse espetáculo?

2006. Eu fazia só autos. Tive uma fase só de autos. Então, era *Auto do Cântico do Irmão Sol*, *Auto da Louvação*, todo inspirado nessa coisa do teatro poeira, certo? O que é o teatro poeira? Ele traz o improvisado, o jogo. Essa coisa dos andarilhos, dos mamulengueros. Você não vai ver uma tenda neutra. Você vai ver uma tenda toda enfeitada, com desenho, com tudo. Era tudo na rua, muito colorido. Então, os primeiros autos que a gente fez foi esse que era o *Cântico do Irmão Sol*, que era todo em perna de pau, a roupa toda retalhada, muito espelho, que é inspirado também nessa coisa do reisado, botões. Tinha muito essas coisinhas que o contador de história vai andando e pegando, colhendo. E aí veio um cara, que eu estou apaixonado, que é o Moncho Rodriguez¹²⁸Eu tive aula com ele e tudo, só que era muita gente, mais de cem pessoas. Ele veio de Alagoas, foi subindo mais ainda, chegou até Fortaleza, aí ficou em Recife depois. Esse cara tinha uma coisa do teatro ibérico que tinha no sertão. Então, a gente nessa formação de integradores de atores nordestinos, estudava tudo: maracatu, cavalo-marinho, era jogada de rede, muitas danças, para botar isso em cena. Quando eu vi a plástica desse cara eu vi que era a mesma,

¹²⁸ Moncho Rodriguez, nome artístico de Ramon Rodriguez Guisande, é de nacionalidade espanhola, mas vive em Portugal há mais de trinta anos. Reconhecido como um dos mais ativos encenadores do teatro ibérico, conta com mais de 45 anos de carreira profissional desenvolvida entre Espanha Portugal e Brasil. É encenador e diretor de atores, cenógrafo, figurinista, aderecista, músico, dramaturgo e formador de atores. Fonte: <https://www.bertrand.pt/autor/moncho-rodriguez/4867248> Acesso em: Out. 2020.

sabe? Aquela plástica toda improvisada que eu pensava que era pobre, era a minha plástica, era a plástica do Gabriel Joaquim dos Santos¹²⁹, que eu adoro esse homem, era plástica do Bispo do Rosário¹³⁰, dessas pessoas que fazem isso para contar sua história, para se comunicar. E, para mim, o Moncho Rodriguez foi isso, ele é espanhol, né? Eu vi um trabalho dele, o romance *Teodora*, que é todo de retalhos, retalhos, retalhos, e tinha uns lençóis. Eles tiravam uns lençóis do varal e começavam a fazer cenário com esses lençóis, era uma coisa incrível. Eu disse, “cara, é a minha história”, a história que minha mãe conta que é de um mamulengueiro que chegava – a gente fala bonequeiro – um bonequeiro chegava na cidade e botava o seu empanado, seu pano, e fazia a brincadeira. E quando eu vi o Moncho Rodriguez fazendo isso, eu disse, “é a minha história, é isso que eu faço”. Foi muito legal, os atores todos... Era uma formação de plástica e de atuação, não tinha essa separação e na manifestação popular também acontece isso, não tem essa separação no mamulengueiro...

Ele tem que fazer tudo, ele tem que fazer o boneco, fazer roupa, fazer o cabelo, fazer a pintura – tudo. Não existe essa separação. E quando eu vi o Moncho fazendo isso... O romance *Teodora* tinha essa coisa de muito retalhão, as roupas tudo tingidas e as máscaras muito grandes, não tinha nenhuma fala o espetáculo. Era muito corporal e a narração era como se fosse xilogravura. Um pano sujo velho que tinha uma xilogravura. *Teodora* é incrível. Já ouviu falar sobre *Teodora*? *Teodora* é uma personagem sábia que tem no cordel.

¹²⁹ Gabriel Joaquim dos Santos, homem pobre, negro, trabalhador das salinas da região de São Pedro da Aldeia, RJ, filho de mãe indígena e pai africano ex-escravo, construiu entre os anos de 1912 e 1985, uma casa que é considerada um símbolo da arquitetura espontânea, a Casa da Flor. Utilizou em sua construção materiais recolhidos no lixo e refugos de construções, que cuidadosamente acrescentava à sua obra espontânea (FRANCISCO, 2014, p. 12).

¹³⁰ Arthur Bispo do Rosário (Japarutuba, Sergipe, 1911 - Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1989). Artista visual. Destaca-se por ter desenvolvido, com objetos cotidianos da instituição [de saúde mental] em que viveu internado, uma produção em artes visuais reconhecida nacional e internacionalmente. Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10811/arthur-bispo-do-rosario> Acesso em: Out. 2020.

Em vários cordéis ela aparece, é a única mulher que aparece, que troca com Camões, que é outro sábio. Ela é uma contadora de histórias que passa por todos eles e vence. Em todos os cordéis ibéricos ela aparece. Que falam que é também inspirado na... É o mesmo personagem das mil [e uma] noites, né?

Das Mil e Uma Noites? Sherazade?

É a mesma personagem que chega aqui. E era lindo, muito bonito. Eu vi as cenas deles de coisas cotidianas, e palha, de coisas bem rústicas e é isso. Voltando para o Nego Fugido, em 2018, foi a primeira vez que eu disse assim “vou pegar esse dinheiro para viajar”, porque sempre viajei por trabalho. Aí eu peguei esse dinheiro, “eu vou em Acupe”. Monilson tinha me chamado. Eu fui para Acupe, que é um distrito de Santo Amaro. Até eu fui chamado para o fórum de animação de bonecos em Salvador, na UFBA, e eu disse “pessoal, não quero nada disso”, eu vou pra Acupe, não quero me prender nisso porque esse local não é meu. O meu local de formação é Acupe Eu preciso me renovar, me reciclar, né? Como uma pessoa precisa de um curso de teatro físico, alguma coisa, eu preciso ir para esse local [risos]. E aí cheguei láe no domingo e estava os *careta de borracha*, que são as crianças. Você toma um susto, porque você chega, desce do ônibus e eles estão passando, correndo, batendo nas pessoas. Eu disse, “meus Deus do céu, eu vou levar uma surra”. As crianças compram aquela máscara e ficam andando na rua com um galho, aí se você chegar na frente fazer assim [gesto de quem dá um susto] e sair correndo, eles correm atrás de você. Para mim foi assustador, primeiro quando eu olhei... Não tinha ninguém da minha cor! Era mais escuro do que eu, eu pensei: “meu Deus, que mundo é esse?” E não tinha ninguém branco. E, assim, com medo, cheguei na casa e me disseram: “olha, o ngo fugido já saiu, você vai no caminho”. Eu fui andando por essa cidade – uma comunidade muito pequenininha, Acupe – e aquilo foi me levando para um local que parecia que eu já conhecia, porque minha tribo é outra, né? E quando

eu vi o nego fugido no meio da rua e vendo a ancestralidade, a espiritualidade no espaço, tudo aquilo, fui arrebatado. Porque ele entra em transe. E aí, imagina você andando, assim, tem um falando “solta lá, solta a preta, solta a nega, solta iaiá” e ele vai, vai, vai, vai, vai, vai naquele transe, e eu: “meu deus do céu, o que é isso?”. Para mim foi um encontro de tudo. Eu tenho uma história bem antes, mas tenho uma mudança depois de ver o nego fugido. Eu não falava nada, eu não gravava, não sou de gravar nada... Eu não acho certo, eu estava dentro do espaço, sabe?

Há momentos em que sim e momentos que não, que o que vale é experiência, né?

Isso. Ehá pessoas para isso, pesquisador, sei lá. E o Monilson até uma vez disse, “mas você está calado”. Eu disse, “cara, não quero falar nada, eu só quero ouvir, eu só quero ver, só quero sentir”. Daí, eu fui em alguns espaços sagrados para eles, fui em uma cachoeira muito incrível, que era de caboclo. Foi muito forte para mim. E foi a primeira vez também que ogaram búzios para mim, uma das mães de santo mais antigas... Uma fala assim “ah, você vai nessa mãe de santo, ela é analfabeta”, eu digo, eu também sou, estamos junto. E para mim foi muito importante de encontrar, dela falar que sou regido por duas águas, duas mulheres e por Oxóssi. E foi aí que entendi quem eu era mesmo, acho que foi naquele dia que eu recebi o meu diploma. De falar assim: “você é caboclo, você é juremeiro e sua linguagem é essa”, e foi onde eu comecei a trabalhar a estrutura dessas máscaras de palha com essa coisa de negrume. Lá no Revólver, que eu falei para você, foi a primeira que eu fiz, essa primeira máscara. Depois veio esse caminho.

Porque antes você fazia boneco, não fazia máscara?

Eu já fazia, mas eu tinha um caminho, sabe? E eu ficava um pouco perdido com esse processo, mas nego fugido veio todo... veio “olha aqui, desde o início o negrume está na sua

história, você era Mateus na sua casa”. Eu era Mateus na minha casa, usava negrume, fui para o Maracatu cearense, que não usa negrume, usa roupas bonitas, está todo manchado de preto, sabe? E o nego fugido foi dizer isso. Depois também, eu vim morar aqui por causa dos reinados, né? Para chegar aí, perto de Minas, comecei a ir para Belo Horizonte ver algumas coisas. Ano passado fui de novo ver o encontro de reinado, de Congada (mas a fala mais certa é reinado). E que me traz essa imagem também da cor branca, desse movimento da dança da rua, dessas manifestações, dessa teatralidade ritualística, do corpo e do espaço, e da encruzilhada desse corpo que está em movimento, na espiritualidade e que passa para você, né? Eu vejo também nas congadas de São Benedito, eu vou para outro canto, para esse canto mesmo de ser coroadado, sabe? E me encanta tudo, a dança, a sonoridade do canto, que eu acho incrível, a plástica também. Eu vejo muitas coisas do nordeste, os estandartes. A mesma estrutura desse colorido dos Santos, das fitas dos Santos, que a gente falou lá atrás, e chega aqui nos reinados, que cada cor tem um santo...

E nos reinados tem também o rosa, né? Da Nossa Senhora do Rosário.

É, da Nossa Senhora do Rosário. Então, tem muita coisa. Eu acho que a minha escola é essa e sem limite, né? Uma das coisas que eu tenho medo é do limite. Voltando àquela fala antes dos mestres, eu acho que é assim mesmo, os tempos estão em movimento, é contemporâneo, cada tribo e cada manifestação tem sua nação. Eu acho lindo jongo, eu adoro esse exemplo, mas o meu corpo não é para jongo, porque minha nação, a minha tribo não dançava jongo. E isso é outra coisa que a gente tem que começar a pensar... A gente não é o único, não é uma coisa só, tem várias linguagens. O maracatu cearense, numa época, eu acho que é mais bonito, era chamado de congada. Na década de 70, eu acho que a pessoa se encanta com a força do maracatu pernambucano e traz o nome maracatu, tem isso historicamente falando. Eu acho muito forte, essa

coroação, acho que é isso. Hoje todos os meus trabalhos têm essa coisa desse local da coroação e desse local do ritualístico, a minha plástica não está separada disso, entende? Tem até um trabalho aqui que eu queria mostrar que é meu e do meu irmão, é esse aqui...

Que lindo!

A pintura é do meu irmão, eu venho de uma família de desenhista. Ele é todo pintado à mão.

Isso é um casaco? Ou um fraquezinho? Nossa, lindo demais!

Figura 2: Traje de cena de *A Casa das Mulheres da Lua*.



Fonte: Cleydson Catarina, 2020.

É. Ele é todo pintado à mão. E aí tem devoção, história, cigano. Do outro lado é São Jorge, aqui já é o cigano. Então, tem essas coisas dessa devoção que eu digo, que eu falo que é umbandista. E aí tem pecinhas, não é muito nesse barracão de umbanda. de todos os santos, de todas as cores, de todos os cheiros. Eu trago bem forte isso e está em várias partes, plasticamente, nas nossas manifestações raízes. E falo muito também da tenda de mamulengo, que fala “todi” [toldo], é um todi de mamulengo que você vai ver tudo colorido com fita,

com desenho de comércio, então, a gente traz isso. A gente não é esse contador de história que foi criado numa plástica didática, não, mas um contador de história que conta sua vida e sua espiritualidade, toda essa estrutura.

Você já está me respondendo muita coisa que eu venho pensando, porque tem isso de estar conversando para saber do seu trabalho e também tem essa aproximação de quem não é da tradição. Eu, por exemplo, que venho de uma família branca, super racista, comecei a perceber no ano passado, quando a gente estava fazendo o trabalho na Fábrica, que a devoção da minha avó a Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, vinha da fazenda de café onde ela nasceu, da convivência dela com os negros, da minha vó me levar na benzedeira e como isso foi aniquilado na minha família. Minha vizinha está na cama. No final do ano, foi muito bonito, eu fui lá, e ela já quase nem reconhece a gente, mas eu consegui falar com ela, mostrar fotos, falei “olha aqui vó, com a fita de Nossa Senhora do Rosário, com a fita de São Benedito, vó, fiz uma peça”... Enfim...

Bonito isso, memórias afetivas...

E de entender essa história, de que também isso é parte de mim. Eu falo isso para eles, não é porque eu sou de uma família que acha que são os italianos, que são os não sei o que, porque isso também é parte da gente. Claro que não é a mesma coisa, também não vamos cair nessas de “ai, no Brasil todo mundo é preto, eu também sou preta”, não, não, não! Mas, ao mesmo tempo, não é totalmente à parte. Mas enfim, por onde a gente vai? Tenho me feito essas perguntas, venho elocubrando, gostaria que você falasse um pouco disso...

Eu acredito muito na escuta, sabe? Tem uma história bem interessante, uma entrevista de trabalho [Risos]. As pessoas tomaram um susto. Eu disse, olha, o meu processo é o processo prático. Eu tenho uma coisa muito de respeito. Você escolhe sua escola, eu acho que não tem problema. A primeira coisa

é o respeito, se você me respeita, eu respeito você. Se você não me respeita, não vou respeitar você nem brincando, não tenho mais saco para isso, sabe? Um dia desses mesmo, um cara ligou para mim, um grande cenógrafo que tem um trabalho para escolas particulares caríssimas, aqui em São Paulo, que eu nem conheço. A primeira coisa que eu disse: “eu não vou” *[risos]*. Não vou, porque são estudantes prepotentes. Eu não vou dar o que é meu, não vou dar, né?

Sim.

Mas voltando para esta história eu venho para cá *[para Fábrica de Cultura da Brasilândia]* para ter um espaço de criatividade imaginária, onde eles não vão aprender a cortar na listra, eles vão no intuitivo. Primeiro contato é esse, eles descobrirem o desenho sozinhos, o formato. Depois a gente vai descobrindo juntos, eles vão me mostrando técnica e eu vou mostrando técnica que eu sei e a gente vai se encontrando. Uma das primeiras coisas que eu acho, falando sobre a Fábrica, sobre esses projetos, eu estou em um canto que é o meu local, né? Uma vez uma menina que é judia veio mexer comigo falando “ah, mas a gente somos iguais”. “Você teve dor de dente? Você já perdeu um dente? Tenho certeza que não. Você já foi em uma fila de posto de saúde? Não foi”, né? “Você pensa no que você vai comer no próximo mês? Você pensa no dinheiro do aluguel do próximo mês? Você pensa em todo esse processo? Não pensa, então, a gente não é igual”. Então a Fábrica é esse encontro. Essas minhas vivências – eu falo que não é aula, são vivências de troca de ideias – eu não me vejo esse catequista, sabe? Eu sempre adoro falar essa palavra porque acho que foi uma das mais pesadas. A gente foi catequizado, até eu mesmo fui catequizado. E quando os meninos chegaram “ah, eu não sei fazer, eu travo”, eu digo “aqui tá todo mundo junto”, mas quebra as regras que colocaram em você, faça o que você quer fazer. Antes de entrar na quarentena, estavam fazendo customização. Eles não sabiam fechar o ponto, entendeu? Eu não vou ensinar, e eles ficaram vários dias com a linha lá

[risos]. Eu disse, “povo, descobre”, porque para gente não foi dado. Não foi uma pessoa “ah, você faz assim”, não! Minha mãe falava “olha!” [risos].

Então, não sendo rígido, nada disso, mas a gente veio de um local da prática da sobrevivência. Uma vez eu vi a Victoria, que é uma aprendiz da gente, que é uma mulher trans, ela chegou toda machucada, e ela disse “eu fui pra porrada, Catarina, eu sou da porrada, ninguém vai me violentar”. Eu acho incrível, é um canto de escuta e de prática. Quando eu chego na Brasilândia mesmo, até mesmo no Clariô¹³¹ com as meninas, que são mulheres, eu comecei a ter a escuta, sabe? São mulheres não pretas, são mulheres brancas algumas, eu fiquei na escuta, mesmo. Eu acho que a gente é um... É desconstruir. É difícil, mas eu acho...

É difícil, mas não é impossível, né? Vai do nosso esforço, vai da nossa disposição para isso, não é impossível.

Eu acho que não é impossível, não. Eu trabalhei com um mestre que hoje eu não me identifico, mas ele me ensinou algumas coisas. Um homem branco, tudo... É do Movimento Escambo Livre de Rua¹³². Trabalhei com esse mestre um tempo, e eu aprendi a chegar e ouvir, muito, muito mesmo. Eu acho que a escola que a gente está vivendo, quer viver, é muito da

¹³¹ Grupo de Teatro Clariô “coletivo de arte resistente que busca, através da cena e da troca com outros coletivos, discutir a arte produzida PELA periferia, NA periferia e PARA a periferia. (...) Seu trabalho se concentra em Taboão da Serra, cidade/dormitório, periferia da região metropolitana do Estado de São Paulo, onde se localiza o Espaço Clariô, sede mantida pelo grupo desde 2005, local de formação e produção de pensamento junto à comunidade. E hoje, polo cultural de referência na região”. Fonte: <https://espacoclario.blogspot.com/p/o-grupo-clario-e-sua-historia.html> Acesso em: Out. 2020.

¹³² É um movimento de irradiação cultural que reúne grupos, de teatro de rua, dança, capoeira, artistas plásticos e visuais, poetas, músicos e artistas populares dos Estados do Rio Grande do Norte, Maranhão, Pernambuco, Paraíba, Ceará, Pará, Rondônia, São Paulo, Rio de Janeiro, Distrito Federal e Rio Grande do Sul no Brasil e Rosário e Buenos Aires na Argentina. Com o intuito de socializar suas experiências artísticas, culturais, políticas e comunitárias em “uma experiência coletiva de mobilização e organização social e de atuação política em termos regional e local. Um espaço livre de produção de conhecimento e de inclusão social, de inserção do cidadão comum” (Ray Lima). Fonte: <https://movimentoescambo.wixsite.com/escambo/o-escambo> Acesso em: Out. 2020.

escuta, porque são outros tempos, são outras linguagens. Como a gente falou no início, o tempo está em movimento, é contemporâneo. Não sei se você viu, eu criei um personagem para aprender a viver "não binário", eu não sei ainda, quando eu crio Ariel, é para esse processo, para mim. Porque eu ouvi essa palavra esse ano, de um aprendiz! Eu fiquei hã? mas o que é isso? Está entendendo? Então, acho que aqui tem muita escola de teatro, as pessoas estão estudando muito teatro, e muitas pessoas falam isso "ai, eu queria tanto essa desconstrução", mas as pessoas têm medo da desconstrução, até o que está aprendendo... Pra mim é um momento de escuta, de construir mesmo. Mesmo sendo um homem negro, gay, nordestino e pobre, eu preciso passar por isso... Eu reproduzo algumas violências, não é? O que você colocou é incrível, "eu venho de uma família tal, tal", você tem isso, e você reconhece. Eu acho que reconhecer, desconstruir, silenciar e escutar. E pegar da escuta uma nova didática. É. Dessa escuta, ir se transformando em uma didática. E é muita prática, né? Não é um catecismo que vai vir tudo explicado, o Freire...

É. Por mais que eu leia, que eu converse, mas é na prática, no dia-a-dia, é no se colocar em situações que vão ser desconfortáveis. Porque a gente está sempre entre pessoas brancas. Poucas pessoas têm o desconforto de ser o único branco em um espaço.

Sim. Até nas manifestações *[raízes]*. Eu nunca cheguei "ah, eu sei costurar", nunca. Primeiro, porque eu sou um pouco tímido, com essa coisa de ser um homem negro que não tem o exercício da fala, do diálogo, de falar o que sente. E ainda de uma cultura sertaneja, eu sempre quis chegar primeiro. Tem um mestre, Zé Negão, que é um cantador de coco, que também tem problema na visão. Ele fala "eu sou analfabeto", porque analfabeto tem que estar aprendendo. Eu adorei isso, porque a gente tem que estar aberto para estar aprendendo. Hoje, um exemplo é quando eu vou para Brasilândia, quando

vejo esses meninos, para mim é um suspiro, estou aprendendo a trocar, né?

É muito ensinamento pra gente lá, né?

Muito, de resistência, de tudo. E é isso, eu acho muito engraçado essa estrutura desse teatro hoje... A Naruna¹³³, que é do Clariô, ela fala assim “eu quero ver um local que você encontre, que paga bem mais ou o mesmo que a gente” *[risos]*. E é isso, eles começaram... É muito parecido com o nordeste, eu acho, as meninas aqui. Elas entraram em um processo de materiais reciclados para fazer teatro, “bora fazer seu teatro” e isso para mim foi muito importante. Eu sempre falo isso, esse mestre que eu convivia com ele, fala que não precisa de Fomento¹³⁴. Precisa sim, precisa de tudo, mas não é só esse caminho, porque se for só ele, tem muita gente com medo aí. Eu acredito nisso, eu venho de uma escola onde a figura que atua faz tudo. Eu acredito em um teatro de grupo. A gente tem que começar a criar escolas falando de teatro de grupo, bem direto na linguagem. Porque vejo quando eu chego aqui nos grupos que eu participei, que eu fui contratado, a maioria dessas pessoas estão perdidas.

Porque não sabem por onde, como fazer o seu. Em um momento eu estava exausta, infecções urinárias, e falei “espera, eu estou gastando energia resolvendo a vida de quem já tem a vida resolvida”. Para, para, para! Vamos para outro caminho... Mas é isso... são contratantes. São pessoas educadas para contratar, para serem cordiais com seus funcionários, enquanto eles estão trabalhando direitinho, e

¹³³ Naruna Costa é atriz (teatro, cinema, TV e séries), cantora e diretora. Formada pela EAD - Escola de Arte Dramática ECA/USP, é cofundadora do Espaço e do Grupo Clariô de Teatro, e integrante do Clarianas. Fonte: <https://www.facebook.com/narunacostaoficial/> Acesso: 26 Out. de 2020

¹³⁴ Catarina se refere aos programas municipais de incentivo à cultura: Programa de Fomento à Cultura da Periferia e Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo.

se você não está trabalhando direitinho, a cordialidade desaparece...

É, e ainda usa umas falas bem ridículas: “é o dinheiro público” [risos], adoro isso! “Ah! Você vem avisar isso agora, não sabia!” [risos]. E eu acho que é isso, a plástica para mim é uma sobrevivência. É se comunicar.

Que lindo...

É, porque se não for, eu já estava louco de várias maneiras, acho, e a arte, para mim, essa plástica toda, é um canto onde eu me comunico e onde eu sobrevivo. Porque toda essa estrutura que a gente conversou, eu sobrevivo dela, não tem um caminho, não tem. Não tem nenhum e é isso.

A gente vai fazer a publicação e eu não me sinto com competência para escrever ou para analisar ou para falar sobre algum traje de qualquer manifestação, porque eu não sou parte, embora eu tenho aprendido muito, mas eu não tenho pertencimento e não me sinto competente para falar sobre isso.

Acho que uma coisa muito interessante para ti, não sei, desses processos todos para mim hoje, o Oswald¹³⁵ também me ajuda um pouquinho, que é esse teatro de incorporação, ele fala muito sobre isso. E não tem técnica. Até o Moncho, ele botava uma máscara e vê o que essa máscara vai reproduzir no seu corpo, ela não precisa ter um formato como é na *commedia dell'arte*. Então, eu acredito muito nisso. Se você vê uma Oxum no terreiro, mesmo que elas tenham aquele passo, você vai ver uma diferença. Essa linguagem da incorporação, da vivência do seu corpo. Então, é uma coisa que eu procuro muito, que cada corpo é um corpo. E eu acredito que a gente passa esse processo e essa teatralidade da incorporação. Quando eu vejo nego fugido, eu não posso reproduzir uma saia

¹³⁵ Oswald Barroso, autor já citado anteriormente.

daquela, posso me inspirar, mas não usar uma saia daquela, que é uma saia da Morte...

Jamais, porque são os ancestrais materializados nas folhas da bananeira, não é?

Sim, porque a bananeira que sangra. Isso é muito bonito, viu? Teve uma época que cada um que morria botava uma bananeira. Então, até onde eu posso ir e até onde eu falo “isso não é meu”? No *Auto do Negrinho*¹³⁶ tem uma coisa que é muito interessante... Foi um grande presente, de pedir licença. Porque isso mexia no meu corpo e eu disse: “tem que começar a licença”, e ver até onde eu posso ir. Porque essa teatralidade não é só plástica. Acho que você tem que entender isso, que não é só a plástica. É como você ver o maracatu que não é maracatu. Um dia, vi um maracatu carregando uma boneca dizendo que era a calunga. É uma representação, não é a calunga. Porque, esqueci o nome do negócio, a que leva calunga, ela passa por um processo enorme, sabe o que está levando para sua comunidade. O que vem detrás daquilo tudo é muito interessante. Então, até onde eu posso pegar como plástica e como representatividade? Sei lá, porque tem coisas que eu não posso pegar.

Eu posso aprender sobre simbologia, posso aprender sobre carregar da simbologia um elemento, mas eu não posso pegar o elemento e falar “vou usar”.

Nunca.

Ai Cata...Estou super emocionada aqui. Agradeço muito. Eu fiquei ansiosa, não dormi direito à noite (risos). Eu estou super feliz. Obrigada pela sua generosidade.

Eu que agradeço. E use. É sua nesse momento, é só escutar.

Espero que logo eu possa dar um abraço em você!

¹³⁶ Espetáculo do grupo Terreiro Encantado, com Cleydson Catarina, Uberê Guelé, Sandro Lima [Auguto Iuna] e Rafael Fazzion. Direção de Cleydson Catarina.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARTHUR Bispo do Rosário. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2020.

Disponível em:

<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10811/arthur-bispo-do-rosario>>. Acesso em: Out. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

BARROSO, Oswald. **Reis de Congo - Teatro Popular Tradicional**.

Fortaleza: Minc/Flacso/MIS, 1997. Disponível em:

<http://projetodramaspopularesdoceara.blogspot.com/2016/12/livro-reis-de-congo-de-oswald-barroso.html> Acesso em Jul. 2020.

CABALLERO, Iliana Diéguez. **Cenários Liminares: teatralidades, performances e políticas**. Uberlândia/MG: EDUFU, 2016.

CARNEIRO, Francisco L. J. A. **Quinteto Armorial: timbre, heráldica e música**. Dissertação de Mestrado, IEB/USP, 2017.

Disponível em:

https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/31/31131/tde-13122017-112348/publico/Corrigida_FranciscoAndrade.pdf Acesso em Out. 2020.

FRANCISCO, Danielle Maia. **Casa da Flor: experimento, poesia e memória (um olhar museológico)**. UNIRIO/MAST. 2014. Dissertação.

Disponível em: [http://www.unirio.br/ppg-](http://www.unirio.br/ppg-pmus/copy_of_danielle_maia_francisco.pdf)

[pmus/copy_of_danielle_maia_francisco.pdf](http://www.unirio.br/ppg-pmus/copy_of_danielle_maia_francisco.pdf) Acesso em: Out. 2020.

ITZÁ, Carol. **Morada Artística: Carol Itzá convida Cleydson**

Catarina. 2020. (1hora46min37). Disponível em:

<https://youtu.be/8fccDDDDAS8> Acesso em: Jul. 2020.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de Fala**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

PESTANA, Sandra R.F. Corpo-instalação como estratégia de ensino de visualidades da cena. **Anais XI Congresso de Enseñanza del Diseño Universidad de Palermo**, 2020. No prelo.

_____. As encruzilhadas nos trajes de cena de “Ruas Cruzadas - Njila Mpambu”. Resumo expandido. **Anais Encontros de GTs do Colóquio de Moda**, 2020. No prelo.

PINTO, Monilson dos Santos. **Nego Fugido: o Teatro das Aparições**. Dissertação de Mestrado em Estética e Poéticas Cênica, UNESP, 2014. Disponível em:

<https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/115853/000806554.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 18 Out. de 2020.

ROQUE, Arnaldo César. Línguas & Encruzilhadas: Pambu Njila e o poder da palavra no Candomblé de Angola. **Anais III Copene Sudeste**, Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as - ABPN, Universidade Federal do Espírito Santo - UFES, Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros -NEAB/UFES, 2019. Disponível em: https://www.copenesudeste2019.abpn.org.br/resources/anais/14/copenesudeste19/1563139418_ARQUIVO_a755f37e8eb34295ec54c47cd3bedb39.pdf Acesso em: Out. de 2020.

WILLIAM, Rodney. **Apropriação Cultural**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

Conhecendo a autora deste capítulo:



Sandra Pestana: performer e figurinista. Doutora e Mestra pela ECA/USP, e bacharel em Artes Cênicas pela Unicamp. Docente de visualidades na Universidade Anhembi Morumbi e arte-educadora da Fábrica de Cultura do Jd. São Luís, São Paulo, Zona Sul. Entre a sala de aula, a de ensaio, a rua e o ateliê de costura fundou a agrupação Resite Corazón Invenções Artística, que reúne artistas que colaboram em criações que fundem performance e arte vestível com outras linguagens.

pestana.sandra@gmail.com

Capítulo 18

ENTREVISTA COM NILSON MOREIRA SOBRE TIA CIATA E OS TRAJES DE CARNAVAL

Interview with Nilson Moreira about Tia Ciata and carnival costumes

MOURA, Carolina Bassi de; Doutora em Artes; Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

Não há quem tenha se debruçado sobre a história do carnaval carioca sem ter se deparado com o nome de Tia Ciata (1854-1924). Toda pesquisa que se fizer em filmes documentários, livros e antigos jornais de todo o país acerca deste tema, encontrará vivos relatos de inúmeros músicos sambistas, mais ou menos reconhecidos, a respeito dos festivos encontros em sua casa e de tudo o que foi produzido por lá. Nesses encontros se celebrava a cultura afro-brasileira por meio da música e da dança, da culinária e da religião, mesmo em tempos em que o samba, o batuque e o candomblé eram práticas mal vistas e proibidas pela moral e os bons costumes da sociedade vigente.

Tia Ciata era baiana de forte temperamento e empreendedorismo, características estas que a ajudaram a superar as dificuldades encontradas na capital carioca. Viera da Bahia muito jovem, já com uma filha, Isabel, e um relacionamento desfeito. No Rio, casara-se com João Batista da Silva (?-1910) com quem teve quatorze filhos. Mesmo com a família numerosa, Ciata sempre acolhera muitos outros que chegaram ao Rio de Janeiro depois dela, e crianças pobres, formando em sua residência um centro fortalecido de afeto e ajudas mútuas.

Muito se fala sobre sua atuação, mas dela temos apenas um retrato de meio perfil. O jornalista Francisco Guimarães (codinome *Vagalume*), afirma que Tia Ciata,

No seu tempo de moça, deu dôr de cabeça a muita gente... Era da classe das - nêgas cheirosas - e que **serviam de figurino às demais baianas.**

Uma saia bordada à ouro ou seda, uma sandália acompanhando o bordado da saia, quem quisesse ver o que havia de mais rico, apreciasse em cima de Assiata! [grifos meus]¹³⁷

Tia Ciata foi mãe de santo, quituteira, costureira e sabia o poder da indumentária em todas as atividades que desempenhava. Fazia roupas de santo para os que frequentavam os terreiros; trajes de baiana para vender a outras quituteiras que quisessem estar caracterizadas; fazia trajes de baiana para vender ou alugar para “as cocotes chiques saírem nos Democráticos, Tenentes e Fenianos, as associações carnavalescas da pequena classe média carioca”¹³⁸; além de fazer também figurinos para teatro de revista. No entanto, pouco se tem ainda, em termos de registros, sobre qualquer um desses trajes confeccionados por ela.

Na tentativa de encontrar mais pistas sobre esses trajes, conversei com Nilson Moreira, tataraneto de Tia Ciata.

Carolina Bassi: Nilson, encontrei esta foto da Tia Ciata, bem juvenzinha, em que podemos ver sua camisa branca trabalhada e seu pano da costa, além do penteado que ela usa. Tem um relato da neta Lili, no livro do Roberto Moura, que diz que ela não usava o torso nas festas em casa, só o penteado, e que era a mãe de Lili quem fazia para ela às vezes. Por acaso vocês têm mais fotos da Tia Ciata, para que possamos vê-la usando alguns de seus trajes?

Nilson Moreira: Essa foto que você me falou, também está no site¹³⁹, é a que a gente achou no acervo familiar. Nessa foto

¹³⁷ GUIMARÃES, Francisco. *Na roda do samba*. Rio de Janeiro: Tip. São Benedito, 1933, p.100.

¹³⁸ MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1995, p.100.

¹³⁹ O endereço eletrônico a que se refere Nilson é o site oficial da **Casa de Tia Ciata**, “sede da Organização dos Remanescentes da Tia Ciata (ORTC)

ela ainda estava na Bahia, ela não foi batida no Rio de Janeiro. A gente está tentando achar mais dados do fotógrafo, mas não foi feita no RJ, não.

Figura 1 - Tia Ciata jovem, com sua bata rendada, colar de elos de metal e pano da costa.



Foto: Divulgação do Acervo da Organização Cultural Remanescentes de Tia Ciata (ORCT)¹⁴⁰

Com quantos anos ela veio para o Rio de Janeiro?

A Tia Ciata devia ter 22 anos mais ou menos quando ela saiu da Bahia para vir pro Rio. Lá na Bahia ela ajudou na fundação da Irmandade da Boa Morte em Cachoeira, irmandade da qual hoje a minha mãe também faz parte.

Tia Ciata era de terreiro de candomblé ou de macumba?

De candomblé. Tem dois registros, na verdade, de iniciação dela na Bahia, a gente está cruzando essa informação pra descobrir. Mas à princípio é de candomblé ketu.

e espaço cultural para manter viva a memória da Matriarca do samba.” Disponível em: <https://www.Tiaciata.org.br/home> Acesso em 20 ago 2020. A Casa funciona à rua Camerino, 35, no Centro do Rio de Janeiro.

¹⁴⁰ Disponível em: http://visit.rio/en/que_fazer/Tia-ciata-house/ Acesso em 2 ago 2020.

Tia Ciata era mãe de santo?

Ela já era *ialorixá* na Bahia, onde foi iniciada na casa de Bamboxê, da nação Ketu, e, depois, quando veio para o RJ, ela foi trabalhar na casa do João do Alabá. Na casa dele, como ele já era o pai de Santo, ela ficava como *mãe pequena*. A casa dele ficava na região dos estivadores, também conhecida como Pequena África. Na casa dela mesma, ela era mãe de santo. Aqui no Rio de Janeiro, quem distribuía velas, os panos e outros materiais era a casa do João do Alabá.

A roupa em que vemos a Tia Ciata nesta única foto reconhecidamente dela, é uma roupa muito bonita. As mulheres de santo naquela época costumavam fazer seus próprios trajés. Você sabe dizer se era ela mesma quem fazia suas roupas, e se ela era habilidosa com isso?

Eu sei que além de costurar, ela ensinava costura também. Tem alguns registros que a gente achou sobre ela ensinar também costura. Não tenho como especificar o quanto ela era habilidosa. Ela tinha um grau de habilidade que além de confeccionar, ensinava outras pessoas. Era uma questão também social, porque havia na casa, além de toda a questão dos festejos, uma atividade que ela fazia com as crianças que ficavam na rua, que não tinham casa e iam para casa dela, também para se alimentar. Não tem especificado se a costura fazia parte do trabalho com as crianças, se era uma coisa que ela ensinava pras pessoas que estavam precisando aprender algo, porque estavam na rua, ou se era mais uma questão que ela ensinava às outras pessoas que seguiam a religião e queriam fazer as suas próprias roupas... Isso não tenho determinado. Mas ela fazia confecções de roupa aqui no Rio de Janeiro. Tem um registro dela ter sido a primeira a se vestir com a roupa de baiana que ela usava no terreiro para ir vender os quitutes.

O que veio primeiro, os quitutes ou as roupas?

Ela tinha uma cabeça muito empreendedora. Ela começou pelos quitutes, viu que dava certo, que chamava a atenção. Aí ela falou com as outras irmãs [de santo] e elas todas foram pra rua vender, começaram a vender juntas... Formaram até uma espécie de sindicato, que hoje é perto ali da Carioca. Algumas pessoas chamam até hoje como “tabuleiro da baiana”, porque ali ficava o Sindicato das Baianas. Elas se juntaram, fizeram essa venda de quitutes e, logo depois, veio a parte da confecção. Ela confeccionava roupas e chamou outras pessoas pra ajudar, não só para venda como para aluguel. As roupas eram alugadas para o carnaval, para festas à fantasia e para terreiro também. Tinha confecção de trajés religiosos para as cerimônias, para as festas, é esse registro que a gente tem.

Nesse sentido a Tia Ciata e as outras “Tias” foram muito importantes para o carnaval carioca – elas acolhiam os sambistas no desenvolvimento de sua arte, participavam ativamente da confecção dos trajés de baiana para os desfiles, desfilavam também...

Na verdade a ala das baianas é uma homenagem às baianas que começaram toda a tradição no Rio. Até uma das principais homenageadas é a Tia Ciata, porque quando eles começaram os desfiles, antes das escolas de samba, quando tinha os ranchos, eles passavam na frente das casas das Tias baianas, para pedir a bênção delas e para reverenciar. Isso ficou como uma homenagem nas escolas de samba à ala das baianas, às Tias que davam a bênção aos desfiles que estavam passando e até a algumas músicas. Os registros mostram que eles levavam algumas músicas para as Tias baianas pra que elas pudessem abençoar, permitir... Então, é tudo isso daí que transformou a ala das baianas no que é hoje.

Os trajes de carnaval eram feitos pelas mesmas pessoas que faziam os trajes religiosos?

Eu não tenho como te dar a certeza disso, mas eu sei uma coisa. Toda a questão religiosa, ainda mais no candomblé, na umbanda que seja, até na igreja católica, as pessoas, para fazer algumas coisas, precisam de autorização. Então, essa diferença das roupas que são usadas no terreiro para as que são usadas no carnaval provavelmente elas tem a ver com a questão de autorização para uso. A pessoa não pode se vestir com uma roupa de terreiro para ir no carnaval.

Claro que não. Mas eu pensei no seguinte – será que não teve uma influência de um traje sobre o outro, por terem sido feitos pelas mesmas pessoas? Na década de 1940 se dá o primeiro uso de tecidos brilhosos nos trajes religiosos de candomblé por João da Gomeia, no Rio de Janeiro. Isso já não seria sinal da contaminação dos trajes religiosos pelos trajes de carnaval, considerando seu histórico de confecção?

Influência acontece sempre, mas assim... Quando está dentro da religião, ainda mais as pessoas mais antigas na religião, elas não apoiam muito qualquer tipo de influência externa pra mudar alguma coisa. Então, eu acho bem difícil que dentro da época da Tia Ciata, as confecções terem [proposto] muitas diferenças assim. No caso, o João da Gomeia, que vem depois, ele já vem com outra visão e outro foco e ele começa a trabalhar nisso aí de forma diferente. O que não é ruim, é tudo uma questão das pessoas aceitarem ou não como é feito (risos).

Mas você diria então que, no Rio de Janeiro, houve influência do traje de santo sobre o traje de carnaval – e vice-versa?

Eu acho que o traje de santo influenciava mais no de carnaval do que o contrário. Mas, claro, chega num ponto que mistura tudo. Aqui no Rio ainda tem uma diferença, [além da macumba, falando das misturas], depois de um tempo, aqui nasceu a

Umbanda. A Umbanda tem outros trajes, ela segue outros rituais, um pouco diferentes do candomblé.

Porque não tem muitos registros? É porque as pessoas antigas de terreiro não gostavam de bater foto. É difícil você ter registros dessa época, quanto mais de dentro do terreiro. Pode ter pinturas, mas fotos mesmo... É bem complicado pra dizer se no terreiro de João do Alabá, ou se dentro da casa da Tia Ciata eles faziam roupas com mais enfeites ou não [em comparação com os trajes rituais da Bahia, e demonstrando uma influência dos trajes de carnaval carioca].

Tia Ciata era mais receptiva à inclusão de elementos dessas diferentes culturas na hora de confeccionar os trajes religiosos, ou ela buscava uma autenticidade tradicional?

Eu não tenho registro exato disso, mas acredito eu que ela deveria manter sim, mais tradicional, por ela já ter conhecido mais próximo da fonte [origem]. É provável que ela mantivesse um padrão. Mas, também é bem provável que a casa dela tenha influenciado muito a mudança, por causa das pessoas que aprendiam a costura ali, vendo toda aquela diversidade de culturas. (Elas podiam até exercer a sua fé ali dentro, segundo relatos dos mais antigos, que passaram essa informação sobre a liberdade religiosa). As pessoas que frequentavam a casa dela e que estavam começando [as mais jovens], é possível que elas tenham sofrido influência das outras culturas e possam ter passado isso pra frente. A Tia Ciata, eu acredito que ela deveria manter um padrão mais próximo da fonte [origem].

Como eram distribuídas as atividades culturais no interior da casa da Tia Ciata?

A forma que se dividia a casa de Tia Ciata é uma coisa discutível. O que o meu avô, Bucy Moreira (que foi criado diretamente com a Tia Ciata, por ela, na casa dela) passou pra minha mãe [sobre os eventos culturais na casa de Tia Ciata] é que, na frente, tinha umas músicas mais tranquilas

e, ao fundo, rolava o samba, ou então, rolavam as cerimônias de candomblé. Mas, às vezes era samba, às vezes era candomblé, dependia do dia. Lá tinha tanto capoeiras, quanto ciganos, árabes... Na verdade, vários grupos perseguidos na época se juntavam lá. No ano passado, no aniversário da Casa da Tia Ciata, foi lá um grupo cigano, para homenagear, foi um grupo judeu, que eles também se juntavam lá, que tem esse registro.

A reunião de várias culturas na casa da Tia Ciata influenciou no resultado das atividades promovidas por lá?

Isso até gerou a diferença no samba, que o samba da Bahia é um samba duro, e o samba aqui do Rio de Janeiro que tem outros instrumentos, é até um ritmo diferente. Esse ritmo diferente do samba carioca se dá pela junção de instrumentos de várias regiões que não eram só da cultura negra. Tinha da cultura dos judeus, dos ciganos...

Pelo visto, no Rio de Janeiro ficou tudo mais misturado: o samba, a religião... porque a *macumba* era mais híbrida do que o *candomblé*.

Isso. No caso, até o termo Macumba, ele vem por causa do instrumento que é utilizado [e tem o mesmo nome]. E, assim, essa junção de culturas influenciou na questão das vestimentas, que você estava querendo saber mais. Essa questão das vestimentas é um detalhe complicado você achar o momento em que começa a misturar, é muito complicado. Mas, acredito eu que com os trajes religiosos, aconteceu a mesma coisa que com o samba, que veio da Bahia e aqui se tornou um samba diferente.

A casa da Tia Ciata deixou de sofrer perseguições policiais às suas atividades musicais e religiosas porque o presidente Wenceslau Brás foi grato a ela pela cura de sua perna e concedeu ao esposo de Ciata, uma colocação no gabinete do chefe de polícia.

Algumas pessoas da época falam que, logo um pouco depois disso, dependendo dos festejos, tinha até segurança da polícia. Porque lá, além de pessoas perseguidas, iam também pessoas famosas. A casa dela não era frequentada só pelas pessoas que estavam fugindo de perseguição, tinha uma grande mistura ali.

Eram pessoas convidadas ou podiam chegar, mesmo sem serem conhecidas intimamente?

A casa dela era aberta. Se a pessoa chegasse, podia ficar na casa dela. Se fosse uma pessoa respeitosa podia chegar. A Escola Tia Ciata¹⁴¹ que tem ali no centro do Rio, você vai ver nos registros antigos dela, começou pra fazer um trabalho parecido com o que a Tia Ciata fazia. Ela começou com o acolhimento de crianças de rua, e as crianças entravam a hora que queriam na escola, ali elas se alimentavam, estudavam... Era um local aberto. A casa dela funcionava assim, ficava aberta.

¹⁴¹ Escola municipal localizada na avenida Presidente Vargas, Praça Onze, s/n, no centro do Rio de Janeiro.

Figura 2 – Casa da Tia Ciata na rua Visconde de Itaúna, em frente à Praça Onze, num dos últimos registros antes de ser demolida para construção da av. Presidente Vargas. Há dúvidas se sua casa seria a de número 117 ou 119.



Fonte: Fotografia desconhecido¹⁴²

Esse sucesso e influência da Tia Ciata despertava inveja nas pessoas? O livro de João do Rio sobre *As religiões no Rio de Janeiro*¹⁴³ menciona o trabalho religioso dela como se não fosse legítimo. Fala de dois *ogans* que não tinham sido iniciados da forma tradicional, por exemplo. O que você pensa disso, tinha alguma polêmica?

Isso daí é a coisa mais normal... Toda vez que você for fazer qualquer coisa, vai ter as pessoas que vão querer ajudar e vai ter as pessoas que vão querer jogar pra baixo o seu trabalho. Hoje tem até o livro *As bambas do samba*¹⁴⁴. Você vê, apesar da mulher influenciar desde o início a música, elas não ganham visibilidade nisso. Mas até uma das coisas que a gente tem na instituição [Casa da Tia Ciata] é trazer esse olhar de como a mulher influenciou não só na cultura na música como em diversos outros pontos. Que a gente usa o trabalho que a Tia Ciata desenvolveu para

¹⁴² D'ÁVILA, Patrícia Miranda. *Primitivo, naif, ingênuo: um estudo da recepção e notas para uma interpretação da pintura de Heitor dos Prazeres*. Dissertação de mestrado. São Paulo: ECA/USP, 2009, p. 15.

¹⁴³ RIO, João do. *As Religiões no Rio*. Paris: H. Garnier. 1906.

¹⁴⁴ SANTANNA, Marilda (org). *As bambas do samba: mulher e poder na roda*. Salvador: Edufba, 2016.

desenvolver novos trabalhos, e sempre estar mostrando a mulher, com sua capacidade, com tudo o que foi feito, mesmo em tempos que eram muito mais difíceis. Imagina no tempo em que elas estavam, para manterem o trabalho que elas mantinham? E conseguirem passar pra frente, mesmo sem ter como fazer um registro. Na época em que elas viviam, manter e levar para frente tudo e fazer com que as pessoas reconhecessem um trabalho desenvolvido por mulheres é muito difícil. Então, você mostra a força que tinha o trabalho que as Tias baianas fizeram naquela época.

O que você acha sobre o traje de baiana hoje?

Eu acho bem bonito. Acho que poderia ser mais leve um pouco, a minha avó foi baiana muito tempo e ela sempre reclama do peso, outras pessoas que eu conheço, que vão de baiana, também falam que é muito pesado. Mas eu acho muito bonito. Eu acho que não tem porque o carnaval seguir exatamente o que tem de traje da religião. Eu acho que tem que sair mesmo um pouco. Se as pessoas querem conhecer o traje tradicional, elas têm que ir no lugar tradicional. Poderia só ser mais leve mesmo, ainda mais que são mais pessoas de idade, geralmente, que compõem a ala, tinha que ser um pouco mais leve.

A Tia Ciata gostava muito de sambar e sambava muito bem pelo que conta Tia Carmem¹⁴⁵, sobre ela dançar muito bem o *miudinho*¹⁴⁶. Aliás, que foi ela quem ensinou ao seu avô. Ela desfilava na *Rosa Branca*, né?

Sim. Teve um rancho que Tia Ciata fundou junto com o Hilário Jovino. E tem o registro de *O Macaco é outro* que era um rancho, criado por ela.

Figura 3 – Possível registro de *O Macaco é outro*, rancho criado por Tia Ciata, depois de desentendimento com Hilário Jovino



Fonte: Portal Luis Nassif¹⁴⁷

E a *Deixa Falar*¹⁴⁸, teve algum envolvimento da Tia Ciata ou da família?

O meu avô, Buci Moreira, pai da minha mãe, é um dos fundadores da *Deixa Falar*, ele está nos registros. A *Deixa*

¹⁴⁵ (1878–1988)

¹⁴⁶ “A coreografia, sempre feita dentro da roda, pode ser muito variada, mas seu gesto mais típico é o chamado *miudinho*. Feito, sobretudo, da cintura para baixo, consiste num quase imperceptível sapatear para frente e para trás dos pés quase colados ao chão, com a movimentação correspondente dos quadris.” (*Samba de roda do Recôncavo Baiano*. DOSSIÊ IPHAN, 2006, p. 23.)

¹⁴⁷ Disponível em: <https://blogln.ning.com/profiles/blogs/fotos-que-retratam-a-historia> Acesso em 22 out.

¹⁴⁸ “Embora tivesse a configuração de um bloco carnavalesco como qualquer outro, a *Deixa Falar*, organizada em 1928 (data fornecida pelo compositor Ismael Silva), foi chamada de escola de samba pelos seus fundadores por ter sido concebida pelos mestres do samba carioca.” Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/livrariadafolha/1041211-conheca-a-primeira-escola-de-samba-carioca-a-deixa-falar.shtml> Acesso em 22 out 2020.

Falar, se juntou com a [deu origem à] Estácio de Sá. Mas *Deixa Falar* é posterior à Tia Ciata, a formação das escolas de samba vem um período depois do falecimento dela (em 1924).

Sobrou algum material, algum traje, colares, sapato, algum objeto da Tia Ciata?

Não ficou nada guardado. O que acontece também? Pode até ser que exista. A gente não tem contato com todos os familiares que eram ligados à Tia Ciata. A gente vem de uma das filhas dela que aí teve meu avô, e aí ele passou pra gente... Mas ela teve 14 filhos só aqui no Rio, com mais um que ela teve antes (na Bahia). Talvez algum filho tenha algo dela, mas como nenhum deles continuou com a parte da cultura, a gente não tem muito contato com eles, com outros familiares.

A não ser o meu avô, que quis continuar com o legado da Tia Ciata, dos outros não se sabe nada sobre isso.

Ela deixou algum (a) herdeiro(a) em seu lugar como mãe de santo?

Não tem esse registro porque pouco depois do falecimento dela, derrubaram a casa dela pra construírem a Av. Presidente Vargas. Não tem alguém que ficou responsável, na religiosidade, pelo trabalho dela.

Conhecendo a autora deste capítulo:



Carolina Bassi de Moura: É movida pelas formas que a poesia pode assumir nas diversas linguagens artísticas. É sobre elas que gosta de trabalhar. Professora adjunta da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), no curso de graduação em Cenografia e Indumentária. Cenógrafa, figurinista e diretora de arte, com experiência em cinema e em teatro.

carolina.bassi@gmail.com;
carolina.moura@unirio.br



Ensaïos

ENTRE O SOL E AS LANTEJOULAS, CORPOS E TRAJES

Por Vera Cristina Athayde

Nascer em Pernambuco e fazer o passo do Frevo nas ruas de Recife e Olinda na infância e adolescência, com certeza foi um marco para a minha relação direta com a cultura brasileira e seus desdobramentos, diante das ruas, dos dias e noites a céu aberto, e das descobertas encantamentos entre o vestir e seus mistérios. O traje nas manifestações culturais, em crianças, jovens e adultos, e naqueles que têm a memória viva dos saberes da cultura popular, os seus mestres e mestras. Da mesma forma foi reconhecer um Brasil através de corpos em movimento estimulados por vozes, cantos e muitas vezes pelos tambores que, ao ressoarem, dão verdadeiro sentido e plasticidade ao traje e sua devida importância. Além de atualizarem um passado, apontam da mesma forma uma pluralidade, e a configuração de corpos e a ancestralidade.



Grupo de Frevo de Bloco no carnaval no bairro do Recife (PE), 2012.



Senhora no “Cabildo”, carnaval em Santiago de Cuba, 2016.

Um caminhar de rei, uma espada de rainha, um lenço sagrado, brilhos, fitas, miçangas e lantejoulas que traçam o imaginário de corpos de homens guerreiros e mulheres que vestem-se traduzindo, muitas vezes, o matriarcado. Enfim, as matrizes culturais, seus encantos e sotaques através do veludo, do algodão, da chita e do cetim, são trajetórias e narrativas desenhadas, que são registradas através da fotografia e das pesquisas de campo como viajante-pesquisadora que tornei-me. Não foram experiências apenas no Brasil, também travessias para o mundo caribenho, uma estadia na cidade de Santiago de Cuba, onde corpos movimentam-se com heranças provindas da cultura espanhola, africana e franco-haitiana, três legados culturais que definem os seus carnavais e festas cíclicas.



Senhor no “Cabildo”, carnaval em Santiago de Cuba, 2016.

Para chegar a esse mundo narrado, considero significativo traçar uma breve trajetória em relação ao traje, seja do cotidiano ou das festas populares e tradicionais, que vêm do período da infância. No primeiro momento, recordo-me da minha avó Estefânia, que era uma modista e desenvolvia seu trabalho com a alta costura, marcado pelos casamentos e formaturas, da mesma maneira sua cadeira, seu dedal, e o ensinamento de como fazer uma escama de peixe nas bainhas das calças compridas. Outro destaque foi a relação com Vianeí, costureira que virou amiga da minha mãe, e viveu entre nós por mais de 40 anos, que estimulou-me a desenhar roupas, por volta dos meus dez a doze anos, as quais já eram esboçadas com um senso estético e o prazer de vestir uma roupa completamente exclusiva.



Grupo de meninas no carnaval infantil de Santiago de Cuba, 2017.



Menina na concentração na noite dos Tambores Silenciosos, no carnaval do Recife (PE), 2012.



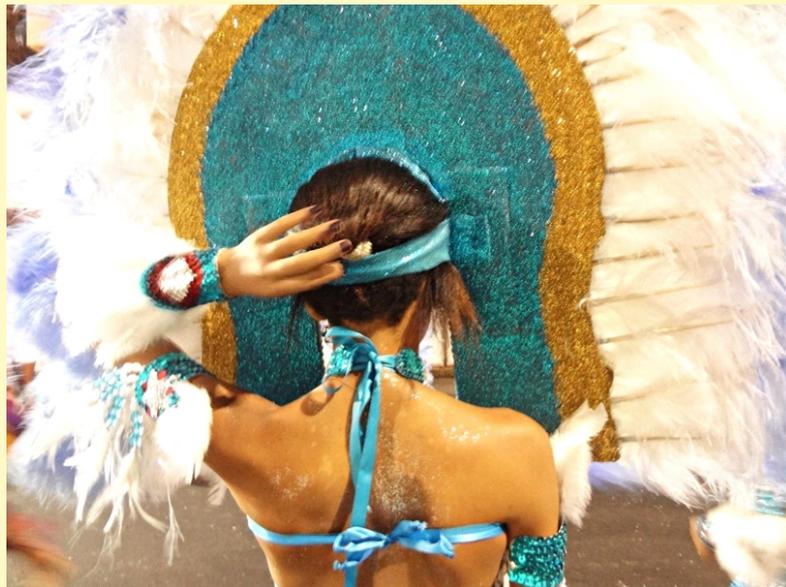
Detalhe das saias das meninas da tradição das Taieiras, no Encontro Cultural de Laranjeiras (SE), 2013.

Quanto às festividades, aponto principalmente o carnaval, as minhas fantasias de criança até os dias atuais, o contato com o teatro e a dança, cenários e adereços, experiências que se somaram às minhas pesquisas voltadas às artes corporais, além de uma graduação em arquitetura. vale salientar a entrada no mundo das pedagogias artísticas-culturais na comunidade da Aldeia de Carapicuíba, em 1999, na Oca Escola Cultural, que proporcionou novas pesquisas e a relação direta com costureiras locais e espaços adequados para a criação de trajes de cena para crianças e adolescentes do grupo artístico da Oca, ações sempre abrigadas pelo Núcleo de Pesquisa e Criação do Figurino e Indumentária Brasileira que, desde de 2010, coordeno, e que gerou diferentes práticas em sala de aula, atelier e ações culturais.



Menino do grupo mirim do São Gonçalo do quilombo da Mussuca, em Laranjeiras (SE), 2012.

Muitas das imagens desta seleção não foram previamente planejadas ou tinham intuito de uma mostra ou publicação, possivelmente todas foram movidas pelo estar na festa, conversar com aquele brincador, folgazão ou brincante, que estavam na espera de traduzir suas manifestações sejam em desfiles, festivais, festividades carnavalescas ou natalinas.



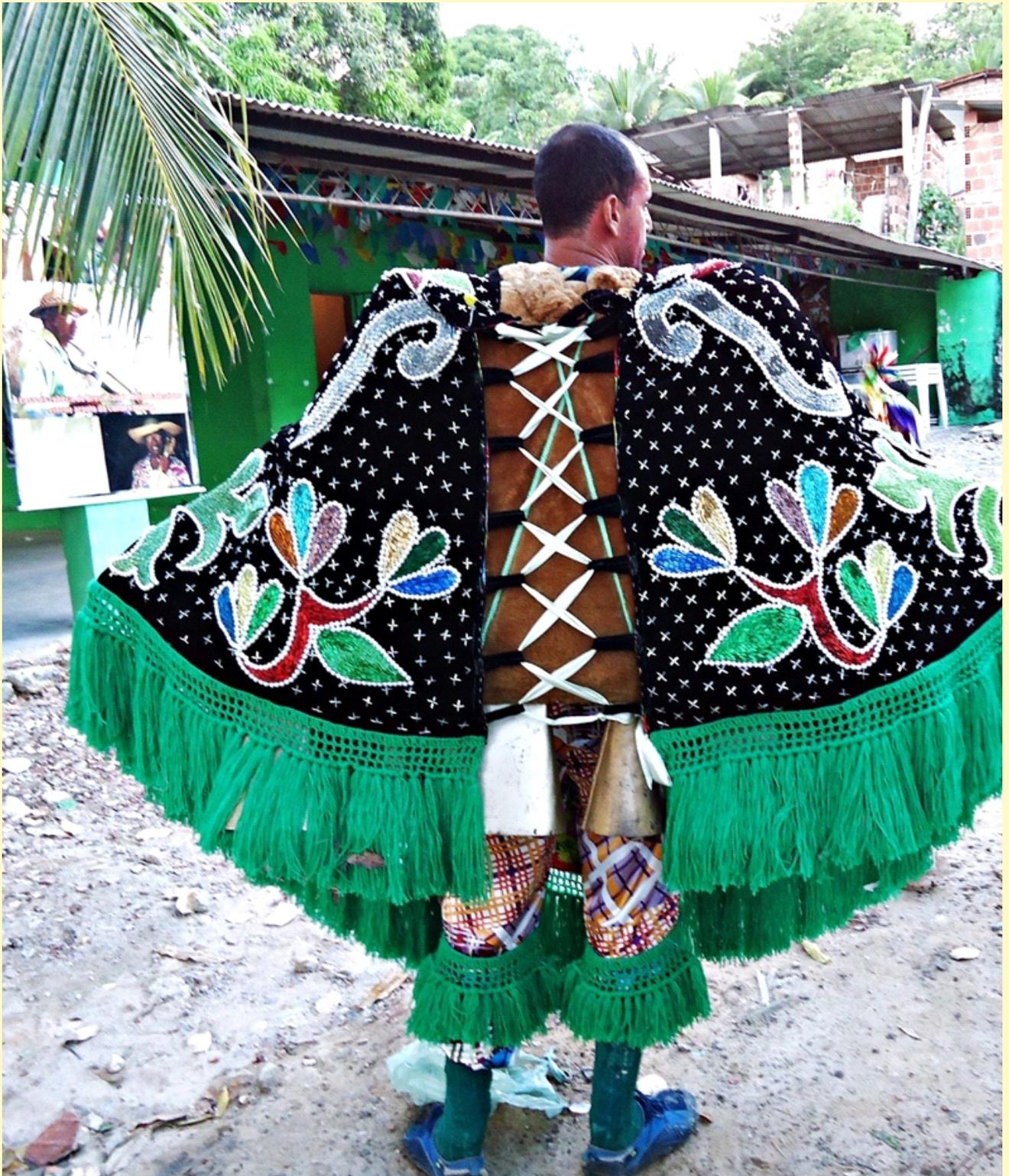
A princípio, fica a pergunta: ao olhar um traje dentro destes contextos citados, seja no aguardo da festa, na concentração ou no momento do ato festivo, ou ritualístico, quais são os sentimentos gerados para fotografar? Quais os critérios das escolhas dos trajes dos folguedos?



Esses caminhos com certeza foram sendo descobertos, a princípio pelos valores pessoais, pelas memórias e possivelmente pela relação direta com as danças populares, o sentido tátil, visual e estético.



Dama do Passo Maracatu Estrela Brilhante do Recife (PE), 2012.



Detalhe da gola e surrão do Maracatu Rural Piaba de Ouro, na casa da Rabeca, carnaval em Olinda (PE), 2011.

Os trajes é que nos recebem e nos comandam para um lugar do afeto e das possibilidades criativas, além de anunciar o giro de uma saia da “Catirina ou baiana” do Maracatu pernambucano.



Gola de Maracatu Rural em movimento, Maracatu Rural Piaba de Ouro, no Carnaval de Olinda (PE), 2010.



Detalhe da gola do Maracatu Rural Piaba de Ouro na Casa da Rebeca, carnaval em Olinda (PE), 2011.



Detalhe do chapéu de Reisado no Encontro Cultural de Laranjeiras (SE). Foto: Vera Cristina Athayde, 2013.

Neste caso, foi um percurso de 2010 a 2017, entre carnavais e natais pernambucanos, no imaginário do carnaval santiaguero e, de forma menos frequente, o Encontro Cultural de Laranjeiras, cidade com cerca de vinte sete mil habitantes do estado de Sergipe, nordeste do país, que é promovido há quarenta e cinco anos.



Detalhe da sombrinha do grupo de frevo de bloco no carnaval no bairro do Recife (PE), 2012.

A cada território, surgiram aprendizados e formas distintas de olhar e registrar os trajes, a começar por considerá-los como uma segunda pele, passando pelos acabamentos, pelo que compunha os adereços das cabeças, sejam masculinas ou femininas, e pelos detalhes relativos a bijuterias ou adereços. Sem deixar de levar em consideração a forma como esses corpos davam vida e transformavam essas vestes, a ponto de assumirem outro lugar, outro tempo, e transitarem.



Músicos da Conga de Los Hoyos, na cidade de Santiago de Cuba, 2017.



Detalhe dos diademas das pastoras do cordão azul e encarnado, em Festa de Reis na cidade do Recife (PE), 2015.

Por fim, surgem novos comportamentos, uma natureza transcendente, seja pautada na cultura negra, na cultura indígena, na cultura ibérica, ou mesmo no diálogo entre as três, a partir das suas particularidades sociais e históricas.



Logo, foi preciso ir além de respostas cristalizadas ou simplificadas, pois o caminho percorrido ditou possibilidades e subjetividades na tradição popular da América Latina e Caribe, e, especificamente no Brasil, do mesmo modo, promoveu um diálogo, uma linguagem, um vestir que se inscreve nas memórias de quem assiste, admira ou integra-se aos grupos culturais, um enunciado que desafia tudo que é vivo, e que é confeccionado a uma ou muitas mãos.



. Dança dos Arcos no Cavalo Marinho Estrela de Ouro de Condado (PE), evento na casa da Rabeca em Olinda (PE), 2017.

Um vestir que tem cores, texturas, curvas, tensões e soluções, responsáveis pelo fortalecimento dos vínculos travados até então com os fazedores deste universo simbólico cultural.

São trajes usados por muitos anos por um mesmo corpo, mas que, a cada pisada na terra, e, a cada margem de rios ou pontes, tornam a experiência primordial e renovadora, o que possivelmente irá inspirar pesquisadores, artistas e educadores, a explorar o mundo e o sentido do traje de folgado, e o vestir dentro da manifestação cultural ou no ato da confecção do mesmo, ou ainda nas narrativas fotográficas, que desenham outros discursos a serem interpretados. **Salve a rainha, seu cedro e sua espada!!!!**



Detalhe saia-cetro-e-espada da rainha do Maracatu Estrela Brilhante do Recife (PE), 2012.

O MARACATU RURAL

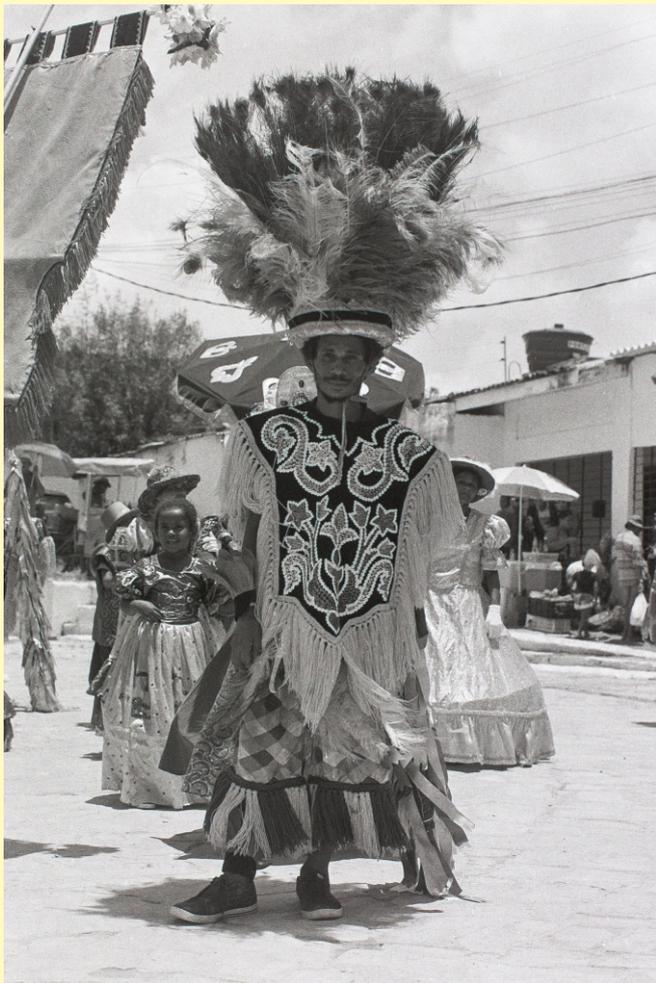
Por Andrés Morales

Ao integrar ritual, dança, música, personagens, trajes e festa em um acontecimento único e complexo, o Maracatu Rural torna-se portador de uma riqueza cultural inesgotável e expressão de identidade autêntica. Como em muitas outras celebrações tradicionais na América Latina, explicamos o mundo e nossa história para nós mesmos através da arte. Este ensaio fotográfico foi realizado pelo artista visual peruano Andrés Morales na Praça Ilumiara Zumbi, Cidade Tabajara, Olinda - Pernambuco, em fevereiro de 2020.













O presente ensaio foi realizado utilizando fotografia analógica 35mm em preto e branco e fotografia digital colorida de alta resolução, posteriormente compiladas em um documento único que aproveita as particularidades dos dois meios para retratar o Maracatu Rural no Carnaval de Olinda-PE.

ENSAIO SOBRE A EXPOSIÇÃO FESTA BRASILEIRA, NO CRAB SEBRAE

Por Tainá Macêdo Vasconcelos

Fotos da exposição FESTA BRASILEIRA – FANTASIA FEITA À MÃO, realizada no Centro SEBRAE de Referência do Artesanato Brasileiro (CRAB), na cidade do Rio de Janeiro – RJ, em 2018, com curadoria de Raul Lody e Leonel Kaz, e expografia de Jair de Souza. Apresento a seguir, a partir do meu olhar como visitante e pesquisadora de trajes de cena e de folguedo, três momentos dessa exposição: o primeiro dedicado a algumas esculturas de arte popular, que representam festejos brasileiros, pertencentes às coleções de João Maurício Araújo Pinho e Irapoan Cavalcanti de Lyra; o segundo traz máscaras de folguedo, confeccionadas para os dias de festa nas respectivas comunidades; assim como o terceiro e último momento, com trajes e adereços que parecem ter saído das ruas diretamente para a exposição. Artesania e ancestralidade definem a essência desses trajes. Celebremos juntos a cultura brasileira!



Estandartes com músicas populares e marchinhas de carnaval. Acorda povo/ Festa de São João – PE.



[de cima para baixo]

Dança de pau-de-fita. São José/Florianópolis - SC.

Cortejo de Maracatu. Zé Caboclo. Alto do Moura, Caruaru - PE.

Moçambique. Taubaté - SP.

Batalhão de Carlos Gomes, da Festa do Divino Espírito Santo. Pirenópolis - GO.



[de cima para baixo]
Cortejo da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte. Família Tamba. Cachoeira - BA.
Boi de Mamão. São José/Florianópolis - SC.
Congadas em homenagem a São Benedito.
Reisado. Alto do Moura, Caruaru - PE.
Banda de palhaços. Taubaté - SP.



Couro do Boi. São Luís - MA.



Mascarados da Festa do Divino 1 . Pirenópolis - GO.



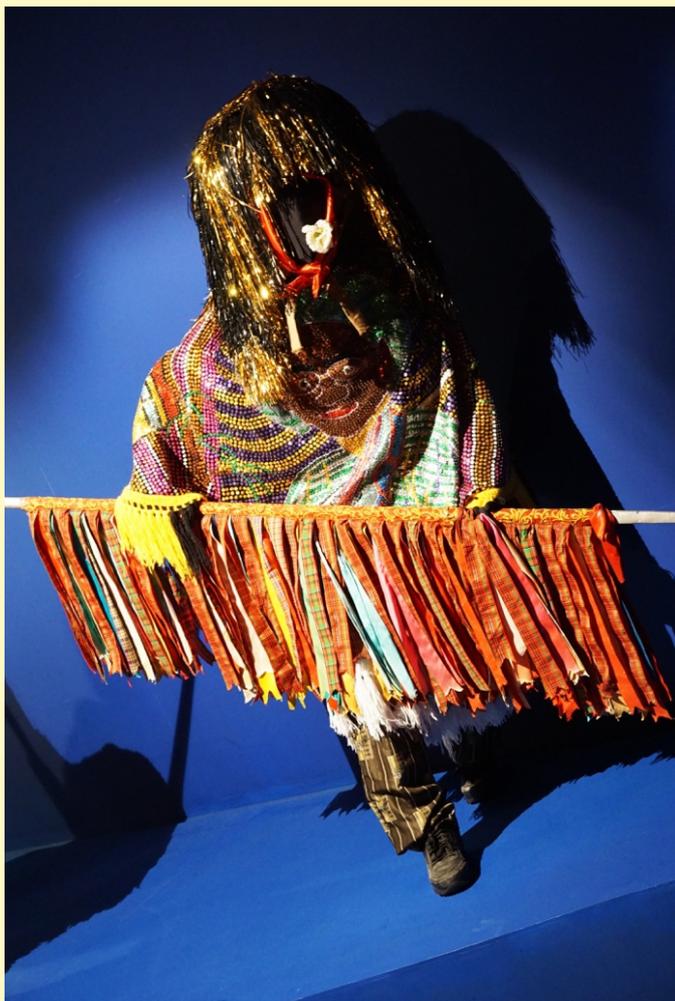
Máscaras do Carnaval 1. Olinda - PE.



*[da dir. para esq.]
Cazumbá. São Luís - MA.
Mascarados da Festa do Divino 2 . Pirenópolis - GO.
Máscaras do Carnaval 2. Olinda - PE.*



Palhaços. Miracema - RJ.



Caboclo de lança. Nazaré da Mata - PE.



Zambiapunga. Nilo Peçanha - BA.



Baianas. Salvador - BA.



Homem de lata. Madre Deus - BA.



Máscaras Caiapós. Mato Grosso e Pará.



Bate-bolas. Rio de Janeiro - RJ.



Guerreiros. Maceió - AL.



La Ursa. Recife e Olinda - PE.

ECA USP
2020