

**DOS BASTIDORES EU VEJO O MUNDO: CENOGRAFIA,
FIGURINO, MAQUIAGEM E MAIS**
Edição Especial Teatros Pretos

Fausto Viana, Carla Costa e Nairim Bernardo (orgs.)

**DOS BASTIDORES EU VEJO O
MUNDO: CENOGRAFIA, FIGURINO,
MAQUIAGEM E MAIS**
Vol. VII - Edição Especial Teatros Pretos

ISBN 978-65-88640-71-5
DOI 10.11606/9786588640715

São Paulo
ECA-USP
2022


ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO


NÚCLEO DE PESQUISA
TRAJE DE CENA
INDUMENTÁRIA E TECNOLOGIA

Organização: Fausto Viana, Carla Costa e Nairim Bernardo

Direção de arte: Maria Eduarda Borges

Revisão de texto: Lara Nunes | Tikinet

Diagramação: Ronaldo Chagas | Tikinet

Capa: Maria Eduarda Borges

Foto da Capa: "José da Silva interpreta o Feiticeiro do Congo na peça de estreia do Teatro Experimental do Negro, O imperador Jones, de Eugene O'Neill. Theatro Municipal do Rio de Janeiro, 8 de maio de 1945". Acervo IPEAFRO (Disponível em: <https://ipeafro.org.br/75-anos-do-teatro-experimental-do-negro/>)

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. VII : edição especial teatros pretos / organização Fausto Viana, Carla Costa e Nairim Bernardo. – São Paulo : ECA-USP, 2022.
422 p. : il. – (PPGAC ECA USP 40 anos ; 6)

ISBN 978-65-88640-71-5
DOI 10.11606/9786588640715

1. Figurino. 2. Cenografia. 3. Teatros pretos. 4. Teatro Experimental no Negro. Os Crespos. I. Viana, Fausto. II. Costa, Carla. III. Bernardo, Nairim.

CDD 21. ed. – 792.026

Elaborado por: Alessandra Vieira Canholi Maldonado CRB-8/6194

Autorizo a reprodução parcial ou total desta obra, para fins acadêmicos, desde que citada a fonte, proibindo qualquer uso para fins comerciais.



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.

Todos os esforços foram feitos para que nenhum direito autoral fosse violado no *Dos bastidores eu vejo o mundo: cenografia, figurino, maquiagem e mais - volume 7, Edição Especial Teatros Pretos*. As fontes citadas foram explicitadas no texto ou em notas de rodapé ou de fim, e as imagens foram pesquisadas para creditar seus autores. Porém nem sempre foi possível encontra-los. Caso algum texto esteja violando direitos autorais de tradução, versão, exibição, reprodução ou quaisquer outros, entre em contato com Fausto Viana que teremos prazer em dar o devido crédito.

Universidade de São Paulo

Reitor: Prof. Dr. Carlos Gilberto Carlotti Junior

Vice-reitora: Profa. Dra. Maria Arminda do Nascimento Arruda

Escola de Comunicações e Artes

Diretora: Profa. Dra. Brasilina Passarelli

Vice-diretor: Prof. Dr. Eduardo Henrique Soares Monteiro

Avenida Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443

Cidade Universitária CEP-05508-020



Este material foi produzido com verba do auxílio
PROEX da CAPES (número 1667/2020)

SUMÁRIO

Apresentação	8
Apresentação da edição	12
CADERNO I – ARTIGOS	
Parte 1 – MEMÓRIAS CENOGRÁFICAS	
Breve ensaio sobre a representação do vestuário do negro nos dramas do século XIX	18
<i>Carla Aparecida da Costa</i>	
Grande Otelo e a construção visual de seus personagens	32
<i>Carolina Bassi de Moura</i>	
Para gringo ver - Os trajes dos pretos em “Orfeu Negro” de Marcel Camus	63
<i>Ricardo André Santana Bessa</i>	
O teatro experimental do negro: trajes de cena de “O Imperador Jones” (1945 E 1953)	80
<i>Paula Martins</i>	
Parte 2 – TRAJES, RITUALIDADES E ATUALIDADES	
Egungun: ancestralidade, indumentárias e tradição lorubá	97
<i>José Roberto Lima Santos</i>	
Nike Davies-Okundaye: Adire que estampam a trajetória de uma artista	120
<i>Aymê Okasaki</i>	
Os trajes de Pantera Negra (2018): o continente africano como ícone	138
<i>Maria Eduarda Andreazzi Borges</i>	
O conceito de estética negra no espetáculo “Tranças”	155
<i>Jéssika Hannder Borges</i>	

Parte 3 – A visualidade na performance negra

**Gota d'Água {preta},
um traje de cena que nasce da encruzilhada** 175
San Pestana e Éder Lopes

**Corporeidade preta:
as linguagens do vestir e resistir** 193
Cynthia Mariah

**Performatividades pretas:
como criar possibilidades decoloniais através do figurino** 201
Andreina Vieira dos Santos

**Trajes na cena do RAP nacional:
Mano Brown e Emicida** 214
Anna Theresa Kuhl

Parte 4 – A visualidade na performance negra

**O "Cemitério das Juremas"
e os trajes ritualísticos na cena** 232
Tainá Macêdo Vasconcelos

**Em estado de Grace:
uma introdução às sonoridades insubmissas de Grace Passô** 244
Julio Angelo

**Na pele e na carne negra:
considerações sobre o visagismo no musical *Elza*** 256
Graziela Ribeiro

CADERNO 2 - ENTREVISTAS

**Entrevista com a figurinista Carol Lobato,
de Dona Ivone Lara - O musical** 270
Elen da Silva Carvalho

**Olintho Malaquias,
uma trajetória de trajes e histórias** 284
Laura Françoço

**Entrevista com Cristiane Rose Cândido:
figurinista** 301
Sérgio Ricardo Lessa Ortiz

Entrevista com Verônica Julian: o processo de criação dos figurinos do filme <i>Marighella</i>	332
<i>Maria Cecília Amaral</i>	
Entrevista com Hanayrá Negreiros	348
<i>Fausto Viana e Aymê Okasaki</i>	
CADERNO 3 - DOSSIÊ DE OS CRESPOS	
Apresentando Os Crespos: a travessia de um grupo preto a partir da Universidade de São Paulo	375
<i>Maria Celina Gil</i>	
Entrevista - Lucélia Sérgio (Os Crespos)	381
<i>Maria Celina Gil, Danilo Ventania e Fausto Viana</i>	
Breves análises sobre as visualidades de Os Crespos	398
<i>Maria Celina Gil e Andrea Cristina Pereira</i>	
Caderno de Imagens	414
<i>Maria Celina Gil e Danilo Silveira</i>	



APRESENTAÇÃO

FOREWORD

“Teatros pretos” é o nome da edição especial de *Dos bastidores eu vejo o mundo*, que chega ao místico número 7 no seu sexto ano.

Eu sempre tive o claro entendimento de que *Dos bastidores* não é uma publicação para ser saboreada agora no começo do século XXI e que o objetivo principal da publicação é funcionar como um documento histórico, um registro de alguns poucos eventos aos quais pudemos assistir, bem como refletir e conversar com as pessoas que fizeram parte dele fora do olhar do público. *Dos bastidores* continua sendo uma publicação voltada para as coxias e sobre quem trabalha nelas, ainda que coxias, hoje em dia, não existam em muitos modelos das artes cênicas. Parafraseando Edward Gordon Craig: o que escrevemos é para ser lido no futuro, e não no presente, já que hoje ninguém tem tempo. Se ele disse isso por volta de 1905, ano supostamente mais tranquilo, imaginem hoje.

Por serem documentos, o maior desejo de todos os editores e autores que já trabalharam em alguma edição de *Dos bastidores* era que ela pudesse ser acessível ao maior número possível de pessoas e pesquisadores. Assim felizmente tem acontecido, já que todas as edições estão disponíveis para download no Portal de Livros Abertos da Universidade de São Paulo. Relendo a apresentação do primeiro volume, percebi que ainda não conseguimos materializar, porém, um desejo: realizar uma cópia impressa dos trabalhos e efetivar o seu depósito em uma biblioteca, garantindo a sua consulta no futuro. Apesar da grande democratização que a internet propicia, sabemos também da precariedade da conservação dos dados e de como o futuro é nebuloso no que se refere à preservação da memória digital. Logo, uma publicação destinada a conservar a memória pode ser simplesmente esquecida por não ter uma cópia física. Quem sabe não teremos uma solução rápida e efetiva para isso no futuro?

Dos bastidores é uma publicação que respeita o nosso tempo de pensamento, o nosso desejo de pesquisa e as nossas escolhas no que se refere às temáticas de cada edição. Não desejamos ser avaliados por alguma instituição ou regra como o

Qualis da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), que estabelece metas que nós não queremos ou não temos a disponibilidade de tempo exigida para atingir.

Dos bastidores nasce do *nosso* desejo de pesquisar. De registrar. De salvaguardar. De estudar aquilo que *nós* gostamos, mas que, acima de tudo, percebemos que faz falta no campo de estudos a que *nos* dedicamos: a cenografia, a indumentária, a maquiagem etc.

O leitor certamente deve ter percebido que eu habilmente saí da primeira pessoa do singular para a primeira do plural, do *eu* para o *nós*. Fiz isto porque esta publicação não aconteceria se um grupo significativo de pessoas que tem trabalhado junto há alguns anos não respondesse positivamente toda vez que uma temática particularmente difícil fosse proposta, como mais uma vez aconteceu. Este grupo de pessoas se reúne no Núcleo de Traje de Cena, Indumentária e Tecnologia da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Assim, aos pesquisadores do Núcleo de Traje, o meu muito obrigado. Tenho certeza de que mais uma das nossas publicações saiu com a qualidade necessária.

Se na nossa edição número 6 – sobre performance – sentimos a necessidade de convidar um pesquisador – San Pestana – que estivesse profundamente ligado ao tema e as especificidades que ele exigia para ser um dos organizadores, a delicadeza do tema escolhido *para* o sétimo volume de *Dos bastidores* nos conduziu a escolha de duas organizadoras para trabalharem conosco: Nairim Liz Bernardo, jornalista formada e estudante de artes cênicas, e Carla Costa, professora de modelagem e indumentária no Rio de Janeiro e recentemente aprovada no concurso para o Departamento de Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio).

Nairim foi minha aluna no curso de artes cênicas da ECA e também minha orientanda de iniciação científica em um trabalho sobre trajes afrofuturistas. O nível de maturidade de Nairim chamou muito minha atenção e pensei que esta oportunidade seria ideal para um trabalho de sua autoria sobre os teatros pretos, aliando seu treinamento para ser atriz com sua experiência como jornalista.

Carla Costa era nossa velha conhecida do Colóquio de Moda, em que a equipe central do Núcleo de Traje de Cena mantém um grupo de trabalho desde 2009 – está, em 2022, na sua 14ª versão. Além da experiência docente no Centro de Tecnologia da Indústria Química e Têxtil do Senai (SENAI-CETIQT), na Unirio e na

Faculdade Angel Vianna, Carla traz uma boa experiência profissional de confecção de trajes para as artes cênicas, o que fez deu ainda mais sentido ao nosso convite para a organização desta edição, já que Carla alia a prática e a teoria em seus trabalhos.

Ambas são mulheres negras e muito cientes da sua participação social. Eu, acima de tudo, gosto demais das duas – nem sempre se pode deixar a afetividade de lado... – e senti que era o momento de, pela primeira vez, termos organizadoras externas ao Núcleo; pessoas que estavam interessadas na troca que a experiência poderia promover.

A edição de *Teatros negros* precisava deste olhar específico, o que ficou claro na atuação precisa que as duas tiveram. Fica aqui registrado o meu (nosso) agradecimento pelas inúmeras horas de reunião, encontros, mensagens de WhatsApp, leituras de texto, revisões... enfim, todo o trabalho que uma edição de *Dos bastidores* exige.

A proposta das duas pesquisadoras não foi, de modo algum, excludente: a chamada aberta para artigos era para brancos e negros, para qualquer pesquisador que abraçasse o tema de *Dos bastidores* – as visualidades e quem as produz nos bastidores. Pensamos, inicialmente, em manter ao menos uma proporção de 50% para 50%, abrindo espaço para aqueles que tradicionalmente não o têm na academia, altamente excludente e branca.

Todavia, apenas 35% dos artigos e entrevistas foram feitos por pessoas negras, apesar dos esforços do grupo e das organizadoras. Além da chamada aberta e pública, os convites enviados aos pesquisadores negros não puderam ser respondidos por diversas razões, que envolvem tempo, organização e a limitação que a publicação *Dos bastidores* estabelece por meio de seu recorte temático que, como já citado, foca nos bastidores.

Assim, nossa aprendizagem prática comprovou que, se o material sobre cenografia, figurino, maquiagem e iluminação etc., em geral, já são escassos, quando se trata do tema teatros pretos é ainda mais limitado. Nossa busca sobre o tema trouxe pouco retorno bibliográfico – pode ser que o material exista, mas nós não o encontramos. O material histórico mais forte existente é sobre o Teatro Experimental do Negro (TEN), que vários pesquisadores nesta edição citam ao longo de seus textos, visto que teve papel fundamental na história do teatro negro no Brasil.

Esta lacuna, no entanto, não nos entristece. Torna a edição de *Dos bastidores eu vejo o mundo*, volume 7, sobre Teatros Negros, ainda mais especial: traz em si material

fundamental para pesquisadores do(s) teatro(s) negro(s) e um grito de alerta para que mais pessoas estudem este campo tão vasto e significativo.

Há espaço para pesquisas e há a necessidade da inclusão da história do teatro e das performatividades negras nos currículos escolares, de forma direta e obrigatória na formação do artista cênico brasileiro, e não de modo casual ou por demanda específica, quando necessário como suporte para alguma montagem. No curso do Departamento de Artes Cênicas da USP, meu local de trabalho, ainda não conseguimos esta inclusão de disciplina(s).

Por fim, há espaço para mais artigos, mais discussões, mais buscas e mais revelações. Quem sabe em alguns anos não teremos uma nova edição de *Dos bastidores eu vejo o mundo*, edição especial de Teatros Pretos 2?

É preto que sim, é muito preto que sim¹.

Fausto Viana

¹ Carla Costa enviou o convite da publicação para um pesquisador negro perguntando se ele aceitaria. Ele, em um áudio divertido, respondeu que sim, “mas é preto que sim!” A troca do “claro” já traz um recado bem específico e oportuno.

APRESENTAÇÃO DA EDIÇÃO

A FOREWORD FOR THIS EDITION

Para nós, organizadoras, esse volume começa com um belo convite. Na verdade, começa antes, com o interesse do professor Fausto Viana, editor, e sua percepção do quanto havia a ser pesquisado e compartilhado sobre o recorte de que aqui tratamos. O convite para que participássemos do sétimo volume da publicação *Dos bastidores eu vejo o mundo: cenografia, figurino, maquiagem e mais* como organizadoras chegou em novembro de 2021. Sim, abrimos o WhatsApp e deslizamos a tela por muitos dias, semanas e meses de mensagens até encontrarmos o ponto de início deste trabalho.

Logo ficou evidente para nós a responsabilidade de organizar um volume especial do que podemos considerar uma publicação já tradicional e muito importante para estudantes, pesquisadores, profissionais e demais interessados no trabalho de quem está atrás da cena: figurinistas, costureiros, aderecistas, maquiadores, cenógrafos, iluminadores, aderecistas... enfim, a galera da coxia. Soma-se a isso o nosso compromisso pessoal e profissional de valorizar as artes pretas e difundir, por meio de artigos e entrevistas, o que é produzido nos bastidores dos teatros pretos.

Utilizamos o termo Teatros Pretos para reafirmar a nossa existência. O termo não sobrepõe, tampouco anula o uso de Teatro Negro, que tem grande importância na construção e formação do negro no Brasil. A escolha de utilizar o termo no plural é motivada pelo entendimento de que a visualidade do negro não se define em um tipo de teatro: somos múltiplos, somos plurais.

Entre as mensagens de textos, os áudios, o compartilhamento de contatos e links para documentos e as reuniões on-line que realizamos para planejar este volume estavam muitos desafios. Afinal, apesar de recortado, o tema ainda é bastante amplo. Depois de definir o que consideramos teatros pretos – para este volume, porque a discussão é ampla e, se continuada, pode nos levar a outras conclusões, ainda precisávamos decidir se consideraríamos apenas obras nacionais, se artistas brancos seriam contemplados de algum modo e se a publicação seria escrita apenas por pesquisadores negros.

Sobre esse último ponto, temos o sonho de que um dia haja sim uma publicação sobre bastidores teatrais organizada e escrita apenas por pesquisadores negros. Para este volume, partimos da vontade de que o teatro preto não fosse visto como um assunto exclusivo de negros para negros. Queremos que ele seja pesquisado, lido e valorizado por todos. Portanto, convidamos e abrimos uma chamada para que pesquisadores negros se juntassem ao pessoal do Núcleo de Traje de Cena, sempre muito solícito para colaborar com o *Dos Bastidores* e para o qual deixamos o nosso agradecimento.

Lamentamos, porém, o pequeno número de pesquisadores negros que encontramos disponíveis, mesmo com a divulgação de uma chamada aberta. Sabemos que os estudantes negros ainda são minoria nas universidades brasileiras e no mundo acadêmico e, quando o recorte para estudiosos dos bastidores teatrais é feito, esse número é ainda menor.

E aqui chegamos nós ao volume 7 de *Dos bastidores eu vejo o mundo*. Para algumas culturas, o número sete é considerado perfeito, mágico, místico e transformador – assunto curioso que vale uma pesquisa, mas sobre o qual não iremos nos debruçar aqui. Essa publicação não se pretende acabada, pois acreditamos que ainda há muito por pesquisar sobre o tema, mas desejamos que ela seja especial e transformadora para você, leitor, assim como foi para nós, que tivemos pela primeira vez a oportunidade de organizar uma publicação acadêmica.

A organização foi feita em três cadernos: artigos, entrevistas e dossiê. O primeiro está separado em quatro partes: “Memórias cenográficas”, “Trajes, ritualidades e atualidades”, “A visualidade na performance negra” e “Textos complementares”.

Em “Memórias cenográficas”, o leitor encontrará os artigos de Carla Costa, Carolina Bassi, Ricardo Bessa e Paula Martins sobre o ator-autor Grande Otelo, os trajes do filme *Orfeu Negro*, de 1959, e os trajes de *O imperador Jones*, de Eugene O’Neill, encenada pelo Teatro Experimental do Negro (TEN).

Em “Trajes, ritualidades e atualidades” estão textos sobre indumentárias ritualísticas de Egungun, o figurino de *Pantera negra*, filme lançado em 2018 que levou o Oscar de Melhor Figurino, a valorização da ancestralidade, beleza e estética negra na peça *Tranças*, do grupo Teatro Destinatário, de Goiânia (GO), e o traje de cena do espetáculo *Gota d’Água {PRETA}*, de 2019, com direção de Jé Oliveira e elenco majoritariamente negro; e o visagismo do espetáculo musical *Elza*, de 2018. Os textos foram escritos por José Roberto dos Santos, Aymê Okasaki, Maria Eduarda Borges, Jéssica Hander, San Pestana e Éder Lopes e Graziela Ribeiro Baena, respectivamente.

Já a terceira parte, “A visualidade na performance negra”, contempla textos sobre a importância das expressões linguísticas do corpo preto para expressá-lo como agente de sua negritude no campo da moda, como o escrito por Cynthia Mariah, sobre a possibilidade de criações decoloniais por meio do figurino, de Andreina Vieira, e sobre os trajés na cena do rap nacional, com foco na figura dos cantores Mano Brown e Emicida, de Anna Kuhl.

Os “Textos complementares” de Tainá Macedo e Júlio Angelo – *O cemitério das juremas e os trajés ritualísticos na cena* e *Em estado de Grace: uma introdução às sonoridades insubmissas de Grace Passô*, fecham o caderno de artigos.

Em “Entrevistas”, conhecemos o trabalho de quem faz a partir de suas próprias palavras e reflexões. Neste volume, Elen Carvalho, Laura Françoço, Sérgio Lessa Ortiz, Maria Cecília Amaral, Fausto Viana e Aymê Okasaki conversaram com: Carol Lobato, figurinista do musical *Dona Ivone Lara – um sorriso negro*, de 2019; o figurinista Olintho Malaquias; a professora e coordenadora de Figurino da Área de Teledramaturgia do Sistema Brasileiro de Televisão (SBT), Cristiane Rose Candido; Verônica Julian, figurinista do filme *Marighella*, de 2019; Hanayrá Negreiros, curadora-adjunta de moda no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (Masp).

Por fim, apresentamos um dossiê escrito por Maria Celina Gil, Danilo Silveira, Andrea Cristina Pereira e Fausto Viana. O especial conta com três textos e uma entrevista sobre Os Crespos, grupo de teatro surgido na Universidade de São Paulo (USP), em 2005, que foca sua produção nas discussões do corpo preto no espaço urbano e nas questões ligadas às subjetividades e às afetividades das pessoas negras.

Como já mencionamos, a temática é ampla, o que nos faz pensar nas muitas peças, performances, folguedos, artistas, grupos e pesquisadores negros que não estão nessas páginas. Por outro lado, celebramos o fato de que, mesmo em um país estruturado pelo racismo, as artes pretas são tantas que não cabem em apenas um volume. Desejamos que não caibam nem mesmo em mil! E que novos artistas negros surjam e produzam mais, que novos pesquisadores surjam e escrevam mais e que muitíssimos pesquisadores negros surjam cada vez mais. E que muitas outras edições, especiais ou não, apresentem para o leitor os bastidores dos teatros pretos no Brasil e no mundo.

Boa leitura!

Carla Costa
Nairim Bernardo



CADERNO 1
Artigos



Parte 1
MEMÓRIAS
CENOGRÁFICAS



BREVE ENSAIO SOBRE A REPRESENTAÇÃO DO VESTUÁRIO DO NEGRO NOS DRAMAS DO SÉCULO XIX

BRIEF ESSAY ON THE REPRESENTATION OF THE CLOTHING OF THE BLACK CHARACTERS IN 19th CENTURY DRAMA

Costa, Carla Aparecida da; Mestra;
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
cah.costa84@gmail.com

[...] o negro, sempre presente nos espetáculos teatrais durante o período colonial, foi excluído dos palcos brasileiros [...] a partir da segunda metade do século XIX. Quando o teatro deixou de ser sinônimo de marginalidade, os atores negros foram substituídos por atores brancos devidamente pintados de negro (DOUXAMI, 2001, p. 316 apud FREITAS, 2014, p. 82).

Introdução

Este breve ensaio retoma, depois de três anos de sua defesa, o meu mestrado: *Os figurinos do personagem negro: a projeção do vestuário cênico na cena contemporânea*¹. Não faz tanto tempo, mas ao revisitá-lo senti nas entrelinhas as fragilidades e a angústia de quem buscou e ainda busca por respostas sobre a nossa história, *as histórias dos negros no teatro brasileiro e, no meu caso, especialmente, os trajes que vestiram estas trajetórias*. Em 2017, quando dei início à minha pesquisa, eu acreditava que, no futuro, eu teria muitas respostas para os diversos questionamentos que ainda são latentes em nosso meio. Mas minhas inquietações são frutos de muitos outros e algumas respostas já estão postas à mesa para quem quiser saboreá-las.

O objetivo da minha dissertação de mestrado ERA refletir sobre formas de pensar o vestuário do personagem negro na cena contemporânea ao fazer uma projeção dos tipos de teatros pretos da atualidade e os tipos de trajes que são utilizados em cena. Na ocasião, quis apontar a mudança nos modos de vestir da população negra em geral – e não apenas nas artes cênicas – e como essa mudança atingiu a cena dos teatros pretos no Brasil. Sem muitos subsídios teóricos que pudessem aportar as minhas

¹ O trabalho completo pode ser acessado em: <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/bitstream/handle/unirio/13297/dissertacarla.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 12 jun. 2022.

ansiedades, senti a necessidade de buscar no passado a história dos personagens negros. Foi quando tive acesso aos originais da dissertação de Miriam Garcia Mendes, de 1978 – que foi publicada e intitulada como “A personagem negra no teatro brasileiro” (1982) –, na qual a autora se debruçou sobre textos dramáticos do século XIX com a finalidade de desvelar o tratamento dado ao negro nos dramas da época.

Mendes foi uma pioneira no assunto e sua pesquisa revelou uma problemática na criação de muitos dramaturgos do período: a apresentação da imagem negativa estereotipada do negro, oriunda da escravidão, e a “romantização” dessa exposição.

Para este ensaio, é a partir do trabalho de Mendes que esboço – brevemente – minhas primeiras reflexões sobre a representação dos traços das personagens negras no teatro brasileiro. Foram as longas leituras sobre a trajetória do negro, dentro e fora dos palcos, e a observação da cena contemporânea que fizeram com que eu refletisse sobre meus projetos, criações e elaborações de figurinos para personagens negros.

Uma visão panorâmica

Ainda não é possível afirmar com precisão que os negros oriundos da África e aqui chegados a partir da segunda metade do século XVII tenham participado das encenações promovidas pelos membros da Companhia de Jesus, que fazem parte da história oficial – europeizada e branca – do teatro brasileiro. Em um processo de invisibilização do negro como parte integrante da cultura e da sociedade, é muito possível e provável que os negros tenham participado da cena, tanto *em* cena como *fora* dela, já que traziam habilidades construtivas que podem muito bem terem sido aplicadas ao teatro, como a marcenaria, os bordados, os trabalhos com metal etc.

Se considerarmos os conceitos de cena expandida e performatividade, além dos conceitos de performance propostos por Richard Schechner e Zeca Ligiéro, esta certeza é potencializada: ritos ancestrais desenvolvidos na África vieram para o Brasil e aqui foram executados, deixando raízes ainda hoje presentes na cultura brasileira.

Miriam Garcia Mendes aponta que a mais antiga companhia composta apenas por negros no Brasil, da qual se tem registro,

Foi criada no Rio, em 1780, e era constituída por cantores, dançarinos e cômicos, provavelmente negros ou mulatos, na maioria, segundo o costume e conforme se depreende de depoimentos de viajantes estrangeiros ilustres que nos visitavam desde fins dos séculos XVIII e começos do XIX (Bougainville, 1767, Von Martius, 1818, St Hilaire, 1819), todos unânimes em afirmar que os espetáculos a que tinham eram representados por elencos de cor, “os brancos só raramente, em papéis de personagens estrangeiros” (MENDES, 1982, p. 2).

Vale ressaltar que, aparentemente, o povo preto sempre teve dificuldades de pôr em prática seu fazer artístico, mesmo nos séculos anteriores ao XIX, quando o seu teatro e a sua arte ainda não tinham seus valores reconhecidos. O negro era visto como inoportuno na sociedade colonizadora e racista que sempre estigmatizou sua imagem. Apontamos isso a partir dos estudos de Mendes, pois, para atuar, os negros utilizavam uma camada de pó branco e vermelho para cobrir os rostos na tentativa de esconder a negrura da sua cor (MENDES, 1982). De fato, os registros do passado nos mostram que o negro, além das violências físicas causadas pela escravidão, carregava no âmago da sua existência perversidades psicológicas que lhe foram atribuídas esteticamente. A negrura da pele foi motivo para colocá-lo em lugares subalternos e animais dentro da sociedade. Antes da nova fase do teatro brasileiro, a presença de atores negros ou de indivíduos à margem só era possível porque se tratava de uma profissão de pouco prestígio, como afirma Mabel Freitas (2014, p. 81):

O teatro quase todo esse quadricentenário com estigma de atividade marginalizada pela nossa sociedade. Por isso, “o teatro de presença negra”, mais relacionado às expressões literalmente, artísticas – feitas para serem vistas por um público –, de expressão negra, ou com sua participação era realizado por escravos, libertos e prostitutas (FREITAS, 2014 p. 81).

É sabido que a valorização da profissão do ator e as grandes melhorias nas artes da cena acontecem nos teatros só após a chegada da família real portuguesa ao Brasil. Os estudiosos da historiografia teatral registram esta chegada como o marco inicial do teatro brasileiro e, com ele, mais uma vez o negro é velado dos espetáculos. Segundo Mendes (1982), o teatro era algo que agradava à família real; logo, por esse motivo, houve grandes incentivos para a construção de novos edifícios teatrais e investimentos artísticos. Desde então, a profissão do ator passou a ser prestigiada, novos teatros começaram a surgir e companhias estrangeiras foram assumindo a cena do teatro nacional.

É nessa transformação, ocorrida no início do século XIX, que privilegiou companhias e atores estrangeiros, que o negro perde seu protagonismo no ofício de ator e é posto nos cantos da cena. Ao negro restaram novamente as ruas, já que perdera para o estrangeiro seu emprego.

Na historicidade do teatro negro, é evidente que, no tocante ao universo das práticas da cena, o estudo da experiência negra no teatro brasileiro, para além das questões políticas e históricas, é um campo de investigação que tem oferecido um grande leque de perspectivas. Apesar das grandes dificuldades de acesso à documentação histórica, dos poucos registros que sobreviveram ao tempo e do fato do Brasil, lamentavelmente, não possuir um acervo de trajes de cena, debruço-me sobre os apanhados do extenso século XIX apoiando-me na pesquisa de Mendes (1982) e em alguns estudos sobre a fotografia do século corrente, no qual o negro figura como elemento visual central.

A fotografia do século XIX deixou diversas possibilidades de leituras e reflexões. Nela está o Brasil, um dos muitos países que mantinham a prática ilegal de tráfico humano e um dos últimos a aderir à abolição da escravatura, em 1888. A história desse período está registrada não só nas fotografias, como também nos clássicos da literatura brasileira e textos dramáticos. Romero faz o seguinte apontamento:

Se perdessem todas as leis e escritos, memórias da história brasileira dos primeiros cinquenta anos deste século, que está a findar, e se ne fossem somente as comédias de Martins Pena, era possível reconstruir por elas a fisionomia moral de toda essa época (ROMERO, 1900, p. 115 *apud* MENDES, 1982, p. 36).

O século XIX ardeu em chamas racistas: o negro lutou, resistiu, se armou para as guerras, venceu e foi vencido, mas nas obras dramáticas do período ele foi registrado apenas como o servo fiel, a ama de leite, o escravizado da casa, o preto de ganho etc. Foi apenas nas primeiras décadas do século XIX que grandes personalidades do teatro nacional surgiram com obras de temas brasileiros para dar início ao que Mendes (1982) e Prado (1999) apontam como genuinamente nacionais.

Em 1823, com o “nascimento” do Brasil², surge a discussão acerca do conceito de povo brasileiro e suas definições fundamentais. As obras literárias de romance

² Ano da Primeira Constituinte Brasileira.

caminhavam lado a lado com esses acontecimentos; nasciam “os patrícios brasileiros”, aqueles que tinham direitos e deveres enquanto cidadãos. No entanto, nem todos estavam aptos a receber o título de cidadão brasileiro, nas palavras de Carvalho (2014, p. 15):

Salvo um ou outro liberal radical, eram poucos os que incluíam índios e escravos no povo. Era outra categoria. Estavam fora daqueles direitos e deveres comuns que chamamos hoje em dia de cidadania. E o resto, nas cidades era uma “África”, como diziam os viajantes, entre irônicos e temerosos, de um país que não entendiam.

Esses apontamentos são muito relevantes para compreendermos, mais adiante, como isso refletiu no teatro brasileiro. A invisibilização das culturas dos povos indígenas³ e africanos é perceptível e é uma prática transportada para o palco. Sobre ela, Carvalho disserta sobre o papel do negro na sociedade brasileira:

Esta visão racista e desesperançada, que não conseguia perceber senão anônima, desagregação, teve impacto na historiografia. Nos nossos primeiros manuais de história, os descendentes da mestiçagem, entre europeus, índios e negros, estavam fadados ao silêncio. Não eram percebidos como protagonistas de nada (CARVALHO, 2014, p. 15).

Ao analisar os textos dramáticos do século XIX, Mendes também evidencia a falta de protagonismo do negro e a forma com que ele surge, mesmo nos textos de autores ditos abolicionistas. Em nenhum dos textos o personagem do negro recebe nome: sua existência se dá por meio de objetificação, coisas inanimadas – “indivíduo sem alma”, “o escravo” e assim por diante. Esse tratamento ainda reverberaria por muitos anos nos palcos do teatro brasileiro.

O que notamos em muitas montagens brasileiras do período são conteúdos de peças burguesas que invisibilizam as potencialidades da cultura afro-brasileira e do personagem negro, que, por vezes, aparece em cenas estereotipado, em papéis subalternizados, marginalizados e hiperssexualizados.

Mendes (1982) chama atenção para um ponto muito interessante e que é o foco deste ensaio: o traje cênico que veste esse novo teatro. Ao abordar as mudanças do início do século XIX, ela relata que a mudança do traje social, o novo estilo de vestir

³ Não adentraremos nas práticas e saberes dos nativos indígenas por termos consciência da amplitude que cerca o tema. Entretanto, reconhecemos a urgência que há em trabalhar essa temática também no campo do vestuário cênico.

do “novo homem brasileiro” – branco e burguês – chegou aos teatros sem atingir o homem negro em sociedade ou nos elencos teatrais, visto que ele ainda se via sob o flagelo da escravidão:

Esta subversão de valores atingia, ainda, o homem social no seu modo de vestir, nas suas atitudes e costumes, numa ânsia de renovação que chegou mesmo, em alguns casos, à destruição dos valores antigos respectivos. Cabelos longos, calças coloridas, camisas abertas no peito, olhos vivos, ardentes, compunham a figura do jovem romântico, sempre pronto a lutar e morrer por seu amor e por seus ideais (MENDES, 1982, p. 6).

As alterações no modo de vestir chegaram aos palcos, redesenhando e adequando cenários e indumentária. A autora também relembra os cenários de João Caetano dos Santos (1808-1863), ou João Caetano, que, com seu brilhantismo, ocupou a cena de muitos palcos no Rio de Janeiro. Ela completa dizendo:

Ao lado desse aprimoramento dos cenários processava-se também a revolução dos vestuários, especificamente os femininos, que se tornavam variados e opulentos, realçados por magníficos adereços e acessórios de cena. Apenas o mobiliário seguia ainda os padrões europeus, com a mesma colocação em cena dos indefectíveis consolos encostados na parede de fundo do palco, a mesma distribuição convencional dos móveis (MENDES, 1982, p. 13).

Não há dúvidas de que tais mudanças aconteceram para privilegiar e abrilhantar a história da população burguesa daquele período e que homens e mulheres mestiços ou negros foram excluídos desse contexto de transformação. De 1850 até a abolição, em 1888, a imagem veiculada sobre o negro no teatro brasileiro se resumia à figura do escravizado, reforçando a ideia de que “negro” e “escravo” eram equivalentes ou sinônimos – ser negro era ser “escravo”. Assim, o teatro divulgava a visão racista sobre o negro, o que refletia também no vestuário, devido à desvalorização cultural atribuída historicamente ao pensamento do homem branco colonizador sobre o corpo negro.

[...] a ideia de escravo estava intimamente ligada à ideia de *negro*, duas coisas que se confundiam aos olhos do senhor branco e dentro de um conceito que, embora sendo, aparentemente, apenas social, na verdade considerava as gradações da cor da pele do indivíduo como justificativa para mantê-lo na categoria racial a que seus pais, pelo menos, pertenciam. Em outras palavras, sendo negros puros os primeiros escravos vindos para o Brasil, logo sua cor começou a indicar também a condição social [...] (MENDES, 1982, p. 21, grifo da autora).

Pinturas e fotografias do século XIX nos oferecem possibilidades de reflexão para entendermos a construção do imaginário social acerca da figura do negro. Tanto nas fontes imagéticas quanto nos dramas teatrais encontramos a tipificação do negro. O preto de ganho, que encontramos nos textos de José de Alencar (1829-1877), surge na fotografia e na dramaturgia; a partir delas, começamos a elaborar nosso entendimento sobre a construção daquela figura específica que refletia a imagem da população negra escravizada. Suas roupas – índice avaliativo relevante para os costumes da época – se tornaram um indicador das condições sociais do negro. Foi a partir das imagens registradas, muitas delas feitas por viajantes europeus, que tentamos refletir sobre os trajes, cênicos ou não, utilizados pelos negros.

No século XIX, com o nascimento do “teatro brasileiro”, surge o personagem “escravo”: sem fala, sem movimentos e sem protagonismo algum. Martins Pena (1815-1848), dramaturgo abolicionista que denunciava e repudiava a escravidão, nada fez pelo negro em seus textos se não eternizar a figura do escravizado que não se rebela, que serve em obediência e que mantém seus olhos fixados no chão enquanto serve ao seu senhor. Assim se deu o retorno do negro aos palcos: subalternizado e objetificado. Lamentavelmente, ele se manteve nessa posição por muitos anos, e com ela os trajes representativos da condição de escravizado.

Durante a leitura de alguns textos, fui atravessada por muitas inquietações e muitas delas me fizeram refletir sobre minha prática enquanto figurinista e também enquanto docente. Assim, compartilho nessas linhas as reflexões e fissuras que ainda são pungentes e permeiam meus pensamentos.

Qual era o papel do negro no teatro brasileiro do século XIX? Mendes (1982) nos responde de forma clara e honesta que o negro não tinha papel, não figurava nada porque ele não era visto pela sociedade como indivíduo daquela sociedade. Mais tarde, ele se tornaria um

[...] mero elemento característico da sociedade brasileira e que, por isso, aparecia como figurante, para ser o centro de algumas peças, voltadas ao tema da escravidão e futuramente o negro escravizado exerceria o papel de um mal para a família e para a sociedade, ou de fidelidade ao senhor branco e honradez (MENDES, 1982, p. 28).

A partir do surgimento dos dramas abolicionistas, a função dos personagens negros nos enredos adquiriu um sentido com viés politizado. Todavia, a figura no

negro permaneceu dentro dos limites regidos pelos preconceitos, marcados pelos estereótipos (MENDES,1982).

O apagamento cultural da população negra brasileira foi muito bem articulado, tanto dentro quanto fora dos palcos. O corpo preto foi duramente estigmatizado ao longo da sua trajetória e essa estigmatização perpassa também a construção da imagem do negro na cena cotidiana brasileira. Impedido de protagonizar a própria história, o negro teve suas narrativas manipuladas e conduzidas por seus colonizadores.

A prática de silenciamento dos negros se consolidou no momento em que o teatro brasileiro recriava a sua história. Nesse momento histórico, os negros não tinham muitas oportunidades para apresentar seu potencial dramático, tampouco expor em cena aquilo que a memória preservava: a cultura do seu povo.

O passado preservado na memória dos negros em diáspora lhes serviria como ponto de partida para a construção de um novo personagem que só retomaria os palcos no século XX. Mas, para o século seguinte, o negro precisaria fazer sua reinvenção, já que referências ao passado tornar-se-iam âncoras para a construção de um novo personagem.

Antes disso, construído no século XIX, os principais dramaturgos da época dão início à inserção do personagem negro (escravizado), uma vez que o ator negro estava sempre ligado à subserviência ou comichão (FREITAS, 2014). Por outro lado, temos a exaltação dos personagens brancos, pois, com as novas construções cênicas, ele agora é o protagonista da história, como relata Mendes (1982, p. 21).

O fato de ser negro e escravo, portanto, condição racial e social por si mesmas degradantes, colocava o indivíduo em situação de extrema inferioridade dentro de uma sociedade branca, na qual certamente, não lhe seria fácil se tornar um objeto estético, segundo os padrões convencionais; isto é, a rigor, ele não devia chamar a atenção do artista sobre a sua humilde pessoa.

Na percepção dos dramaturgos oitocentistas, como Martins Pena, Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882) e José de Alencar, o negro carregava, além da origem e da cor – que denotariam por si só aspectos de inferioridade natural –, a diferenciação pelo status social, pelo trabalho escravo e pela ausência cultural, o que corroborou a concepção do racismo no palco, mesmo nos autores abolicionistas. A autora, mais adiante, afirma que: “Os primeiros estereótipos tinham tanta força, entretanto, que todo o empenho da poesia romântica em destruí-los não conseguiu vencer o preconceito sempre latente até nos mais ardentes defensores negros” (MENDES, 1982, p. 23).

Assim, erguia-se a imagem do negro, uma imagem historicamente “bestializada” criada pelo imaginário do indivíduo branco europeu ao longo dos séculos e que ainda se mantinha. Com todo esse agravante de preconceito racial e social, o negro buscou alternativas para resistir e se camuflar na sociedade.

Deste modo, surgiram alguns tipos imagéticos que retratavam o negro em sociedade. Podemos destacar a imagem do negro escravizado, malvestido, “sem cultura”, sujo e com aparência desumanizada, lançado à própria sorte no sistema escravocrata desde sua chegada ao Brasil. Paralelo a isso, temos a imagem das “escravas domésticas” – quando vestidas por seus senhores para exibir luxos e riquezas das famílias – e dos negros “libertos”, que, numa tentativa de fuga para escapar do racismo, buscavam semelhanças e aprovação no olhar do outro, do branco, por meio de tentativas de imitar os costumes dos seus antigos senhores, tanto nos modos de vestir quanto nos códigos de comportamentos.

George Simmel (1957) elucida algumas questões ligadas ao comportamento social e ao vestuário. Por meio da relação entre classes sociais, ele desenvolve o termo chamado *trickle-down*: no caso da moda, trata-se de um mecanismo de circulação da moda que parte das classes superiores para as mais baixas. Estas imitam a aparência das primeiras numa tentativa de ascensão social, adotando não só o vestuário, mas também o comportamento que demarcaria seu prestígio e status social.

[...] o retrato fotográfico se tornara um objeto de desejo para brancos e negros. No caso destes últimos, se nascidos livres ou libertos, ao se fazerem retratar como os brancos, à moda europeia e com códigos e comportamentos emprestados do outro, era uma tentativa de trilhar um caminho dentro de uma sociedade racista e exigente (KOUTSOUKOS, 2010, p. 85).

Ao registrar a sua imagem, o negro desejava ser reconhecido como sendo um determinado tipo de pessoa: na mente dele, ele seria tratado como supunha que pessoas do seu tipo deveriam ser tratadas “para salvaguardar a impressão acalentada por um indivíduo durante o período em que está diante de outros” (GOFFMAN, 1985, p. 22). Podemos imaginar que isso era mais um subterfúgio para escapar das mazelas e resquílios da escravidão e sobreviver dentro de uma sociedade extremamente racista.

Em outros contextos, as fotografias eram vendidas no exterior como cartão postal para estrangeiros europeus, uma forma de apresentar o lado “exótico” do Brasil. Fotografias, pinturas, relato dos viajantes e textos dramáticos, durante a

passagem do século XIX, não apresentavam outras características negras a não ser a de escravizado, como também podemos conferir:

E os negros continuavam a dançar ao clarão duma grande fogueira. De tempos em tempos, quando a sua excitação atingia o mais alto grau, eles atiravam as chamas que projetavam estranhos e vivos clarões sobre o grupo selvagem. Não se podem contemplar esses corpos robustos, nus pela metade, essas fisionomias desinteligentes, sem se formular uma pergunta, a mesma que inevitavelmente se faz toda vez que a gente se encontra em presença da raça negra: “Que farão essas criaturas do dom precioso da liberdade?” O único meio de pôr um termo às dúvidas que nos invadem então é de pensar nas consequências do contato dos negros com os brancos (AGASSIZ; AGASSIZ, 2000, p. 68).

Essas atribuições eram frequentemente feitas e expostas por outros ideólogos que classificavam o negro como sendo destituído de humanidade. No campo das artes cênicas, o resultado disso era a criação de personagens secundários, bestializados e sem prestígio. Para os autores do período, de forma alguma o negro teria uma estética ideal, um passado glorioso ou mítico. Sendo assim, não despertaria o desejo dos escritores para tomá-lo como modelo.

Mendes (1982) fez uma seleção de textos que atingem determinados critérios de pesquisa, nos quais o personagem negro pode ser estudado com mais profundidade. Ela começa por analisar os textos de Luís Carlos Martins Pena (1815-1848), o criador das comédias de costumes que denunciavam e criticavam a escravidão em seus textos.

O negro, nos romances de Martins Pena, surge somente como figurante e é ocasionalmente mencionado em momentos episódicos das comédias, quando Pena focava nos aspectos do cotidiano do homem brasileiro comum. Nesses termos, o negro era meramente o escravizado. Como já vimos, não recebia nome de personagem; nos textos do autor, o personagem negro é mencionado apenas como “negro”, “mulato escravo”, “negros e moleques” e “dois negros”. No entanto, na comédia *O juiz de paz na Roça*, na rubrica da cena IV do ato único, o vestuário aparece como um diferenciador das condições sociais entre o senhor e o escravizado, como destaca Mendes (1982, p. 27):

A posição do vestuário do escravo frente ao senhor é também expressa pelo tipo de vestuário que ambos usam. Manuel João está vestido de “calças de ganga azul, com uma das pernas arregaçadas, japona de baeta azul e descalço. Acompanha-o um negro com cesto na cabeça e enxada no ombro, vestido de camisa e calça de algodão”.

Neste sentido, como indica a autora, é feito um esforço – por meio do vestuário – de diferenciação social entre os personagens, pois a roupa do escravizado é similar às dos demais escravizados das lavouras. Por intermédio das afirmações feitas por Mendes, podemos encontrar os contextos que nortearam o diálogo entre a fotografia e a dramaturgia da época. Não é somente um uniforme; é “expressamente em nome do nível social que o vestuário deve ser descrito” (BARTHES, 2005, p. 266) como um indicador de posição entre o colonizador versus colonizado. O vestuário é um dos elementos por meio dos quais construímos a representação e a condição social de homens e mulheres. Além disso, ele faz com que outros olhares percebam em qual categoria identitária nos encaixamos. Não era por acaso que, ao chegar nos portos brasileiros, africanos escravizados recebiam trapos velhos como roupas. Assim, podemos afirmar, ainda, que a distinção marcada pelas roupas era não só uma questão de classe, mas também racial.

Ao rubricar os tipos de trajes dos personagens negros, Martins Pena acentua a realidade cotidiana da população escravizada, imposta por senhores de escravizados. Estava nos palcos do teatro brasileiro a forma opressiva, a desvalorização e o “apagamento” dos negros, da cultura negra e das religiões afro-brasileiras. Os negros figurantes de Martins Pena não são mencionados na lista de personagens e não recebem nomes, mas o tipo de roupas que são usadas para distanciar o senhor do que é escravizado, isso sim ganha destaque nos escritos do dramaturgo. Compreender o racismo em relação às estruturas sociais é entendê-lo como um fato histórico, tão histórico quanto a própria formação da sociedade, as relações de produção, o sistema político e a cultura é fundamental.

Muitas imagens que representam a figura do negro no decorrer do século XIX foram encenadas. Algumas delas nos permitem refletir sobre duas condições experimentadas pelos negros: ser/estar semelhantemente vestido ao homem branco e distanciar-se do negro escravizado; ser vestido para cumprir o papel de “cartão postal” e representar o luxo das famílias burguesas ou, ainda, o negro exótico que, no final do século XIX e início do XX, voltaria aos palcos representando as “funções” oriundas do imaginário preconceituoso de um olhar racista, ignorando o real valor cultural do negro.

As imagens remetem à leitura de personificação do negro escravizado, nos levando a refletir acerca das marcas deixadas pela escravidão. Nitidamente expostos nas imagens, percebemos os pés descalços, semblantes tristonhos, cansados e, sobre seus corpos, os trajes desalinhados que não foram feitos para eles. Mesmo aqueles que

conquistaram sua “liberdade”, mantinham o próprio sustento e vestiam trajes melhorados estavam longe de serem reconhecidos como os brasileiros que gostariam de ser.

Como dito anteriormente, o século XIX ardeu em chamas e ainda hoje queima na população afrodescendente. As fotografias em que homens e mulheres aparecem com os pés descalços, marca da escravidão mesmo após essas pessoas terem conquistado sua “liberdade”, atravessam os meus processos de criação para o corpo preto. Sempre dialogo com atores e atrizes sobre a necessidade de calçar os pés do personagem negro, porque o andar descalço é uma cicatriz da escravidão que reflete até os dias de hoje: já se perguntou o porquê de o garoto negro sempre querer um tênis de marca? A elaboração da minha resposta é atravessada pelas minhas vivências: o negro acredita que nos pés calçados existe dignidade, o aceitação social e a credibilidade. Claro que poderíamos tirar diversas conclusões sobre esse assunto, mas, diante dos processos de criação de imagem do corpo preto, o século XIX deixou a lição de que os pés descalços revelam sua condição social diante da sociedade.

Por fim, tendo em vista as abordagens analíticas de alguns autores que encontramos nos estudos teatrais de Mendes (1982), vimos que o negro estava lá não ocupando papel de destaque, mas em funções reduzidas de “escravo” e suas variantes, “tipos de preto”.

Considerações finais

Um repertório de esvaziamento sem muitas histórias ou com histórias que foram rasgadas e queimadas marcado por contextos que deslegitimam a cultura de um povo. Assim, o que temos são os breves fragmentos que merecem ser analisados com mais profundidade, costurando história e memórias para “cartografar” o vestuário do personagem negro até o século XIX, porque, a partir do final desse século e na virada para o século XX, outras narrativas começam a circunscrever esse personagem.

Em outras palavras, o negro não deve mais ser colocado diante deste dilema: branquear ou desaparecer, ele deve poder tomar consciência de uma nova possibilidade de existir; ou ainda, se a sociedade lhe cria dificuldades por causa de sua cor, se encontro em seus sonhos a expressão de um desejo inconsciente de mudar de cor, meu objetivo não será dissuadi-lo, aconselhando-o a “manter as distâncias”; ao contrário, meu objetivo

será, uma vez esclarecidas as causas, torná-lo capaz de escolher a ação (ou a passividade) a respeito da verdadeira origem do conflito, isto é, as estruturas sociais (FANON, 2008, p. 95).

As reflexões de Frantz Fanon⁴ dialogam com nossa compreensão acerca das relações assimétricas entre diferentes grupos das estruturas sociais. Estudar e compreender o vestuário cênico no corpo do personagem negro é também uma forma de combater o racismo, a desigualdade nas artes cênicas e na sociedade. Acreditamos que essa seja a finalidade dos estudos que se debruçam sobre este tema.

Referências

AGASSIZ, L.; AGASSIZ, E. C. **Viagem ao Brasil: 1865-1866**. Tradução e notas Edgar Sússekind de Mendonça. Brasília, DF: Senado Federal, 2000.

BARTHES, R. **Inéditos: imagem e moda**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CARVALHO, M. J. M. Quem é o Brasil. **Revista de História da Biblioteca Nacional**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 100, p. 12-20, 2014.

FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: Edufba, 2008.

FREITAS, R. M. **Bando de Teatro Olodum: uma política social in cena**. Recife: Editora Universitária UFPE, 2014.

GOFFMAN, E. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 1985.

KOUTSOUKOS, S. S. M. **Negros no estúdio do fotógrafo**. São Paulo: Editora Unicamp, 2010.

LIMA, E. T. Por uma história negra do teatro brasileiro. **Urdimento**, Florianópolis, v. 1, n. 24, p. 92-104, 2015.

MENDES, M. G. **A personagem negra no teatro brasileiro: entre 1838 e 1888**. São Paulo: Ática, 1982.

SIMMEL, G. Fashion. **The American Journal of Sociology**, Chicago, v. 62, n. 6, p. 541-558, 1957.

PRADO, D. A. **História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

⁴ Frantz Omar Fanon foi um psiquiatra, filósofo e ensaísta marxista francês da Martinica, de ascendência francesa e africana. Fortemente envolvido na luta pela independência da Argélia, foi também um influente pensador do século XX sobre os temas da descolonização e da psicopatologia da colonização.

Conhecendo a autora deste capítulo



Carla Aparecida da Costa

Doutoranda em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Mestre em Artes Cênicas pela UNIRIO. Professora de Indumentária no Departamento e Cenografia e Indumentária na UNIRIO.
cah.costa84@edu.unirio.br

GRANDE OTELO E A CONSTRUÇÃO VISUAL DE SEUS PERSONAGENS

GRANDE OTELO AND THE VISUAL CONSTRUCTION OF ITS CHARACTERS

Moura, Carolina Bassi de; Doutora;
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
carolina.moura@unirio.br
Núcleo de Pesquisa Traje de Cena

Introdução

Este artigo parte da trajetória do ator Sebastião Bernardes de Souza Prata (1915-1993), mais conhecido por Grande Otelo, e se dedica a analisar de modo panorâmico a construção visual de seus personagens por meio de trabalhos pontuais de sua carreira. Os personagens abordados neste artigo constituem uma gama variada, com diferentes níveis de complexidade. São provenientes do teatro de revista e, principalmente, do cinema, desde as chanchadas – influenciadas pelo teatro de revista e pelos musicais de Hollywood – até o cinema moderno.

Para abordarmos aspectos da caracterização de personagens nesses trabalhos, devemos compreender as “duas famílias” dos personagens: *tipo* e *esféricos*. Nas narrativas populares, do teatro de revista e das chanchadas, temos a *tipificação* como um recurso que lhes é próprio. Os personagens *tipo*¹ se baseiam nos costumes, nas relações sociais e na observação do senso comum. São facilmente reconhecidos e lembrados pelos traços marcantes e caricaturais com que são representados. Permanecem inalterados durante a trama porque não mudam com as circunstâncias. Não são capazes de ações complexas e “rendem mais quando cômicos” (CANDIDO et al., 1972, p. 62-63). Referem-se a um coletivo social²; no teatro de revista são “o malandro”, “a mulata”, “o português” etc. e são também conhecidos como “personagens planos”, isto é, sem profundidade.

¹ São derivados dos “personagens de costumes”, conceito formulado ainda no século XVIII, na literatura, funcionando em oposição aos “personagens de natureza”, que têm natureza própria (CANDIDO et al., 1972, p. 61).

² Neyde Veneziano compara os tipos às “máscaras sociais” da *Commedia dell’Arte* (VENEZIANO, 1991).

Em oposição, existem os personagens *esféricos*, aqueles com maior espessura dramática e mais possibilidades de ação. Dotados de maior complexidade, são imprevisíveis, como a vida costuma ser (CANDIDO et al., 1972, p. 63). Esta espécie de personagem – que não aparece no teatro de revista nem nas chanchadas – está nos filmes do cinema moderno, embora não se restrinjam apenas a essa opção. Dito isto, deve-se dizer que há gradações possíveis quando um personagem tipo apresenta uma “curva”, maior ou menor, em direção ao esférico, gerando um contraste menos expressivo entre os dois.

Evidentemente, as diferentes construções de personagem influenciarão na visualidade e na atuação. Sobre a interpretação pelos atores, ela se dá de formas particulares no teatro e no cinema – o que se deve, por exemplo, à variação na relação entre o espectador e a cena nos dois meios.

No cinema, a descontinuidade temporal e espacial que lhe é própria exige uma *personificação* do ator para tornar o personagem mais palpável para o público, com o qual se relaciona intimamente por meio do quadro. É neste sentido que o ator cinematográfico faz uso das características que lhe são particularidades – seu corpo, seu gestual e sua fisionomia – para construir seus diferentes personagens. A cada obra, apropria-se de modo ligeiramente diferente dessas mesmas qualidades – que são reiteradas –, nos permitindo identificar sua *persona* artística ao analisarmos o conjunto de seus filmes.

A caracterização, neste estudo, será considerada, portanto, na sua acepção mais expandida, incluindo não só o figurino, mas também o corpo do ator – suas características físicas e gestuais, sua movimentação corporal, sua maquiagem e cabelo – e a relação estabelecida entre este conjunto de elementos e a iluminação, o cenário e os enquadramentos – no caso das obras cinematográficas. Assim, este artigo dedica-se às formas de representação dos personagens interpretados por Grande Otelo, bem como às formas de representação do negro na cena nacional, demonstrando suas variações conforme as intenções dos realizadores conforme os contextos artístico, histórico e político em que estiveram inseridas.

Compreende-se, nesse processo, a magnitude e o pioneirismo desse ator ao longo de toda a sua carreira, visto que lutou contra diversos preconceitos, sendo o racial o maior deles. Grande Otelo abriu espaço e possibilidades para uma participação mais efetiva de artistas negros nas mais diversas áreas de atuação, o que, esperamos, não demore a acontecer em toda a plenitude que os artistas negros merecem.

Sebastião Bernardes de Souza Prata – Grande Otelo

Grande Otelo nasceu Sebastião Bernardo da Costa, em 1915, na pequena cidade de São Pedro de Uberabinha (atual Uberlândia). Um menino simples, de família pobre, mas muito vivo e cheio de habilidades, costumava circular pela estação ferroviária, onde podia vender os jornais esquecidos nos vagões a novos leitores ou, ainda, oferecer-lhes uma canção cobrando um trocado, que seria usado na compra de entradas para o cinema. Na estação, pôde observar um desfile de personalidades e fazer muitas amizades, tornando-se conhecido como Bastiãozinho. Quando o circo Serrano passou em temporada, a cidade lotou a plateia para ver o pequeno anfitrião, que fora convidado, uma noite, para abrir o espetáculo. Bastiãozinho tinha apenas 7 anos e, por indicação da trupe, estreou de braços dados com um palhaço. Ele usava um longo vestido que escondia, na parte de trás, um travesseiro que lhe conferia um andar “rebolante”, o que arrancou muitas gargalhadas de toda a plateia.

Sebastião sempre sonhara em ser ator. Segundo ele, desde que assistira ao filme *O garoto*, de 1921, dirigido por Charles Chaplin, imaginara atuar tão bem quanto o ator-mirim Jackie Coogan³. Outra referência cinematográfica foram os filmetes da ficção seriada *Os batutinhas* (1922-1944), que mostravam as aventuras de um grupo de crianças num bairro pobre dos EUA (OTELO, 1987). A referência é interessante porque os episódios apresentavam um grupo racialmente heterogêneo de crianças, algo inédito para a época⁴, pois não se aceitavam negros em filmes, principalmente em papéis de igualdade em relação aos brancos na trama. Ambos os contextos ficcionais rememorados por Otelo em entrevista representavam personagens que, embora pertencessem à classe pobre, eram repletos de inventividade – característica que, embora ele naturalmente tivesse, sempre buscou também nutrir e desenvolver.

Assim, com o sucesso de sua aparição em cena no circo, Sebastião despertou a atenção de Abigail Parecis, jovem atriz e cantora que estava na cidade com sua mãe, Isabel Parecis Gonçalves, e o padrasto, João Manuel Gonçalves. Eles eram dirigentes da Companhia de Comédias e Variedades Sarah Bernhardt e iriam se apresentar no

³ Jackie Coogan (1914-1984), ator e comediante estadunidense.

⁴ Do produtor estadunidense Hal Roach, nos EUA chamada *Our gang*. O elenco era composto por 10 crianças: três eram negras, outras três eram do sexo feminino e no conjunto era possível identificar tipos físicos distintos: magros, franzinos, gordos, atléticos, baixos, altos, incentivando a compreensão da nossa diversidade social.

cineteatro local. Abigail convidou Sebastião para participar de um número teatral e depois convenceu os pais de que deveriam adotá-lo. Coube a Sebastião convencer a sua mãe, Maria Abadia, a renunciar a sua guarda para que ele seguisse com os artistas segundo relatou em sua biografia (CABRAL, 2007). Partiu, então, entre 1924 e 1925, em viagem com a família Gonçalves para tornar-se ator. Estabeleceu-se em São Paulo, sob a tutoria daquela família branca. Com Manuel, que era “ponto” da companhia, Sebastião teria aprendido monólogos sob regimes extremamente severos. O casal também o incumbia de outras tarefas, como cuidar das roupas dos atores, o que obrigava Sebastião a lidar com o peso e o calor do ferro a carvão, algo inadequado ao manuseio de uma criança. Ao acompanhar Abigail Parecis⁵ às aulas de canto – com os melhores professores de São Paulo à época⁶ – Sebastião aprimorou sua técnica vocal e repertório, cantando também em diversas línguas. O maestro italiano Filipe Alessio⁷, vendo-o observar atentamente as aulas, convidou-o para um teste e encantou-se com a voz do menino. Foi assim que ele se apresentou com a ópera *Tosca*, de Giacomo Puccini, entre outras, como tenorino. Alessio disse, na ocasião, que quando o menino crescesse, ele seria o primeiro ator negro a interpretar o protagonista de Shakespeare, na ópera *Othelo*, de Giuseppe Verdi. A partir de então, Sebastião passou a ser chamado pelo maestro e por todos de Pequeno Otelo.

Em 1926, ao ser visto numa dessas apresentações por Sebastião Arruda⁸, ator que interpretava o Jeca Tatu, Pequeno Otelo fora convidado por ele a se apresentar no espetáculo *Nhá Moça*. Essa foi sua estreia profissional, no Teatro Rink, em Campinas. Sua participação, muito bem-sucedida, o levou novamente aos palcos, em 1927.

⁵ Abigail Parecis, filha de Isabel Parecis e enteada de João Manuel Gonçalves, foi atriz e cantora paulista, apresentou-se em rádio e teve cinco gravações de suas interpretações. Abigail e sua família eram responsáveis pela Companhia de Comédias e Variedades Sarah Berhardt, que estava mais voltada para a música uma vez que a atuação de Abigail estava mais voltada para o canto.

⁶ Abigail Parecis teve aulas com professores no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, como Gomes Cardim, Grêmio Literário Musical e Associação Ópera Lírica Nacional, do Theatro Municipal, com o maestro Filipo Alessio.

⁷ Filipe Alessio era um maestro italiano que dava aulas de canto na Associação Ópera Lírica Nacional, do Theatro Municipal.

⁸ O ator Sebastião Arruda (1877-1941), que começara a atuar aos 10 anos de idade e logo transformara-se num dos atores mais importantes e populares da cidade de São Paulo, fundara a Companhia Arruda. Foi a inspiração para as futuras apresentações do estereótipo caipira eternizadas pelo ator e diretor cinematográfico Mazzaropi, conforme o Banco de Dados da *Folha de São Paulo*: “O tipo teria sido copiado do ator Sebastião Arruda, que desde 1916 imitava o caipira em seus espetáculos” (MAZZAROPI 34 FILMES..., 1981).

Agora, no Rio de Janeiro, com a Companhia Negra de Revistas⁹, cujo maestro era o compositor Pixinguinha. Chamou tanto a atenção do público e da crítica que recuperou para a companhia o sucesso de seus primeiros anos. O Pequeno Otelo se apresentava impecavelmente, vestido com casaca e uma flor na lapela. Era elogiado nos jornais não só pelas apresentações musicais, mas também pela maneira educada e gentil ao se dirigir ao público, habilidade praticada nos tempos do interior mineiro.

Figura 1 – Anúncio em que se pode ver os diversos quadros que seriam apresentados exclusivamente por Otelo que, a essa altura, já era denominado pelo cartaz com o adjetivo “grande”



Fonte: Benevides (2021).

Figura 2 – Fotografia de Pequeno Otelo em seu figurino



Fonte: Hirano (2013).

⁹ A Companhia Negra de Revistas foi a primeira companhia teatral profissional composta apenas por artistas negros, fazendo muito sucesso na década de 1920, tendo estreado em 1926. Fundada pelo ator e diretor negro De Chocolat e pelo cenógrafo português Jaime Silva, único branco da companhia.

O pesquisador Luis Felipe Hirano, em sua tese de doutorado, menciona alguns elogios recebidos pela imprensa da época, dos quais destaco:

Como novidade única e de vulto, trouxe-nos a companhia o Pequeno Otelo, um pretinho interessantíssimo, de oito para dez anos, que pisa no palco como um artista já feito. Não se julgue que o pretinho Otelo seja apenas uma criança com um pouco de desembaraço, que venha para a cena dizer ou cantar coisas que lhe tenham ensinado. Representa com a naturalidade e a compreensão de um artista experimentado, dando-nos por isso um exemplo de precocidade artística. Cantando ou recitando, Otelo é simplesmente admirável. **Tem perfeita intuição interpretativa**, como resulta claro de **suas expressões, onde se harmonizam, em absoluto, a dicção límpida, o colorido próprio das inflexões, a justeza de movimentos fisionômicos, a precisão dos gestos e as atitudes**. É de notar ainda a sua memória prodigiosa, sempre seguro e perfeito em tudo quanto interpreta. **Minúsculo, metido na casaca impecável**, tem ainda o pequeno artista, maneiras elegantes. Dando uma amostra completa do seu temperamento maleável, cantou na noite de ontem canções em português. Até uma cena muda, gaiata, ele a fez com sóbria comicidade (O JORNAL apud HIRANO, 2013, p. 74, grifo nosso).

A crítica enfatiza as habilidades cênicas de Otelo em que se destacam os elementos de sua caracterização, desde aqueles concernentes à interpretação do ator – as inflexões da voz e sua limpidez, as expressões fisionômicas e gestuais precisas – até ao figurino (“casaca impecável”). O traje, tão característico de um homem adulto e elegante, aparece em contraste com o corpo pequenino, conferindo uma aura especial à figura do Pequeno Otelo. É certo que o conjunto de sua caracterização é representativo da sociedade e da cultura branca ocidental e, talvez por mais essa razão, o crítico destaque o menino como um “pretinho interessantíssimo”. Afinal, não é esperado de uma criança daquela idade tamanha desenvoltura, o que também é reforçado pelo crítico mais adiante. Muito menos se esperava de uma criança negra, quando se sabia que, em geral, elas não tinham acesso à instrução artística a que o menino vinha tendo, por apoio dos Gonçalves, que eram brancos. O que nos leva a esta reflexão é o uso do adjetivo “pretinho”, uma vez que não se diria “branquinho interessantíssimo”, caso a criança fosse branca, sinal de um preconceito que se tenta amainar com o diminutivo. Quanto às habilidades cênicas de Otelo – sempre elogiadas, como veremos –, serão ainda mais aprimoradas pelo ator, que, além de ter uma vocação natural para as artes cênicas e para as artes em geral, soube aproveitar todas as oportunidades que teve para fazê-lo – e teve-as muito mais do que outras crianças e jovens negros à sua época, por auxílio de pessoas brancas, em sua maioria.

Foram inúmeras apresentações e críticas elogiosas. No entanto, devido a conflitos internos, infelizmente a Companhia Negra de Revistas se dissolveu ao fim daquele ano e Grande Otelo passou uma longa temporada longe dos palcos. O pagamento pelos espetáculos nunca foi entregue a Otelo e, infelizmente, pode-se imaginar que os eventuais lucros tenham sido divididos entre Manuel Gonçalves e o diretor da Companhia Negra de Revistas, Jaime Silva¹⁰.

De volta a São Paulo, com a família Gonçalves, o ator deveria embarcar rumo à Itália, pois Abigail Parecis ganhara uma bolsa de estudos para aprimorar-se no canto lírico. Mas, sem vontade de continuar sendo “agenciado” pelos Gonçalves, Otelo fugiu do embarque. Abandonado à própria sorte, chegou a morar nas ruas por um tempo, onde se apresentava para conseguir se manter. Por esta razão, logo chamou a atenção de moradores por onde passou e foi levado a um orfanato. Lá, foi adotado por Antônio de Queiroz e Maria Eugênia Fernandes de Queiroz¹¹.

Com esta nova família, Otelo diz ter passado suas melhores lembranças de infância, pois todos o tratavam com carinho e respeito. Nesse período, o ator teve acesso a boas escolas, onde pôde aprender inglês e francês, desenvolveu o gosto pela poesia com a “madrinha”¹² e teve tempo para brincar com as crianças de sua idade. O tutor reconhecia nele o talento artístico, ainda que, por um tempo, tenha acalentado a intenção de fazer dele um futuro advogado.

Foi quando Otelo já tinha 16 anos que Queiroz entendeu que seria melhor ajudá-lo a seguir nas artes e colocou-o sob a tutoria do empresário teatral Miguel Max¹³. A iniciativa, porém, não deu certo, pois Otelo tinha planos de voltar ao Rio de Janeiro e o empresário, não. Foi preciso que o ator conseguisse uma autorização do comissário de menores para desobrigar-se da necessidade de uma tutoria. Tendo conseguido isto, Otelo, que saíria em turnê com a companhia de Zaíra Cavalcanti¹⁴ pelo interior

¹⁰ Jaime Silva, diretor e cenógrafo português, único branco da Companhia Negra de Revistas.

¹¹ Antônio de Queiroz era advogado e Maria Eugênia Fernandes de Queiroz era pianista e poetisa. Adotaram Otelo por volta de 1927, quando ele tinha 10 anos de idade.

¹² Otelo costumava chamar carinhosamente Maria Eugênia Queiroz de “madrinha” e Antônio Queiroz de “padrinho”.

¹³ Empresário de uma companhia de comédias paulista, cunhado da famosa atriz de teatro de revistas, Margarida Max.

¹⁴ Zaíra Cavalcanti (1913-1981), gaúcha de Santa Maria-RS, iniciou sua carreira em Santos-SP, na Companhia Arruda. Foi corista e vedete do Teatro de Revistas de Jardel Jércolis, a Companhia Tro-lo-ló e foi também cantora, tendo gravado alguns discos.

paulista, resolveu, antes, fazer um teste numa das mais famosas companhias cariocas de teatro de revista da época: a Companhia Tro-lo-ló, dirigida por Jardel Jércolis¹⁵.

O teste foi um pouco desagradável, pois Otelo teria que se apresentar durante um coquetel organizado por Jardel e não tinha um traje apropriado para a ocasião. Conseguiu emprestado um smoking, mas infelizmente a calça era muito grande e o paletó muito pequeno. Tão logo “entrou em cena”, passou por ele Maria Juan¹⁶ querendo saber quem era aquele “negrinho”. Apresentaram a ela o Pequeno Otelo e fizeram-na lembrar de todo o sucesso alcançado por ele na Companhia Negra de Revistas, ao que ela teria respondido que, se ele fora um prodígio, agora não daria em nada. A fala fora tão inesperada e hostil, que ele quase não conseguiu apresentar-se, com lágrimas nos olhos. Mas respirou fundo e seguiu em frente, cantando em inglês, italiano, espanhol, português e recitou ainda um monólogo (HIRANO, 2013). Apresentou-se bem, mas foi admitido na companhia, inicialmente, como “avisador” de espetáculo, e não como ator. Considerando-se a notável capacidade de Otelo e reconhecimento já obtido, tenho dúvidas se a razão para a não admissão imediata como ator foi realmente o abalo no início da apresentação ou a falta de um traje adequado. Sabe-se que, neste período, era muito comum que o “guarda-roupa” pessoal dos atores fosse considerado como parte de seus recursos cênicos.

Sob o risco de ser expulso, paradoxalmente, foi preciso uma insurgência para que Otelo garantisse o seu posto de ator na Companhia Tro-lo-ló. Durante uma turnê em Porto Alegre, acompanhado pelo pianista da companhia, ele cantou na Confeitaria Colombo. Impressionou tanto a todos que ganhou de presente um paletó novíssimo de um espectador, dono de uma rede de roupas na cidade, denotando, mais uma vez, a importância do figurino em cena. O paletó passou a ser usado pelo ator em suas futuras apresentações.

Sua volta aos palcos se deu em 1935, com a peça *The goal!*, de Jardel Jércolis, anunciada de forma interessante nos jornais da época. O *Jornal do Brasil* trouxe uma foto de corpo inteiro do ator e destacou: “The Great Otelo, a mais original atração, **o artista negro que sabe se vestir como ninguém**” (HIRANO, 2013, p. 89, grifo nosso).

¹⁵ Jardel Jércolis (Jardel Gonzaga de Bôscoli, 1894-1944), carioca, sobrinho de Chiquinha Gonzaga, foi dramaturgo, ator e diretor.

¹⁶ Atriz e mulher de Juan Daniels, o sócio de Jardel Jércolis. É mãe do diretor televisivo Daniel Filho.

Mais uma vez, ao acrescentar o adjetivo “negro”, vestir-se bem torna-se uma habilidade surpreendente. Com a supressão do termo, a chamada seria plenamente elogiosa. A legenda evidencia o peso da indumentária para aquela sociedade carioca, branca, desejosa de modernidade e civilização e evidencia os códigos da branquitude, ditando os padrões adequados. Confirmando a ideia, em entrevista ao programa *Roda Viva* (GRANDE OTELO, 1987), Grande Otelo afirmou que, no Brasil, “o negro vira branco quando veste uma casaca”.

No espetáculo, Otelo representava um negro norte-americano do Harlem e entrava em cena cantando em inglês. Era contestado pelo personagem de Nair Faria¹⁷, que dizia ser tudo fingimento, que ele era mesmo brasileiro, o que ela poderia comprovar. Então, pedia ao maestro que tocasse um samba “dos bons” para provocá-lo e, aos poucos, Otelo ia arriscando alguns passos de samba¹⁸. Retirava a casaca e ia revelando por baixo uma camisa listrada. Entendemos que a casaca é utilizada aqui como um índice de elegância e distinção conferido aos EUA e a camisa listrada um índice de brasilidade, dado que a peça foi cristalizada como típica dos sambistas do morro. Os dois personagens *tipo* não têm nome, pois representam os coletivos sociais: estadunidense e brasileiro.

Traje de bamba e traje de malandro: origens e preconceito aplicado

Sérgio Cabral e outros pesquisadores do tema comprovaram a existência de perseguição ao samba até a década de 1930. Relatos da “velha guarda” confirmam:

O de Cartola, por exemplo: “No meu tempo, as rodas de samba... muitas vezes eram dissolvidas pela polícia, visto que o samba naquela época era coisa de **malandro** e **marginal**.” Ou o de João da Baiana: “Fui preso várias vezes por tocar pandeiro.” Ou ainda o de Noel Rosa [...] “A princípio o samba foi combatido. Era considerado distração de **vagabundo**” (SANDRONI, 2007, p. 95, grifo nosso).

¹⁷ Nair Faria foi uma atriz cômica que fez sucesso na primeira metade do século XX, no Rio de Janeiro.

¹⁸ “Mineiro da gema” e tendo se educado em São Paulo, Grande Otelo disse ter tido que aprender rapidamente o gingado do samba. Foi quando passou a frequentar os morros, as rodas de samba nos bares da Lapa e as gafeiras. No momento inicial, ainda tinha grande dificuldade com esse ritmo, sendo bom cantor de jazz e *foxtrote*.

Quem participava das rodas era descrito como “malandro”, “marginal” e “vagabundo”. Nas origens do próprio samba e na sua relação com a população dita “branca”, encontramos discursos de intenso preconceito proferidos ainda no século XIX. São discursos que se referem àqueles que tocam, cantam e dançam os *lundus*¹⁹ chamando-os de “capadócius”²⁰ e “vadios”.

Carlos Sandroni (2007) expõe as polêmicas entre as duas denominações usadas para sambistas – *bambas* e *malandros* – ao contrapor a voz de dois jornalistas, Vagalume e Barbosa, muito envolvidos com o cenário musical carioca²¹:

Em Barbosa, o termo “malandro” [...] é onipresente. Para ele, esta é a perfeita designação do tipo humano que cria o samba. Este seria a expressão musical daquele. E “malandro” não aparece apenas como qualificativo ou nome comum; ele é personificado, vira alguém de carne e osso que olha, sabe, ama, escreve, fala, canta, tem fé, e a quem “não se deve negar essa glória carioca do samba”. Em Vagalume, ao contrário, a palavra “malandro” é rara; no seu lugar, aparece com muito mais frequência a palavra “bamba”. **Essa mudança vocabular não é neutra**, pois como veremos a associação entre malandro e sambista foi um tema importante no surgimento do estilo novo. Embora nenhum dos dois livros em questão fale explicitamente de uma diferença entre dois tipos de samba, ou entre samba e maxixe, **fortes contrastes se manifestam neles entre duas maneiras de encarar o assunto (um valorizando a tradição, outro a modernidade)**, dois grupos de compositores a que se dá pesos diferentes (a turma da Tia Ciata e a do Estácio), duas reivindicações de origem (a Bahia e o Rio), **dois personagens-símbolo (o bamba e o malandro)** (SANDRONI, 2007, p. 121-122, grifo nosso).

A citação explícita que não houve, entre os sambistas, uma adesão sem conflitos à alcunha de “malandro”. Sabe-se que, na verdade, ela foi disseminada pelo teatro de revista, desde o início do século XX, identificando os sambistas com o tipo “malandro”, utilizando a camisa listrada, característica dos “bambas”²².

¹⁹ “Cantado ao som de viola, sendo também dançado, esse lundu, herdeiro mestiço das canções improvisadas do batuque africano, certamente é ancestral do samba cantado. Com a estruturação da comunidade baiana na Pequena África carioca, o samba sertanejo e outras formas aparentadas, já amalgamados, vão ganhando nova feição, até originarem o samba urbano carioca” (LOPES, 2014).

²⁰ Entre as definições encontradas no Dicionário Oxford, estão: “aquele que é pouco inteligente”; “quem é impostor”; “que tem modos de canalha”.

²¹ Os livros *Na roda do samba*, de Vagalume, e *Samba*, de Orestes Barbosa, foram publicados em 1933.

²² Ainda que encontremos em Veneziano a associação do “multifacetado tipo do malandro” aos *zanni*, personagem da *commedia dell’Arte*, não creio que tal associação atenuie o preconceito aplicado, ao contrário. A comparação veio pela semelhança nos traços: “trapaceiros, vadios, mulhereiros”, “seu único objetivo: viver na mamata” (VENEZIANO, 1991, p. 122-123), o que pode salientar um preconceito anterior, arraigado, visto que os *zanni* também são provenientes da classe social mais baixa.

Procurando a etimologia das palavras bamba e malandro na *Enciclopédia brasileira da diáspora africana* (LOPES, 2014), encontra-se também esse aspecto temporal que os divide. O referencial para o termo “bamba”, inclusive, é africano: “Qualificativo do sambista virtuoso e, outrora, destemido. Do quimbundo *mbamba*, proeminente” (LOPES, 2014), ou seja, aquele que se eleva acima do que o rodeia, que se sobressai. Trata-se de um termo positivo, enaltecedor do sambista.

Enquanto isso, para a palavra “malandro”, encontra-se uma carga negativa que combina com a visão historicamente pejorativa da sociedade branca sobre os ritmos africanos:

Uma das várias acepções da palavra “malandro” é a de indivíduo astuto e matreiro. E foi essa apregoada esperteza que plasmou, principalmente na cidade do Rio de Janeiro, a partir da década de 1920, o estereótipo* do negro sambista subempregado ou desempregado, situado entre a marginalidade artística e a perspectiva de integração social. [...] Segundo Câmara Cascudo (1965), a origem da figura do malandro estaria relacionada aos filhos dos escravizados urbanos alforriados, os quais, rejeitando o trabalho formal, com horários rígidos e obrigações definidas, procuravam representar, finda a ordem escravista, o papel do dominador branco e perpetuar um dos axiomas daquela ordem: “Branco não trabalha, manda o preto” (LOPES, 2014).

A origem da repugnância ao mundo do trabalho pertence, portanto, ao universo do branco e não do negro que, paradoxalmente, vive sendo chamado de “vagabundo” e “preguiçoso”. Achar graça que a sociedade repita esse *modus operandi* só perpetua a lógica escravocrata e colonialista²³. Como disse Sandroni (2007, p. 139): “ali os escravos, aqui os vadios, duas faces de uma sociedade onde o trabalho não é meio de vida, mas opressão violenta”.

O tipo malandro será reiterado em muitas aparições de Otelo²⁴, tanto no teatro de revistas como no cinema durante a primeira fase das chanchadas. Ainda em 1935, Otelo utilizou o figurino em *Cariocas*, peça na qual interpretou o personagem “Samba”, contracenando com Mesquitinha. Se vestia como bamba em um dos quadros e, nos demais, como negro norte-americano. Em *Rio Follies*, de 1935, ocasião em que conheceu Noel Rosa, que trabalhou nas composições da peça, o figurino usado por

²³ A malandragem também foi associada aos negros em outros países da América Latina, reforçando o ponto de vista colonialista, pejorativo, que incidiu sobre todo o território, oprimido pela lógica da branquitude e do patriarcado.

²⁴ E não só por Otelo, mas também por outros artistas negros.

Otelo também é o de bamba: além da camisa listrada, usava chapéu panamá e calça branca. Na foto do espetáculo, ao seu lado, vemos um outro ator de chapéu panamá, vestido com o terno branco completo, assumindo a identidade do malandro do morro carioca. O traje, no entanto, é mais completo, denotando mais distinção ao cavalheiro que, como podemos ver no destaque em laranja na Figura 3, é branco.

Figura 3 – Grande Otelo aparece à direita, com seu figurino de bamba



Fonte: Hirano (2013).

Figura 4 – *Samba em Berlim* (1943) – Grande Otelo interpreta um personagem que se esquia do trabalho. O figurino pretende aparentar luxo e se assemelha ao do malandro



Fonte: Hirano (2013).

Por fim, se bambas e malandros tinham visões distintas sobre o samba, bem como valores diferentes, é provável que se vestissem de maneiras diferentes. Na década de 1920, no Rio de Janeiro, o projeto de modernização da cidade, que começara no século XIX, abarcou da arquitetura à vestimenta. Foram destruídos prédios coloniais e edificações populares, construíram-se outros à imagem e semelhança daqueles europeus, alargaram-se as avenidas e estabeleceram-se normas “modernas” para o vestir-se, condicionando a adequação do traje à livre circulação por aqueles espaços –

homens com terno completo, camisa, gravata e chapéu. Ao mesmo tempo que essa padronização era uma forma de segregar ainda mais a população negra, era também uma forma de apagar traços culturais que pudessem se manifestar em suas vestimentas²⁵.

Desse modo, os malandros passaram a usar as camisas listradas dos bambas com o terno de linho branco e o samba, já mais “embranquecido”, pôde se tornar um ícone da identidade nacional, frequentemente divulgado pelos meios de comunicação de massa. Não raro, isto era feito com a imagem de artistas brancos. Carmem Miranda representou no cinema nossas negras baianas, Silvio Caldas interpretou o sambista negro Sinhô no longa-metragem *Favela dos meus amores*, de 1935, de Humberto Mauro, e assim por diante.

Figura 5 – *Favela de meus amores* (1935), de Humberto Mauro. O negro está à margem do quadro, é o único que não toca nenhum instrumento, apenas observa. O personagem de Sinhô, famoso sambista negro da “velha guarda” homenageado no filme, é interpretado por Silvio Caldas, um sambista branco (primeiro violonista à esquerda)



Fonte: <<https://tinyurl.com/2p9drwer>>.

A partir da década de 1940, os sambistas usariam o *zoot suit*. O traje foi usado pelo personagem de Zé Keti em *Rio, Zona Norte*, de 1957²⁶. A moda foi adotada no Rio de Janeiro principalmente por componentes das escolas de samba (LOPES, 2000). Originalmente utilizado por negros norte-americanos, o traje era composto por calças sociais amplas de barra estreita, paletós grandes, com ombros largos. Foram mudanças que cumpriram o projeto de “modernização” do samba e que levaram os trajes dos sambistas a acompanhar o mesmo processo. A partir do novo traje, mais alinhado, o homem negro pôde transitar com mais naturalidade entre as esferas clássica e popular.

²⁵ Por isso era tão necessário institucionalizar o carnaval, eliminar os ranchos e estabelecer Escolas de Samba, acabar com a Praça Onze e construir um Sambódromo, promover competições com regras, remuneradas, televisionadas etc.

²⁶ O *zoot suit* é utilizado por Alaor, personagem de Zé Keti no filme de Nelson Pereira dos Santos, *Rio, Zona Norte*, de 1957. Conforme Lopes (2000, p. 49): “Zé Keti, é claro, vestiu-se à moda *zoot suit* e esticou o cabelo”.

Gilmar Rocha (2005) escreve que o traje do malandro consegue conferir, pela sua tipificação, com alguns diferentes elementos, referências a locais distintos da cidade, como os morros, a Lapa, a região portuária, além de fazerem uma referência temporal a um contexto mais moderno ou mais antigo.

Retornando, a imagem dos sambistas como malandros foi cristalizada pelo teatro de revista, entre as décadas de 1920 e 1930, como afirma Gomes (2004), mas também pela rádio nacional e pelo cinema, que abriu mercado de trabalho para músicos compositores, cantores e instrumentistas que tinham a promessa de ser, agora, prestigiados. Isto parecia trazer a contrapartida da notoriedade ao sambista que se encaixasse na alcunha e no novo estilo. Criava-se uma lógica reversa, em que os meios de comunicação de massa foram intensamente utilizados para constituir a identidade nacional que se queria, a partir do ponto de vista da branquitude, e propagá-la.

Mulato pernóstico

Os filmes musicais, no Brasil e em outros países da América Latina, influenciados pelo modo de representação do negro no teatro de revista e no cinema hollywoodiano, cristalizaram a imagem do malandro em combinação com outro arquétipo muito comum no período: o do moleque/mulato pernóstico, o que foi identificado por alguns autores como sendo o tipo de Grande Otelo.

Otávio Rangel expõe o conceito entre as técnicas teatrais ao final da década de 1940 e o define como uma variação do “baixo cômico”. Mais problemático do que vinculá-lo a profissionais populares, como ele o faz, é ainda atribuir a esses personagens características animalizantes e desprovidas de inteligência:

Mede-se pela *craveira* dos 30 a 35 anos. **Fisionomia aparvalhada. Gestos de lorpa, chocantes e grosseiros. Estúpido no todo e em tudo.** Formam a falange do gênero os seguintes tipos: *criados*, copeiros, cozinheiros, vendedores ambulantes, quitandeiros, carvoeiros, mata-mosquitos, soldados, marinheiros, fuzileiros, recebedores, motoneiros, motoristas, trocadores, ‘olheiros’, **mulatos pernósticos** etc. Em suma: o Baixo-cômico é personagem copiada à baixa camada social (RANGEL, 1949 apud HIRANO, 2003, p. 131, grifo nosso).

Desse modo, a imagem elaborada para o personagem Sebastião, por exemplo, interpretado por Grande Otelo em *Onde estás, felicidade?*, de 1939, nos lembra esta figura de moleque pernóstico, usando enfaticamente as expressões faciais e a inflexão

da voz. O padrão de listras aparece aqui no tipo empregado. Seu traje de cena funciona em contraste com o do patrão, pois é de tecido fosco e gasto, segura nas mãos um chapéu amarrotado, num gesto de humildade. O do patrão é um robe de seda, traje de ficar em casa em situação de descanso ou, no máximo, de trabalho intelectual, enquanto o traje de Sebastião é adequado ao trabalho físico. Nota-se também o enquadramento em suave *plongée*, que não só mantém Sebastião pequeno, como também o achata ligeiramente, diante de um patrão grande. A estatura de Grande Otelo foi diversas vezes explorada neste sentido e reiterada pelos enquadramentos e ângulos de câmera nos filmes em que lhe incutem este tipo.

Figura 6 – Fotograma de *Onde estás, Felicidade?* – empregado e patrão



Fonte: Fotograma do filme

Grande Otelo no cinema

Falar sobre Grande Otelo no cinema é necessário, pois o ator pôde não apenas consolidar sua carreira de ator por meio dele, como também participar ativamente da formação do próprio cinema nacional. Participou – da década de 1930 à de 1990 – das chanchadas, do cinema “realista carioca”, do Cinema Novo, do Cinema Marginal e do cinema contemporâneo. Ele se propunha a ser um ator colaborador, encontrando a partir de 1942 alguns parceiros para isso. Otelo propôs argumentos²⁷, narrativas em

²⁷ Grande Otelo propôs o argumento de *Moleque Tião* a J. C. Burle e Moacyr Fenelon.

roteiros²⁸, organização da *mise-en-scène*²⁹ e temas musicais de sua autoria³⁰, indo muito além da participação que se espera de um ator cinematográfico. Quantitativamente, Grande Otelo fez mais filmes (120) do que peças teatrais (100) e foi por diversas vezes elogiado, enquanto colegas, como Oscarito³¹, por exemplo, eram criticados pelas interpretações “teatrais”. Enfatizavam seu domínio das técnicas cinematográficas, como aqui, em detrimento da atuação de Celso Guimarães³² e Cacilda Becker³³:

O ponto alto do conjunto que merece citação, em primeiro lugar, é o desempenho de Grande Otelo. Possuindo qualidades natas para o sentido cinematográfico, atua de maneira espontânea e natural [...] Essencialmente, simples e humano, proporciona ao sub-consciente muita simpatia e redime alguns dos defeitos do celulóide. [...] Há nítido contraste entre o seu influxo cinematográfico com o de outros elementos que participam do elenco. Não há dúvida alguma de que Celso Guimarães e Cacilda Becker, respectivamente nos meios radiofônico e teatral, têm provado seus merecimentos. Neste celulóide, apesar de Celso ter momentos bem razoáveis, há outros em que trai – particularmente pela inflexão da voz – a ascendência do rádio. Sente-se também que faltou melhor direção, pois defeitos mais acentuados são encontrados em Cacilda, além do mais, pouco fotogênica [...] (A NOITE, 1947).

É digno de nota a crítica de Jonald à fotogenia de Cacilda Becker. A atriz branca, essencialmente teatral, parecia não ter domínio sobre o assunto no cinema. Era preciso

²⁸ Por exemplo, roteirizou o filme *Moleque Tião*, de 1943, com Alinor Azevedo e Nelson Shultz. Mas afirmara (GRANDE OTELO, 1987) que era comum que ele propusesse textos aos diretores, o que ocorria no cinema, de forma geral, e até na televisão – ele citou um exemplo na novela *Sinhá Moça*, de 1986.

²⁹ Afirmara ter o hábito ouvir as indicações do diretor, mas depois, em cima delas, improvisar com o parceiro de cena. Ele garantiu que todos os diretores, até então, gostavam desta postura, menos Watson Macedo, que permitia que ele improvisasse, mas depois excluía os improvisos. Sabemos também que ele cuidou da *mise-en-scène* na cena da gafeira em *Tristezas não pagam dívidas*, de Burle, de 1944, dirigindo os atores.

³⁰ Teve composições de sua autoria nos longas-metragens de José Carlos Burle, como “A vida não vale nada”, em *Tristezas não pagam dívidas*.

³¹ Oscarito, nome artístico de Oscar Lorenzo Jacinto de la Inmaculada Concepción Tereza Díaz (Málaga, 1906 – Rio de Janeiro, 1970) foi um ator espanhol naturalizado brasileiro, reconhecido por seu trabalho no teatro de revistas e nas chanchadas do cinema nacional.

³² Celso Guimarães (Jundiaí-SP, 1907 – Niterói-RJ, 1973), foi ator, radioator, locutor, produtor e jornalista atuante no Rio de Janeiro (CELSO GUIMARÃES, [20--]).

³³ Cacilda Becker Yáconis (1921-1969), ou Cacilda Becker, foi renomada atriz brasileira, nascida no interior paulista. Com forte atuação no teatro, tornou-se conhecida por seus papéis no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), mas atuou também em rádio, cinema e televisão. Ao lado dos também reconhecidos atores, a irmã, Cleide Yáconis (1923-2013), e o marido, Walmor Chagas (1930-2013), fundou o grupo Teatro Cacilda Becker, em 1958 (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2022).

saber tirar partido das micronuances da fisionomia frente à câmera, os ângulos mais expressivos da face, suas potencialidades. Mas há também os padrões de beleza da branquitude, nos quais a atriz não se encaixava. Richard Dyer (1997) exemplifica que mesmo uma atriz branca como Marlene Dietrich³⁴ não era considerada perfeita para o padrão desejado – seu nariz era considerado largo, pela herança eslava, e era preciso corrigi-lo com maquiagem.

Quanto à visualidade da cena, durante todo esse percurso pode-se dizer que, no início, ela se deu de forma estereotipada, acompanhando a construção dos personagens nas chanchadas, principalmente as da primeira fase. Otelo era, na maior parte das vezes, o único ator negro inserido nos elencos, e interpretava papéis geralmente identificados com estereótipos racializados. Naqueles filmes, a figura do malandro, já referida, pode ser reconhecida pelo emprego da camisa listrada, do terno completo de linho branco, ou do uso de ambos com algumas variações. Havia também os personagens interpretados por Grande Otelo em dupla – com Oscarito, depois com Ankito³⁵, e Golias³⁶. Eram, em geral, personagens representativos da classe popular ou artistas de sucesso. A dupla com Oscarito rendeu até uma série de gibis com os dois personagens, na qual o tipo malandro foi mantido.

Chanchadas

Grande Otelo começara no cinema com o filme *Noites Cariocas*, de 1935, uma coprodução entre Brasil e Argentina gravada nos estúdios da Cinédia, no Rio de Janeiro. Seus cenários e figurinos nos lembram o contexto do teatro de revista e os palcos dos cassinos, como o da Urca, em que Otelo também fez grande sucesso, entre as décadas de 1930 e 1940. Nesse *métier*, um traje muito utilizado, mais uma vez, era o smoking, que conferia a elegância esperada para os bailes da Zona Sul.

³⁴ Marlene Dietrich (Berlim-Alemanha, 1901 – Paris-França, 1992), foi cantora e atriz alemã, naturalizada estadunidense, reconhecida por seu trabalho em teatro e cinema.

³⁵ Ankito (São Paulo, 1924 – Rio de Janeiro, 2009), nome artístico usado por Archiste Pinto. Foi um ator conhecido por sua participação nas chanchadas do cinema nacional.

³⁶ José Ronald Golias (1929 – 2005), conhecido como Golias, foi um ator cômico que, embora também tenha tido alguns papéis no cinema, destacou-se por seus trabalhos em programas humorísticos na televisão.

O momento marcava a tentativa de industrialização do cinema nacional. Os estúdios da Cinédia (1930 a 1951), Sonofilmes (1936 a 1941) e Atlântida (1943 a 1962) foram pensados a partir dos estúdios de Hollywood que, neste período, se desenvolviam sob forte comando de seus produtores. Visavam projetos comercialmente grandes – dispendiosos, mas rentáveis.

Ao tentar mimetizar o modo estadunidense de produção, o cinema nacional manteve também muitos dos preconceitos na representação do negro, segregando-o formalmente nas obras. Ofereciam a Grande Otelo papéis pequenos ou participações menos relevantes para a evolução da narrativa. Entretanto, aos poucos, atores negros começaram a receber também papéis que, embora conectados a estereótipos racializados, interferiam na trajetória de personagens brancos, como o interpretado por Oscarito em *Céu azul*, de 1940 – o que trouxe uma inovação.

As obras desenvolvidas pelos estúdios citados inseriram-se no gênero das chanchadas com filmes musicais de cunho popular, principalmente feitos no Rio de Janeiro. Sua primeira fase teve influência das rádios e do musical hollywoodiano, com inspiração nos esquetes do teatro de revista e do circo-teatro. O gênero estava diretamente vinculado ao advento do cinema sonoro e quase que especificamente conectado às músicas de carnaval. Do italiano *cianciata*, que se refere a um “discurso sem sentido, uma espécie de arremedo vulgar, argumento falso” (VIEIRA, 2003, p. 46), há a ideia de que nas chanchadas se produziu um discurso sem muito compromisso com a realidade, com a elaboração fantasiosa de certos números musicais que pouco acrescentam à trama, características conhecidas do gênero.

Tendo como público-alvo as massas das grandes cidades, as produções disputavam as bilheterias das salas de exibição com os filmes estrangeiros. Para garantir o sucesso, optaram pelo “terreno seguro” dos personagens tipo, caricaturas das relações sociais, tal como se entendia que elas se davam – ou deveriam se dar – pelo ponto de vista da branquitude. Características superficiais, podiam ser até exageradas, facilitando a sua “leitura”.

Dessa forma, os tipos caricaturais foram repetidos à medida que faziam sucesso com o público, num mecanismo chave da chanchada: a *redundância*, que garantia o reconhecimento imediato dos personagens e de sua função narrativa: “a empregada”, “a patroa”, “o cafajeste” etc. Os figurinos eram elaborados em concordância com os tipos

e a redundância passava também pela escolha dos atores, a fim de que a identificação fosse ainda mais rápida. Uma tipificação personagem-ator³⁷.

Fazendo uma leitura da Figura 10, notamos uma gradação na representação de um mesmo tipo, o vagabundo. O ator branco mais alto é Cyll Farney³⁸. Geralmente identificado com o tipo galã, sua caracterização aqui é composta de forma mais elegante: mesmo sendo um vagabundo, o tamanho do terno é adequado, não está muito amassado, a camisa é mais branca, os punhos se destacam sob o paletó, ele usa gravata, ainda que afrouxada, e seu cabelo – curto – parece estar penteado para trás. Oscarito, branco, de estatura mediana, usa um terno amassado um pouco grande e uma camisa de listras finas horizontais e gola rasa e o cabelo está desajeitado. Grande Otelo, negro, de estatura mais baixa, é quem usa o figurino mais puído. Seu paletó parece imenso para o seu tamanho; tem uma padronagem xadrez pequena e está sobre uma camisa de listras largas e verticais. A calça também é enorme e parece presa à cintura por um cordão e ele usa um chapéu amolecido e amassado. O exemplo torna evidente como o figurino, na chanchada, para um mesmo tipo, parece ser proposto em conexão com o físico e cor da pele de cada um dos atores.

Figura 7 – Grande Otelo, Oscarito e Cyll Farney (*Três vagabundos*, J. C. Burle, 1952)



Fonte: Vieira (2003).

³⁷ Processo semelhante parece ter acontecido no Teatro de Revista carioca da década de 1910, pois, em virtude da produção massiva de espetáculos, era mais prático para as companhias assumirem *tipos fixos* (VENEZIANO, 1991).

³⁸ Cyll Farney (Cylene Dutra e Silva, 1925-2003) começou como cantor e músico, mas tornou-se ator, tendo ficado conhecido por interpretar personagens do tipo galã nas chanchadas nacionais. Irmão do músico e cantor Dick Farney.

A tipificação era um recurso próprio das chanchadas, mas penso que seja preciso refletir sobre os valores reiterados por ela à sociedade³⁹. Nesse filme, o personagem de Grande Otelo tem um “acesso de alergia” ao ouvir a palavra “trabalho” e é acalmado pelo personagem de Oscarito que lhe fala – “rapadura” – como se esta outra palavra o curasse. A cena reforça a ideia de que a população pobre é vagabunda e tem fome porque não gosta de trabalhar. Além disso, dos três, ele é o único personagem escolhido para manifestar alergia.

Os enredos desses filmes, principalmente os da primeira fase das chanchadas, estavam cheios de trocadilhos e piadas de cunho racista, machista e também depreciativo da classe pobre, que até podia ocupar o centro do filme ou da cena, desde que ela fosse o alvo da “piada”. Nesse sentido, alguns trajes de cena utilizados pelos personagens centrais demonstravam inadequação ou pareciam ridículos, como as túnicas gregas, curtas e vaporosas, usadas por Otelo e Blecaute⁴⁰, durante um número musical em *Carnaval Atlântida*, de 1952: o personagem de Grande Otelo dança de forma desajeitada pisoteando o tecido que carrega sobre os ombros.

Para Lopes (2014), ao usar tipificação e piadas de teor racista, a chanchada “contribuiu decisivamente para fixar e a disseminar estereótipos do negro” como: “o ‘crioulo doido’, a ‘mulata boa’, o ‘crioulo malandro’, o sambista” e ainda menciona alguns atores da época a quem se delegava a interpretação desses papéis. Grande Otelo é o primeiro da lista, seguido por De Chocolat⁴¹, Pato Preto⁴² e Vera Regina⁴³, com quem Otelo contracenou várias vezes.

³⁹ Como foram representados? Como eram as relações estabelecidas com eles nas tramas? Em que ações foram envolvidos pelos roteiristas? E, de que forma lidaram com o que lhes foi proposto?

⁴⁰ Blecaute, ou Otávio Henrique de Oliveira (São Carlos do Pinhal-SP, 1919 – Rio de Janeiro-RJ, 1983), embora também tenha trabalhado como ator, teve forte atuação como cantor e compositor de sambas conhecidos, tendo gravado mais de 70 canções (BLECAUTE, [20--]).

⁴¹ De Chocolat (João Cândido Ferreira, 1887-1956) ator, diretor teatral e compositor negro de muitos sambas, foxtrotes, maxixes, marchas e valsas gravadas por importantes intérpretes da nossa música popular. Adotara o nome artístico depois de uma apresentação em Paris do espetáculo *Revue nègre*, que lhe deu a inspiração para a criação da Companhia Negra de Revistas (1926-1927) no Brasil (GOMES; LAURIANO; SCHWARCZ, 2021).

⁴² Pato Preto foi o nome artístico adotado por Alípio de Miranda Silva (Juíz de Fora-MG, 1928 – Rio de Janeiro-RJ, 2005). Ainda era faxineiro do Fórum de Juiz de Fora quando conheceu o ator Grande Otelo, que posteriormente se tornou seu padrinho. Queria tornar-se cantor profissional, e tornou-se ator, cantor, radio-ator, letrista, compositor, radialista, apresentador e locutor, tendo atuado em rádio, televisão, cinema e teatro (PATO PRETO, 2022).

⁴³ Vera Regina (1925-1998), carioca, começou como dançarina na Companhia de Carlos Machado, mas consagrou-se como atriz de teatro de revistas e das chanchadas do cinema brasileiro, ao lado de Grande Otelo e Ankito (VERA REGINA, 2022).

O Estado Novo encorajou muito o cinema desse período para que essa linguagem se expressasse impondo a todo o país e para além dele o que seria a identidade do povo brasileiro. As obras da época foram feitas por diretores – homens, brancos – que deram vazão à ótica daquele governo, exercendo forte controle sobre as tramas, temáticas, elenco, caracterização dos personagens e cenários, quase sempre construídos a fim de formular uma versão idealizada dos espaços, assim como de todo o resto.

Hirano, ancorado em diversos autores, aprofunda a questão:

A chanchada é uma tradução específica do musical, porque fornece um lugar para o negro na estrutura interna da obra de modo singular, inexistente nesse gênero em Hollywood. Ao mesmo tempo, como indicam análises importantes e consagradas sobre o musical carnavalesco, o gênero encena a situação do subdesenvolvimento, dos conflitos entre elite e classes populares, ou entre cultura erudita e popular⁴⁴. Assim, a despeito da integração do negro na esfera da trama e de suas convenções, não deixa de reproduzir e recriar um tipo de racismo à brasileira, que permite certas relações entre brancos e negros, contanto que as hierarquias sociais e afetivo-sexuais da branquitude sejam mantidas (HIRANO, 2013, p. 313).

Assim, para além das chanchadas, a integração do negro às tramas nas próximas experiências cinematográficas aumentou, como veremos, a partir de *Moleque Tião*, de 1943, porém ainda sem alterar os espaços reservados aos brancos nem suas funções dramáticas, de forma que a perspectiva da branquitude se mantinha intocada.

Em 1941, Grande Otelo concedeu uma entrevista ao *Semanário Diretrizes*, importante por ter se revertido, posteriormente, em argumento para o primeiro filme que protagonizou. Na entrevista, revelou-se um homem e um ator heterogêneo. A despeito de toda a comicidade que imprimia aos papéis que lhe eram oferecidos, Grande Otelo externou a imensa tristeza sentida pela restrição ao seu trabalho. Nesse ponto da entrevista, confessa que, em determinado momento, chegara a tentar suicídio, motivado pela extrema exaustão a que a insistência nos mesmos papéis lhe impunha. Afirmou, noutras ocasiões, ter tido problemas com alcoolismo, desiludido pela imposição dos mesmos personagens no exercício de sua arte. Grande Otelo reclamava publicamente sobre a ausência de chances de desempenhar outros papéis de natureza dramática, no que foi desafiado pelos jornalistas. A entrevista transcorreu no cassino da

⁴⁴ Bernardet, Catani, Vieira, Dias, Dennison e Shaw, Meirelles, Augusto e Stam.

Urca, onde o ator se apresentava cotidianamente. Assim, após terem lançado o desafio, apostando que não daria em nada, os jornalistas foram surpreendidos:

E quando ele ressurgiu no palco começamos a nos arrepender da aposta. Para que fazê-lo correr um risco desnecessário? As gargalhadas que saudaram sua entrada aumentaram nossa ansiedade. Mas o negro não se intimidou. Ninguém sabia o que ali se passava. A orquestra deu os primeiros acordes, quando o maestro sentiu que algo de estranho se passava. Otelo cantava diferente. E um estranho silêncio estabeleceu-se no salão. O negro cantava cada vez mais comovido, cada vez mais trágico, interpretando o tango com toda a languidez e com toda a melancolia de uma Libertad Lamarque⁴⁵. Sua voz inundava o salão de lamúrias verdadeiras, e seus olhos brilhavam de lágrimas. Ninguém riu, ninguém o perturbou com as gargalhadas que em outros momentos se comunicavam a todo o público. E quando ele terminou de cantar, uma enorme salva de palmas o saudou. As melhores palmas que o Grande Otelo já ganhara em sua vida de artista (SEMANÁRIO DIRETRIZES apud HIRANO, 2013, p. 154).

Motivados pela entrevista, o cineasta José Carlos Burle e o roteirista Alinor Azevedo inauguraram as atividades da Atlântida com um filme inspirado⁴⁶ na própria história de vida de Grande Otelo. Assim, *Moleque Tião* tinha a intenção de fazer uma ruptura: foi o primeiro filme protagonizado por Grande Otelo e também o primeiro a ser protagonizado por um ator negro. Com ideais mais sociais e menos mercadológicos, o filme recebeu elogios pelos cenários *in loco*, pela naturalidade dos diálogos, em relação aos quais Otelo teve grande responsabilidade, e pela verdade tocante de algumas cenas, como a da morte do “vendedor de laranjas”. O filme parecia antenado com as tendências internacionais. Os trajes de cena parecem ter acompanhado a mesma lógica, permitindo a construção deste que foi o primeiro personagem dramático de Grande Otelo. A narrativa, embora mais interessante, não subverteu a lógica da branquitude, que permaneceu ocupando os mesmos espaços de sempre. O filme fez enorme sucesso e foi de extrema importância para a história do cinema brasileiro, mas, infelizmente, perdeu-se num incêndio. É possível acessar algumas fotos, cartazes e críticas da época.

⁴⁵ Libertad Lamarque de Bouza (1908-2000) foi uma atriz dramática argentina, atuante principalmente no cinema, foi também uma das pioneiras do tango em seu país, tendo iniciado sua carreira ainda muito jovem. Também interpretou boleros e outras canções características da América Latina. Radicada mexicana.

⁴⁶ Pelo depoimento de Burle, o roteiro, mesmo inspirado em fatos reais, ainda parece ter dado maior ênfase à comicidade: “inspirou-se na vida de Grande Otelo, mas não se ateu à sua biografia. Utilizou-a em linhas gerais, **dando ênfase a episódios verídicos de grande efeito cômico**, mas acrescentou-lhe, no entanto, situações puramente fantasiosas que muito contribuíram para o enriquecimento da trama” (BURLE, 1982 apud HIRANO, 2013, p. 236, grifo nosso).

O poeta, dramaturgo e jornalista carioca Vinicius de Moraes (1913-1980) escreveu sobre o filme e apontou na interpretação de Grande Otelo o “formidável patético [...] que se esconde por trás de ironia e graça” (HIRANO, 2013, p. 241-242). Sobre patético, a origem greco-latina da palavra se refere àquele que é comovente, desperta sentimento e sofrimento. A expressão guarda certa ambiguidade, podendo transmitir sentimentos de alegria ou tristeza. O patético está presente em muitas das expressões faciais de Grande Otelo, que tira partido de suas características fisionômicas. O rosto arredondado e os olhos grandes enfatizam emoções, inspiram qualidades infantis de ingenuidade e vivacidade e criam uma empatia imediata. Às vezes provocam o riso, mas não sem inspirar uma espécie de ternura ou compaixão, como o patético em *Carlitos*, de Chaplin⁴⁷, ou em *Gelsomina*, de Giulietta Masina⁴⁸.

Figura 8 – Matéria sobre *Moleque Tião* na revista *Careta*



Fonte: Cinemateca Brasileira.

Figura 9 – Foto de cena



Fonte: Cinemateca Brasileira.

⁴⁷ Personagem da série de filmes mais famosos de Charles Chaplin (1914-1936)

⁴⁸ Personagem de *La Strada*, de 1955 e dirigido por Federico Fellini (1920-1993), interpretada pela atriz italiana Giulietta Masina (1920-1994).

It's all true e o “realismo carioca”

Em 1942, Grande Otelo participa do projeto inacabado do polêmico e premiado cineasta estadunidense, Orson Welles (1915-1985)⁴⁹, *It's all true*, e não apenas como ator-personagem, mas como um colaborador criativo. Orson Welles havia chegado ao Rio de Janeiro para fazer um filme sobre o carnaval dos “bailes elegantes”, mas acabou conhecendo Grande Otelo, que lhe apresentou a Praça Onze e as origens do samba carioca. Depois disso, o cineasta intencionou fazer um filme “subversivo” sobre o carnaval, que revelasse o caráter verdadeiramente popular da festa, mas não só: ele propunha utilizar a figura de Grande Otelo, fundindo ator e personagem, como fio condutor do documentário, começando no morro, indo em direção à Praça Onze, seguindo pelas ruas da cidade e finalizando, então, nos bailes da alta sociedade. Os trajes utilizados por Grande Otelo – camisa listrada com as cores de Xangô (vermelho, branco e marrom), com calça branca, além de uma figa de madeira em um cordão usado no pescoço – revelam a ligação entre o carnaval e o candomblé. Orson Welles não tinha a intenção de estilizar nada, mas sim de revelar a celebração e seus componentes tais como eles eram.

Entretanto, Welles foi impedido de finalizar o filme, tanto pelo governo brasileiro quanto pela RKO, produtora para a qual ele trabalhava e que o havia enviado ao Brasil com outras intenções. Os planos feitos por Welles apresentavam o carnaval *de verdade* e o contrapunham à idealização da sociedade branca, tanto brasileira quanto norte-americana, sobre a festa, desmascarando sua idealização. Se o filme tivesse sido finalizado, evidenciaria o racismo velado e abriria a discussão sobre os mecanismos de exclusão e branqueamento da cultura afro-brasileira em nosso país. Em virtude disso, o diretor foi praticamente expulso do Brasil, demitido da RKO e não pôde mais desenvolver sua carreira em solo americano.

⁴⁹ A data em que Orson Welles esteve no Brasil coincide com data de sua premiação no Oscar, nos EUA, por seu primeiro filme, *Cidadão Kane*. Ainda que o filme tenha sido revolucionário em diversos aspectos, na ocasião, acabou recebendo apenas o prêmio por Melhor Roteiro.

Embora o filme de Welles não tenha sido lançado na época, parece ter mobilizado a sociedade e nosso cinema em muitos sentidos⁵⁰. A partir da década de 1940, tem início a fase do “realismo carioca”, com destaque para *Também somos irmãos*, de Burle, de 1949, e os filmes de Nelson Pereira dos Santos. Neles, o figurino é mais realista, sem produzir caricaturas ou estereótipos.

Em *Rio, Zona Norte*, de 1957, Otelo interpreta o sambista Espírito da Luz Soares⁵¹, que trabalha em uma venda num bairro pobre da Zona Norte. Ele deseja gravar seus sambas e, para isso, tenta obter ajuda de dois empresários brancos, Maurício e Moacyr, a quem apresenta algumas de suas músicas. Recebe promessas de gravação dos dois, mas Maurício acaba fazendo o lançamento sem lhe dar o crédito e transformando o ritmo em uma espécie de bolero. Moacyr quer lançar os sambas de Espírito de forma séria, sem estilizar as obras originais; porém, nunca tem tempo para atender ao sambista. Então, Espírito decide apresentar, ele mesmo, sua canção a cantora Ângela Maria. Ela gosta da música e promete gravá-la assim que ele lhe trouxer o registro em partitura para piano. Espírito tenta pedir ajuda, uma última vez, a Moacyr, mas este parece muito ocupado para ouvi-lo novamente. Ao voltar para casa de trem, Espírito se distrai, compondo um novo samba, cai nos trilhos e morre. O último diálogo, após constatada a sua morte, é metafórico: Moacyr lamenta poder resgatar apenas três ou quatro sambas do compositor, caso conte com a ajuda dos que conheciam Espírito da Luz Soares no morro.

Os fotogramas nas Figuras 13 e 14 se referem aos instantes finais de Espírito. Ele ocupa o centro do quadro. À sua esquerda há uma forte aglomeração de pessoas com o semblante cansado, enquanto ele sorri serenamente e batuca na lateral do trem lotado, num misto de êxtase pela aprovação que recebeu da cantora e pela alegria da composição que está acabando de fazer. À direita, para onde Espírito olha, a superfície lisa do trem compõe o quadro como um espaço vazio que, por contraste, funciona como um respiro, um devir ou, ainda, o futuro em que Espírito projeta o seu samba. Apenas sua mão invade o espaço com sutileza. Os corpos dos outros passageiros se espremem retesados, segurando-se na beirada, enquanto Espírito, ocupa a mão

⁵⁰ Os negativos foram – curiosamente – localizados logo após a morte do cineasta, muito deteriorados por mau acondicionamento, e foram parcialmente lançados. Tiveram alguns trechos incorporados ao filme de Rogério Sganzerla, *Nem tudo é verdade*, de 1986.

⁵¹ Nome sugerido por ele ao cineasta. O nome é referência a uma entidade umbandista protetora.

que está em cena de outra forma – seu corpo quase pode voar. Seu rosto está virado para a luz do fim da tarde, que o ilumina suavemente, do crepúsculo de sua história. Há inegável beleza e poesia na elaboração das imagens neste filme.

Figura 13 – Cena em que Espírito volta para casa de trem



Fonte: *Rio, Zona Norte*.

Figura 14 – Cena em que Espírito volta para casa de trem



Fonte: *Rio, Zona Norte*.

Outro enquadramento proposto para a cena, feito em *contra-plongée*, reserva quase metade do quadro para Espírito, que aparece em primeiro plano, à frente dos demais passageiros. Com grandeza, o personagem é retratado também como um representante daqueles que estão por trás de sua figura. Grande Otelo e Santos enaltecem a figura do sambista, sua arte e o povo com a *mise-en-scène* e a *mise-en-cadre* proposta aqui.

A sensação é de que, entre as décadas de 1940 e 1950, o ator conseguiu humanizar ainda mais os seus papéis. Primeiro, porque passou a interpretar personagens dramáticos mais complexos, mas também porque utilizou de seus recursos expressivos de forma a oferecer uma gama ainda mais extensa de emoções

aos personagens, indo da comicidade à tristeza, fundindo ingenuidade e arceirice. A personificação dos personagens em Grande Otelo contou com sua genialidade ao propor sensíveis combinações dos seus recursos na produção dos efeitos desejados. A personificação foi potencializada por sua personalidade e vice-versa, além de ter cristalizado uma imagem de si mesmo que ficou marcada em nossa memória como a própria personificação do cinema brasileiro.

Estas foram obras que abriram passagem para o cinema que foi feito a seguir: o Cinema Novo, do qual se destaca o premiado *Macunaíma*, de 1969, de Joaquim Pedro de Andrade, e o Cinema Marginal, com destaque para *O Rei do baralho*, de 1974, de Julio Bressane, e *Nem tudo é verdade*, de 1986, de Rogério Sganzerla. O Cinema Marginal parece fazer em suas obras de experimentalismo uma análise crítica, encontrando na trajetória de Grande Otelo uma síntese do nosso cinema e, no dilaceramento de sua narrativa – fragmentária – uma proposta mais plausível para a construção identitária do Brasil.

Considerações finais

Grande Otelo tinha grandes recursos e ansiava por ter onde empregá-los e por papéis que o desafiassem. Ao olhar sua carreira em perspectiva, notamos que ele encontrou obras muito interessantes para empregar o seu talento. Entretanto, também é legítimo dizer que encontrou menos papéis do que poderia, em virtude de um forte preconceito racial. O racismo impregnado na sociedade está nos meios de comunicação e é temível que produzam arquétipos, de forma aparentemente “ingênua”, por meio da comicidade, de modo a “achatar” os fatos. Os produtos desses meios estão fundados na tipificação de personagens e na simplificação das linguagens e das narrativas, sob o argumento de que o público achará penoso um conteúdo mais elaborado ou não irá compreendê-lo. O que acontece, na verdade, é que se subestima a inteligência e a sensibilidade do público que, quando não é nutrida, apequena-se, retroalimentando uma lógica perversa que só tende a a pequená-la ainda mais.

Aqui cabe uma visão crítica das obras de apelo comercial em relação àquelas de apelo mais autoral. As primeiras, mais atreladas às tendências de mercado, visam

sempre o maior lucro em detrimento do conteúdo que venham a transmitir, enquanto as obras autorais, em geral, estão mais comprometidas com aquilo que vão expressar.

Neste sentido, as peças de teatro de revista e os espetáculos da Broadway, filiados ao gênero musical, visavam primeiramente ao lucro, como as chanchadas do cinema brasileiro e os musicais de Hollywood. Essas produções necessitavam, para isso, empregar grandes orçamentos, o que, no Brasil, principalmente, não era matéria fácil e resultou na precariedade visual de muitas produções. De forma geral, o teor crítico das obras produzidas dentro desses gêneros era menor, pois não se desejava desagradar ao público pagante, que, em sua maioria, era a classe média branca. Obedeciam à lógica da branquitude que, como Dyer (1997) explicita, toma o indivíduo branco como medida para todas as coisas. Com este ponto de vista coadunam diversas injustiças, como:

- os cachês desiguais em relação aos artistas brancos, motivo de frequentes reclamações de Grande Otelo em inúmeros momentos de sua carreira;
- a inequidade na distribuição de papéis, o que significa dizer que não deveriam oferecer a atores negros apenas papéis subalternos em termos dramaturgicos, diegéticos e sociais;
- a desigualdade na representação de artistas negros em cena, como: à margem dos enquadramentos, ao fundo das cenas, em angulações desvantajosas, mal iluminados para o seu tom de pele e com figurinos reiteradamente depreciativos;
- as temáticas centrais das obras, que não incluem os negros como deveriam.

Grande Otelo tinha um forte senso de coletividade e, quando encontrou diretores mais dispostos a parcerias criativas, ultrapassou as fronteiras de seus personagens para transformar a *mise-en-scène*, tornando-se um ator-autor (HIRANO, 2013). Seu trabalho atoral e autoral se deu pelo comprometimento com o seu discurso e pela vontade de expressar suas próprias ideias, com plena consciência de sua riqueza e de que não se faz nada sozinho, nem na vida, nem no cinema.

Mário de Andrade ([20--]) certa vez escreveu: “os artistas duma raça indecisa se tornaram indecisos que nem ela”. Um artista indiferente às suas raízes, não só renuncia a elas com mais facilidade, como perde a sua expressão. É fundamental que o artista de hoje esteja ciente do valor de sua cultura, e, portanto, é imprescindível que ele a conheça, sob o risco de não saber valorizar-se, nem se reconhecer no que faz.

Referências

ANDRADE, M. Ensaio sobre a música brasileira. **UFRGS**, Porto Alegre, [20--]. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/cdrom/mandrade/mandrade.pdf>. Acesso em: 15 abr. 2022.

A NOITE. "A luz dos meus olhos" – Classe C – no Vitória. **A Noite**, Rio de Janeiro, 1947.

BLECAUTE. **Museu da TV**, [S. l.], [20--]. Disponível em: <https://www.museudatv.com.br/biografia/blecaute/>. Acesso em: 14 abr. 2022.

CABRAL, S. **Grande Otelo**: uma biografia. São Paulo: Editora 34, 2007.

CANDIDO, A. *et al.* **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

CELSO Guimarães. **Museu da TV**, [S. l.], [20--]. Disponível em: <https://www.museudatv.com.br/biografia/celso-guimaraes>. Acesso em: 14 abr. 2022.

DYER, R. **White**: essays on race and culture. London: Routledge, 1997.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Cacilda Becker. **Itaú Cultural**, São Paulo, 14 mar. 2022. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349429/cacilda-becker>. Acesso em: 14 abr. 2022.

GOMES, F. S.; LAURIANO, J.; SCHWARCZ, L. M. **Enciclopédia negra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

GOMES, T. M. Gente do samba: malandragem e identidade nacional no final da Primeira República. **Topoi**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 9, p. 171-198, 2004.

GRANDE Otelo | 15/06/1987. [São Paulo: TV Cultura], 1987. 1 vídeo (107 min). Publicado pelo canal Rede Viva. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rcDCPDrOj2Q>. Acesso em: 24 ago. 2022.

GRANDE Otelo | Persona em foco | 22/11/2019. [São Paulo: TV Cultura], 2019. 1 vídeo (57 min). Publicado pelo canal Persona. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qU3exmuHwag>. Acesso em: 24 ago. 2022.

HIRANO, L. F. K. **Uma interpretação do cinema brasileiro através de Grande Otelo**: raça, corpo e gênero em sua performance cinematográfica (1917-1993). 2013. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

LOPES, N. **Zé Keti**: o samba sem senhor. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000. (Coleção Perfis do Rio, n. 30).

LOPES, N. **Enciclopédia brasileira da diáspora africana**. Rio de Janeiro: Selo Negro, 2014.

MAZZAROPI, 34 filmes, morre aos 69 anos. "Até Figueiredo chorou quando me abraçou". **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 14 jun. 1981. Disponível em: http://almanaque.folha.uol.com.br/ilustrada_14jun1981.htm. Acesso em: 14 abr. 2022.

PATO preto. **Museu da TV**, [S. l.], [20--]. Disponível em: <https://www.museudatv.com.br/biografia/pato-preto/>. Acesso em: 14 abr. 2022.

ROCHA, G. "Navalha não corta seda": estética e performance no vestuário do malandro. **Tempo**, Niterói, v. 10, n. 20, p. 121-142, 2006.

SANDRONI, C. **Feitiço decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

VENEZIANO, N. **O teatro de revista no brasil**: dramaturgia e convenções. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.

VERA Regina. **Museu da TV**, [S. l.], [20--]. Disponível em: <https://www.museudatv.com.br/biografia/vera-regina/>. Acesso em: 14 abr. 2022.

VIEIRA, J. L. O corpo popular, a chanchada revisitada, ou a comédia carioca por excelência. **Acervo**, Rio de Janeiro, v. 16, n. 1, p. 45-62, 2003.

Conhecendo a autora deste capítulo



Carolina Bassi de Moura

Doutora e Mestre em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), graduada em Comunicação Social – Rádio e TV pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita” (Unesp). Pesquisadora, professora adjunta e coordenadora do Bacharelado em Cenografia e Indumentária da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Diretora de arte, cenógrafa e figurinista interessada, antes de tudo, nas construções poéticas em cinema, vídeo, TV, teatro, performance, fotografia, literatura, música e artes em geral.
carolina.moura@unirio.br

PARA GRINGO VER: OS TRAJES DOS PRETOS EM “ORFEU NEGRO”, DE MARCEL CAMUS

JUST FOR SHOW: THE COSTUMES OF BLACK CHARACTERS
IN MARCEL CAMUS’ “BLACK ORPHEUS”

Bessa, Ricardo André Santana; Mestre;
Universidade de Fortaleza
ricardoandrebesa@unifor.br

Introdução

O cinema é capaz de traduzir histórias, tanto as cotidianas quanto as clássicas, essas buscadas nas mitologias, como é o caso da história dos mitos de Orfeu e de Eurídice¹. É possível também refletir sobre aspectos de cultura e raça se utilizarmos os trajes dos pretos em *Orfeu Negro*, uma adaptação da obra *Orfeu da Conceição*, de Vinicius de Moraes (1913-1980). A peça de Moraes, publicada em 1956, seguida de sua primeira montagem teatral, em 1957, chama atenção pelo seu elenco totalmente composto por atores pretos e uma equipe de produção totalmente branca. Passados dois anos, em 1959, temos a estreia do filme *Orfeu Negro*, que segue a orientação de seu autor, Vinicius de Moraes, e também é composto por atores pretos no elenco.

¹ Orfeu era filho da musa Calíope e, segundo alguns, do deus Apolo, que presenteou o filho com uma lira. Quando Orfeu a tocava, os pássaros paravam para escutar, os animais selvagens perdiam o medo e as árvores se curvavam para pegar os sons que o vento trazia. Orfeu se apaixonou pela bela Eurídice e se casaram. Ela era tão bonita que despertou o interesse de outro homem, Aristeu. Depois de recusar Aristeu, este passa, contudo, a persegui-la. Durante a fuga, Eurídice tropeça em uma serpente. O animal pica Eurídice e, devido ao veneno, a jovem morre. Desesperado e sofrendo, Orfeu vai até o mundo dos mortos com sua lira para resgatar Eurídice. A canção emocionada que entoava convence o barqueiro Caronte a levá-lo e faz Cérbero, o cão de três cabeças que vigia a entrada do mundo inferior, adormecer. Quando Orfeu chega perante Hades, o deus do submundo fica muito irritado ao ver que um vivo conseguira penetrar no mundo dos mortos, mas a música de Orfeu o comove. Perséfone, que estava com Hades, o convence, então, a atender ao pedido do músico. Hades concorda, mas coloca uma condição: Eurídice pode sair seguindo Orfeu, mas ele só deve olhar para ela novamente quando estiverem à luz do sol. Orfeu parte, então, pela trilha íngreme que leva para fora do mundo inferior, tocando músicas de alegria e celebração, a fim de guiar a sombra de Eurídice de volta à vida. Ele não olha nenhuma vez para trás, até atingir a luz do sol. Mas, então, vira-se, procurando se certificar de que Eurídice o está seguindo. Por um momento ele a vê, perto da saída do túnel escuro, perto da vida outra vez. Mas, enquanto ele olha, ela se torna de novo um fantasma e seu grito final de amor e pena não é mais do que um suspiro na brisa que sai do mundo dos mortos. Ele a perde para sempre (ALENCAR, c2022).

O filme foi um cartão de visitas para o Brasil no fim dos anos 1950, construído para estrangeiros – os “gringos” – verem, e mostra uma “favela no morro da Babilônia” no Rio de Janeiro durante o período de carnaval, que serve de fundo para a história de amor trágica de Orfeu e Eurídice. Passados 63 anos de sua estreia, de certa forma, está sendo esquecido, apesar do sucesso mundial que a obra teve. Falar sobre os trajes de Orfeu Negro é refletir sobre a própria identidade brasileira preta.

O cinema é sempre um meio importante para a discussão sobre o preconceito racial. É preciso ressaltar que, no Brasil, somos classificados de acordo com as características de nossa pele. O preconceito racial ainda existe e, mesmo que artistas pretos sejam sempre porta-vozes contra a discriminação e o preconceito e o movimento preto esteja bem articulado para lutar e combatê-los, ainda vemos casos graves de racismo em atividades artísticas

Repensar os trajes de uma obra fílmica de 1959 é também refletir sobre a identidade e miscigenação racial brasileiras que, em *Orfeu Negro*, são vistas com certo exotismo, uma vez que partem da visão de um diretor europeu branco, Marcel Camus², e de seu olhar estrangeiro, que também podemos ver refletido nos figurinos.

Orfeu da Conceição, a peça

Orfeu da Conceição, uma tragédia carioca, transporta o mito de Orfeu para uma favela brasileira e é inspirada nos poemas de Virgílio³ e Ovídio⁴. Orfeu não toca mais uma lira, mas sim um violão. É um exímio músico que, para as crianças do morro, é responsável por “acordar” o sol.

² Marcel Camus (21 de abril de 1912, Ardennes – 13 de janeiro de 1982, Paris) foi um diretor de cinema francês que ganhou reconhecimento internacional por seu segundo filme, *Orfeu Preto (Black Orpheus)*, em 1958.

³ Publius Virgilius Maro, conhecido como Virgílio, nasceu em Andes, perto de Mântua, Itália, em 15 de outubro do ano 70 a.C. Filho de um abastado administrador de fazenda, passou a infância no campo. Estudou retórica, astronomia e medicina na vizinha Cremona e em Milão. Em Roma, tomou contato com a filosofia dos epicuristas e dos estoicos gregos. Disponível em: <https://www.ebiografia.com/virgilio>. Acesso em: 14 abr. 2022.

⁴ Publius Ovidius Naso foi um poeta romano que é tradicionalmente considerado ao lado de Virgílio e Horácio como um dos três poetas canônicos da literatura latina. Disponível em: <https://www.infoescola.com/biografias/ovidio>. Acesso em: 14 abr. 2022.

O espetáculo estreou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1956, sob a direção de Leo Jusi⁵ e teve produção estelar, com cenários de Oscar Niemeyer (1907-2012), músicas de Antônio Carlos Jobim e Luís Bonfá⁶, figurinos de Lila de Moraes⁷ e coreografia de Lina de Luca. Sobre a peça, Moraes (1956) escreveu:

É difícil prever o destino de uma peça de teatro, sobretudo quando foi, como está, ensaiada em três meses apenas, por contingências dos meus deveres de diplomata com data certa para regressar ao posto. Três meses realmente heroicos, em que uma equipe de seis (o diretor Leo Jusi, e cenógrafo Oscar Niemeyer, o compositor Antonio Carlos Jobim, a figurinista Lila de Moraes, a coreógrafa Lina de Luca e o pintor Carlos Scliar) criou condições para um elenco de 45 figuras, com 10 atores principais, pisar em cena, depois de um exaustivo trabalho em que há que salientar primeiro a coragem e lealdade dos atores e logo em seguida a capacidade de trabalho e devotamento do diretor Leo Jusi. Mas a verdade é que deram todos, cada qual no seu setor, o máximo. São amigos meus, e merecem tudo – e eu lhes sou devotadamente grato (MORAES, 1956 p. 13).

A peça, como o próprio Vinicius escreveu na edição impressa, é uma homenagem aos pretos brasileiros, reconhecendo sua contribuição orgânica à cultura brasileira. O autor coloca, ainda, uma nota importantíssima na edição:

Nota – Todas as personagens da tragédia, devem ser normalmente representadas por atores da raça preta, não importando isto em que não possa ser, eventualmente, encenada com atores brancos. Tratando-se de uma peça onde a gíria popular representa um papel muito importante, e como a linguagem do povo é extremamente mutável, em caso de representação, deve ela ser adaptada às suas novas condições. As letras dos sambas constantes da peça, com música de Antonio Carlos Jobim, são necessariamente as que devem ser usadas em cena, procurando-se sempre atualizar a ação o mais possível (MORAES, 1956, p. 15).

⁵ Luiz Leôncio Jusi (Curitiba, 1930). Diretor. Defensor do incremento à dramaturgia nacional, lança vários textos inéditos, inclusive de Nelson Rodrigues (1912-1980), seu autor favorito, tanto como encenador quanto como diretor do Teatro Santa Rosa, do qual esteve à frente de 1961 a 1976. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349393/leo-jusi>. Acesso em 29 mai. 2022.

⁶ Luiz Bonfá (1922-2001) é um dos autores brasileiros mais tocados no mundo. Manhã de Carnaval, em parceria com Antônio Maria, é sua música mais famosa e já foi gravada por artistas populares como Frank Sinatra, Julio Iglesias, Joan Baez, os 3 Tenores (Luciano Pavarotti, José Carreras e Plácido Domingo) e o trio de violões de Paco de Lucia, Al Di Meola e John McLaughlin. Disponível em: <https://www.violaobrasileiro.com.br/dicionario/luiz-bonfa>. Acesso em: 29 mai. 2022.

⁷ Lila de Moraes era irmã do compositor Ronaldo Bôscoli e foi casada com Vinicius de Moraes, com quem teve duas filhas. Disponível em: <https://radios.ebc.com.br/na-trilha-da-historia/2020/10/na-trilha-da-historia-detalha-vida-amorosa-de-vinicius-de-moraes>. Acesso em: 29 mai. 2022.

A importância de um elenco preto já era ressaltada por Moraes e refletiu nas montagens seguintes e nas adaptações para o cinema, o que pode ser considerada uma vitória, tendo em vista a baixa visibilidade preta no teatro e no audiovisual brasileiro, muito embora a maior parte da população brasileira seja formada por pessoas pretas. A peça foi um sucesso e causou polêmica na sociedade carioca, que nunca tinha visto um espetáculo com um elenco todo preto, o que demonstra a importância de se discutir a identidade preta na cultura brasileira. Além disso, a peça marcou o início da parceria entre Vinicius e Tom Jobim.

Orfeu da Conceição narra a história de um favelado músico que mora num morro através da visão do homem branco de classe – Vinicius. Os figurinos do espetáculo, como dito anteriormente, foram criados por uma mulher branca, Lila de Moraes – também conhecida como Lila Bôscoli –, então esposa de Vinicius e estreante no teatro. O ponto máximo de *Orfeu da Conceição*, cujo nome foi dado por João Cabral de Mello Neto⁸, foi estar entre as peças pioneiras que levaram ao palco do teatro um elenco totalmente preto (MALKA, 2018).

Orfeu Negro (Black Orpheus)

O filme dirigido pelo francês Marcel Camus (1912-1982), intitulado *Orfeu Negro*, também chamado de *Orfeu do Carnaval*, lançado em 1959, é uma adaptação da peça de Vinicius de Moraes. É um romance, um musical, uma dança e uma tragédia encenada no Morro da Babilônia, no Rio de Janeiro, que evoca a mitologia grega, mas com uma visão europeia do Brasil como país do carnaval e que serve de pano de fundo para a trágica história de Orfeu e Eurídice. O elenco, com exceção da atriz estadunidense Marpessa Dawn, é inteiramente brasileiro e o filme é falado em português. Sobre o impacto e a projeção que o filme fez do Brasil, Cunha (2014) contextualiza:

O filme de Camus, com suas imagens de uma favela idílica foi exportado a níveis massivos dentro e fora do país, contribuindo e consolidando a

⁸ João Cabral de Melo Neto foi poeta, escritor e diplomata brasileiro. Conhecido como “poeta engenheiro”, ele fez parte da terceira geração modernista no Brasil, conhecida como *Geração de 45*. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/joao-cabral-de-melo-neto/>. Acesso em: 30 mai. 2022.

construção da imagem do Rio de Janeiro no mundo. No Brasil, recebeu críticas positivas que ressaltavam que o carnaval carioca e a música popular haviam sido grandiosamente retratados em *Orfeu Preto*. Para muitos, Marcel Camus havia realizado o mais belo filme inspirado na nossa cultura, através de um produto cinematográfico impecável. Uma obra singularmente poética e profundamente humana, que com a ajuda de belíssimas músicas, conquistou os espectadores (CUNHA, 2014, p. 51).

Ganhador de vários prêmios importantes, como a Palma de Ouro em Cannes, em 1959, o Globo de Ouro, em 1960, concedido pela Associação de Imprensa Americana, e o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro no mesmo ano pela Academia de Artes Cinematográficas dos Estados Unidos, e responsável por projetar o Brasil mundo afora, o filme teve, contudo, uma repercussão negativa⁹.

Considerada a obra prima de Marcel Camus, *Orfeu Negro* foi um sucesso mundial. Malka (2018, p. 11) ressalta: que “Camus tenta a todo custo salientar que no Brasil vive-se em torno das festividades carnavalescas”.

Os figurinos de *Orfeu Negro*

Muito embora o filme de Camus tenha seguido a recomendação de Vinicius de Moraes (1956) ao retratar a história com personagens pretos, é necessário lembrarmos que o Brasil é um país racista, apesar de miscigenado e com uma cultura exótica para os de fora, marcada, sobretudo, pelo carnaval. O olhar do cineasta sobre o Rio de Janeiro e seus personagens provocou muitas discussões, mostrando uma favela sem conflitos e em perene alegria, com foco maior na paisagem do que na realidade social, que de certa forma, não é vista na caracterização dos personagens, vestidos nas tendências de moda da época, assumindo uma identidade europeia. Sodré (1999) ressalta que a identidade é de fato algo implícito em qualquer representação que fazemos de

⁹ O sucesso mundial rendeu à película uma indicação ao Oscar do ano seguinte como Melhor Filme Estrangeiro. A questão é que a premiação classificou o filme, que foi coproduzido pela França, pelo Brasil e pela Itália, como apenas francês. A repercussão negativa dessa decisão se tornou ainda maior quando *Orfeu Preto* foi anunciado como vencedor da categoria: um filme em português, gravado no Brasil, filmado no Brasil e com um ator principal brasileiro foi premiado como uma produção francesa. Disponível em: <https://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2020/02/11/orfeu-negro-filme-oscar-brasil-franca/>. Acesso em: 10 abr. 2022.

nós mesmos. Sobre a importância do carnaval carioca como elemento da identidade brasileira, Oliveira (2018) contextualiza:

Antes disso, é importante explicar que o carnaval carioca é, desde longos tempos, um elemento de identificação com a cultura brasileira, pela festa em si, pela música, pelas danças e por demais expressões que tomaram várias feições, no decorrer da própria história do Brasil (OLIVEIRA, 2017, p. 121).

O filme de Camus retrata uma identidade que deprecia o Brasil ao salientar que o Brasil é um país exótico e que ferve ao som do samba, sexualizando e criando estereótipos dos personagens pretos por meio de alguns dos seus figurinos.

A película em cores destaca o trabalho de Isabel Pons¹⁰, uma figurinista catalã branca que busca referências para os trajes no carnaval e também na mitologia grega, acentuando algumas características por meio dos figurinos. Os personagens pretos Orfeu, Eurídice, Mira, Serafina e Homem Vestido de Esqueleto são os objetos de estudo deste trabalho.

O filme é traduzido em imagens, seja na bela paisagem carioca mostrada na favela do morro Babilônia em tempos de carnaval, seja nos personagens pretos, trajados com figurinos coloridos da figurinista Isabel Pons, que retratam o morro carioca, o estilo da época e os trajes de carnaval vistos nos desfiles de rua do fim da década de 1950, no Rio de Janeiro. Vemos muitas cenas com muitos figurantes pretos trajando roupas simples, além das fantasias das escolas de samba da época. Villaça (2007) relata a contradição que encontramos nesse filme e que vai ser recriada nos figurinos:

O cenário sócio-histórico sempre articulou comportamentos em que a estética corporal era recriada e transformada no jogo social e algumas vezes no jugo social. A primeira de nossas categorias, a moda proposta, refere-se aos anos 1950, momento em que a sociedade de consumo começa entre nós a delinear seu perfil e em que o corpo brasileiro está atrelado a todo um imaginário fashion que era importado (VILLAÇA, 2007, p. 3)

¹⁰ Isabel Pons Iranzo (Barcelona, Espanha, 1912 – Rio de Janeiro, Brasil, 2002). Gravadora, desenhista, ilustradora, pintora, professora e figurinista. Faz cursos de pintura e desenho na Escola Nacional de Belas Artes, em Barcelona, entre 1925 e 1930. No mesmo período estudou na Escola Industrial de Sabadell, com Juan Vila-Cinca e A. Vila Arrufat. Entre os anos 1930 e 1940, frequentou o ateliê do pintor Carlos Vazquez e o Real Círculo Artístico de Barcelona. Por volta de 1935, faz ilustrações para livros do poeta espanhol Federico García Lorca (1898-1936). Mudou-se para o Rio de Janeiro em 1945. Em 1957, leciona gravura na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV-Parque Lage). Naturaliza-se brasileira em 1958. Estudou com Rossini Perez (1932) e Johnny Friedlaender (1912-1992) no Ateliê de Gravura do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), em 1959.

No cenário romantizado da favela, os atores Breno de Mello e Marpessa Dawn interpretam Orfeu e Eurídice e neles vemos figurinos que fogem à paleta colorida da figurinista, marcados por uma certa sobriedade, com exceção dos figurinos nas cenas carnavalescas. Na Figura 1, vemos os trajes claros e simplórios de Eurídice e a sobriedade dos de Orfeu.

Figura 1 – Orfeu e Eurídice



Fonte: Sala Latina de Cinema.

Eurídice usa um vestido simples, de cintura marcada e branco e Orfeu uma camisa social branca e calça social de pregas, em tom escuro, provavelmente preto. Eurídice carrega, ainda, um lenço com desenhos em azul. Ele calça um mocassim e ela um scarpin branco. O branco, na cultura africana, é relacionado ao luto segundo Porto e Francisco (2011), prenunciando que essa dualidade nos trajes dos personagens se relaciona com o desfecho dos mitos na história: estão fadados a morrer. Transformam-se em signos apresentados nos figurinos. Signo é uma coisa que representa uma outra, seu objeto, segundo Santaella (1990), e cada personagem carrega seu signo em seus trajes. O telespectador é convidado a refletir sobre os personagens e seus figurinos, ora representados como favelados, ora como heróis de uma tragédia.

Orfeu e Eurídice são protagonistas heroicos que vivem à margem da sociedade e são mostrados de uma forma não realista numa história mítica (FONTES, 2007). Não caracterizados como marginais, vestem-se de forma simples, mas elegante. A realidade é disfarçada pelo carnaval. Orfeu é um condutor de bonde, trabalhador humilde, mas conhecido pelo seu talento com o violão e que miticamente tem o poder de fazer o sol nascer ao tocar. Ele vai se transformar por meio dos figurinos de carnaval, assim como Eurídice. Segundo Fontes (2007), o lenço de Eurídice apresenta um significado celestial:

Essa origem celestial é ilustrada pelo lenço de Eurídice, que mostra um estampado celeste e é reforçado pelas várias cenas em rosa, branco, púrpura e luzes douradas (cores que são vistas no céu depois do pôr-do-sol, que também são as cores das fantasias de Carnaval (FONTES, 2007, p. 4).

As cenas em que vemos Orfeu e Eurídice fantasiados são carregadas de signos míticos, pois ambos são apresentados como personagens dos poemas gregos (Figura 2).

Figura 2 – Orfeu e Eurídice no carnaval



Fonte: IMDb.

Eurídice chama atenção com uma capa azul transparente, um vestido dourado e um véu do mesmo tecido da capa que cobre o seu rosto. A fantasia usada por Eurídice é uma referência à indumentária grega. É a heroína prestes a ser vítima de uma perseguição anunciada no início do filme, agora também sendo alvo da fúria de Mira. É um destaque de um carnaval frenético e trágico. Orfeu, trajado como argonauta¹¹, estilizado, em dourado, em trajes militares helênicos, é um semideus, mas não consegue salvar Eurídice de seu destino. O filme, contrariando a narrativa clássica, dá-lhes uma noite de amor antes da tragédia se consumir, ou melhor, consuma seu amor.

A personagem Mira, interpretada por Lourdes de Oliveira, destaca-se em suas cenas. Ciumenta, rival de Eurídice pelo coração de Orfeu, tem uma beleza retratada com uma pitada de erotismo por meio de figurinos contrastantes e coloridos, que valorizam sua silhueta e sensualidade. Sua primeira aparição é trajando um vestido colado, de tecido sedoso, com mangas até o cotovelo – mangas $\frac{3}{4}$ –, cor rosa fúcsia, decotado e com cintura marcada, como pode ser visto na Figura 3. O figurino denota que se trata de uma personagem sedutora e ao mesmo tempo inquieta, agitada, possessiva e de personalidade forte.

Figura 3 – A personagem Mira (Lourdes de Oliveira)

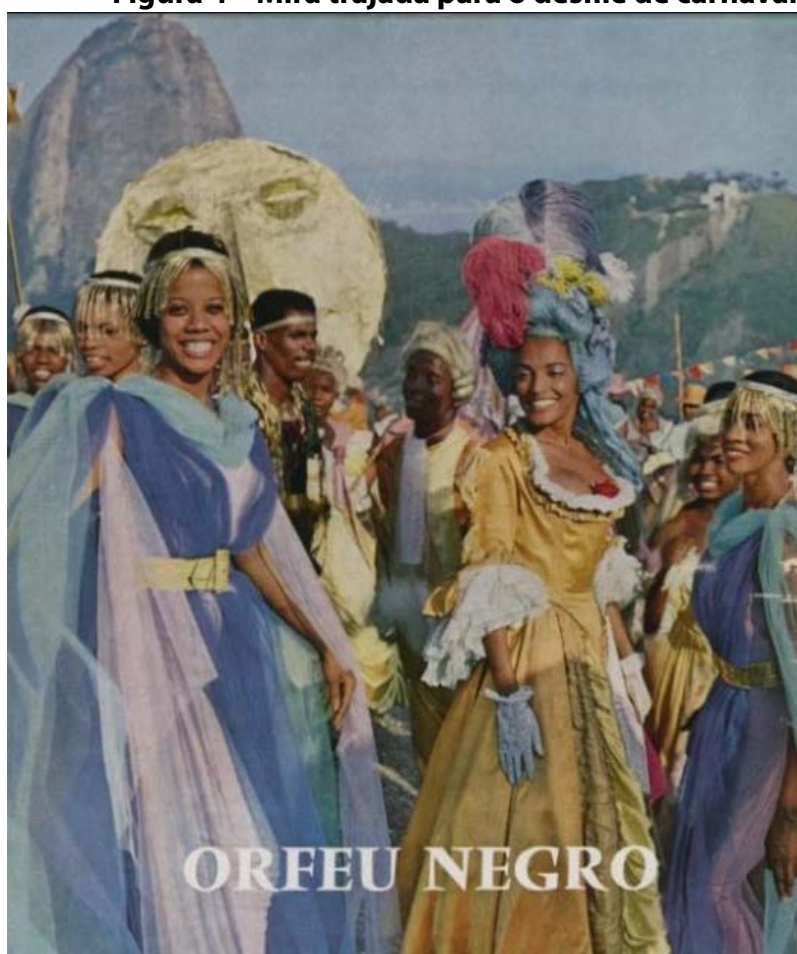


Fonte: Anderson (2019).

¹¹ Os argonautas foram os marinheiros que, na mitologia grega, acompanharam o herói Jasão em sua jornada até a Cólquida – atual Geórgia – para resgatar o Velocino de Ouro. A história faz parte do mito grego Jasão e os argonautas, assim chamados porque o navio – Argos – no qual eles embarcaram para essa aventura foi construído por Argos, um dos heróis da história. O mito chegou na sua forma mais completa na obra Argonáutica, de Apolônio de Rodes, escrita no século III a.C. (PORTILHO, 2017).

O vestido segue um estilo chamado de coquetel (*cocktail dress*)¹², popularizado pelo estilista francês Christian Dior, bem influente na época em que se passa o filme. Cabe ressaltar que o tom rosa fúcsia é associado à sexualidade feminina, ao romantismo e à emoção da personagem e que, ao longo da evolução da personagem na película, carrega signos contraditórios a esses significados, pois ela se mostra vingativa e assassina. Na aparição final de Mira, trajada para o desfile de carnaval, a personagem está fantasiada com características barrocas¹³, como vemos na Figura 4, destacando-se no tom amarelo-dourado, como uma rainha coberta de ouro.

Figura 4 – Mira trajada para o desfile de carnaval



Fonte: <https://m.imdb.com/name/nm0210695/mediaviewer/rm890748160>.

¹² Às vezes chamado de “vestido de festa”, um vestido de *cocktail* é um vestido semiformal de comprimento médio, geralmente escolhido para passeios à noite. Disponível em: <https://spiegato.com/pt/o-que-e-um-vestido-de-cocktail>. Acesso em: 10 abr. 2022.

¹³ O termo “barroco” foi cunhado no século XIX por historiadores de arte, com sentido pejorativo, de depreciação do que consideravam um estilo grotesco e vulgar. Ao longo do tempo, a visão negativa se diluiu. Hoje o barroco é geralmente visto como um período de ornamentação suntuosa, formas curvilíneas, tecidos pesados e ostentação em tons sombrios (MACKENZIE, 2010, p. 16).

Mira, em seu vestido-fantasia espartilhado, mais uma vez transborda sensualidade, uma visão muito explorada em mulheres pretas. Peruca com cabelos altos e azuis com plumas, ao estilo Maria Antonieta. É nessa caracterização que Mira consoma a tragédia mítica, num ataque de loucura, ao ser responsável pela morte de Orfeu, que carregava Eurídice, sua rival, já morta em seus braços.

Um personagem que assombra em suas aparições como um folião fantasiado de esqueleto, visto na Figura 4, nos leva a refletir sobre a representação da morte. O ator, preto, persegue Eurídice até a favela Babilônia, mas é Mira, a rival de Eurídice, quem se torna assassina. A morte na maioria das vezes é representada em trajes escuros, pretos, como o personagem do filme de Ingmar Bergman, *O sétimo selo*, também de 1959. Mira e Esqueleto relacionam-se com os deuses Hades¹⁴ e Thanatos, figuras mitológicas, pois Hades reinava no mundo inferior, tramava e causava a morte. Thanatos, que relacionamos ao homem vestido de esqueleto, vem ao mundo exterior e desencadeia a morte de Eurídice e Orfeu.

Figura 4 – Homem fantasiado de esqueleto



Fonte: Film Sufi (2021).

¹⁴ Hades é um dos deuses da mitologia grega, conhecido como o deus do submundo, o lugar para onde vão as almas dos mortos. Era irmão de Zeus e tomou parte na rebelião contra Cronos, o titã que devorava seus filhos. Casou-se com Perséfone, deusa sequestrada e levada para o submundo com ele. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/mitologia/hades.htm>. Acesso em: 15 abr. 2022.

Vestido com uma malha preta, o homem vestido de esqueleto chama atenção pela sua máscara, que tem os mesmos padrões geométricos do macacão que usa, e por exibir um corpo elegante e atlético. Esses padrões geométricos parecem remeter às correntes artísticas do século XX.

Uma personagem que também se destaca no filme é Serafina, prima de Eurídice que a hospeda no morro, vivida pela atriz Léa Garcia. Para Gomes (2020), a figura de Serafina objetifica a clássica imagem do Brasil no exterior, sobretudo no hemisfério norte: moça jovem de gestos livres e libidinosos, como nos filmes protagonizados por Carmen Miranda nos anos 1940. Serafina é retratada de certa forma elegante, vestida na moda dos anos 1950, como vemos na Figura 5: saia rodada e cintura marcada.

Figura 5 – Serafina (Lea Garcia), terceira da esquerda para direita



Fonte: <https://divalocity.tumblr.com/post/146516199201/mycglive-the-girls-orfeu-negro-1959>.

Serafina (Figura 5) é uma personagem libertária, ainda que para alguns ela possa ser tida como promíscua. A história mostra que Serafina e Eurídice são pobres, mas vestem-se com elegância e simplicidade, com roupas com boa modelagem e tecidos simples, sendo que Eurídice é uma moça que vem do interior pedir abrigo na casa da prima no morro durante o período carnavalesco. Serafina veste um vestido decote canoa, com cintura marcada e com um cinto coberto com o mesmo tecido do vestido, estampado, expressando a personalidade bem-vestida da personagem,

mas que mora na favela, não valorizando suas raízes africanas, como podemos reparar através de seus cabelos e seu modo de vestir.

A estampa do vestido de Serafina não é um padrão africano, tão valorizado pelos pretos nos dias de hoje. O vestido de Serafina segue um padrão europeu, pouco vibrante e não colorido, destoando das estampas vibrantes e comuns de raízes africanas. Sobre as cores nas indumentárias africanas, Porto e Francisco (2011) contextualizam:

A aplicação das cores também é bem diferente para os europeus e os negros pois enquanto os brancos buscam uma variada gama de cores e utilizam de pequenos nuances e degrados em suas produções, o africano pratica o extremo o oposto, tem sua classificação cromática definida em três cores o preto, o vermelho e o branco, o que não quer dizer que não utilizem de outras cores, mas cores como verdes e azuis estão dentro da classificação de preto e tons alaranjados, violáceos estão classificados dentro do vermelho e os amarelos no branco e assim observamos sempre uma produção muito contrastante nas produções negras (PORTO; FRANCISCO, 2011, p. 14).

Com relação aos cabelos femininos do filme, vemos uma predominância de cabelos alisados nas diferentes personagens femininas – Eurídice, Mira e Serafina. O cabelo é um dos símbolos da estética preta atualmente. O filme, ao registrar uma obrigatoriedade da mulher negra naquele período, provoca um pensamento sobre a imitação da mulher branca. O cabelo é um ícone identitário e cultural das mulheres pretas (PEQUENO, 2019).

Pouco explorada nos figurinos dos personagens principais, a cultura africana é mostrada à margem da história de Camus – aparece somente no final do filme, quando Orfeu busca trazer à vida Eurídice, já morta. Nessa passagem é que vemos figurantes caracterizados para um culto de matriz africana, mostrando um homem trajado com cocar e penas.

Considerações finais

Marcel Camus, por meio da obra de Vinicius de Moraes, mostra uma relação entre os mitos de Orfeu e Eurídice se utilizando de uma realidade romântica e não realista da vida na favela. Os pretos no filme são frutos de uma visão distorcida

que enxerga o Brasil, em especial o Rio de Janeiro, através do prisma do carnaval, ou seja, um local frenético, às margens das favelas. Fruto de uma visão hollywoodiana, essa realidade retratada foi trabalhada e vendida pelo governo brasileiro para os gringos verem.

Pouco explorada nos trajes, a matriz africana, muito presente na cultura brasileira e na história dos pretos brasileiros, só é mostrada no fim do filme, nunca nos figurinos dos personagens principais. É um filme com atores pretos que não vestem um estilo ancestral propositalmente, em virtude de costumes daquele tempo – observarmos a negação das origens africanas no trabalho da figurinista Isabel Pons em relação aos personagens de Orfeu, Eurídice, Mira, Serafina e do Homem Vestido de Esqueleto.

A “favela”, tão explorada na paisagem do filme, sucinta um olhar sobre os trajes dos personagens. Podemos dizer que a identidade negra nos trajes é muito recente. Se a moda em *Orfeu Negro* vai para a favela na construção dos trajes dos personagens, em movimento contrário, décadas depois, vai ser a favela que vai criar modas e descer os morros. Hoje, observamos o surgimento de criadores que nasceram nos morros e que estudam em escolas que oferecem cursos de corte, costura e figurinos, como a que foi montada pela Central Única das Favelas (Cufa), localizada em Madureira, zona norte do Rio de Janeiro. Um exemplo desse movimento é Lu Costa, professora na Cufa que criou a Nkenge, uma marca de roupas com inspiração na cultura africana.

O movimento negro no Brasil iniciou-se de fato a partir da década de 1970, na luta de Abdias Nascimento contra a desigualdade racial e contra a imagem estereotipada dos pretos mostrada nas mídias e filmes, em que a estética branca prevalecia, a mesma que vemos refletida nos personagens principais de *Orfeu Negro*. A cultura negra não é mais uma forma primitiva de arte e a busca de uma estética própria é recente.

O filme de Camus é considerado importante por levantar discussões e suscitar reflexões sobre as mudanças que se operaram décadas depois da sua estreia na representação dos trajes dos pretos. É necessário entender que o negro não é uma figura exótica, nem pitoresca, como podemos achar no trabalho de Camus, e que o carnaval ainda liberta os negros para serem trajados com luxo e beleza, mesmo à custa de muita economia e sacrifício até os dias de hoje.

Referências

ALENCAR, V. P. Orfeu e Eurídice: mitos inspiram a arte. **Uol Educação**, [S. l.], c2022. Disponível em: <https://educacao.uol.com.br/disciplinas/artes/orfeu-e-euridice-mitos-inspiram-a-arte.htm?cmpid=copiaecola>. Acesso em: 26 ago. 2022.

ANDERSON, K. **Lourdes de Oliveira as Mira in “Black Orpheus” (1959)**. Los Angeles, 30 set. 2019. Twitter: @XanaduFitness. Disponível em: <https://twitter.com/xanadufitness/status/1178653597740830721>. Acesso em: 26 ago. 2022.

CUNHA, M. S. T. **Imagens e representações etnográficas do Rio de Janeiro: um estudo sobre os filmes Orfeu Preto (1959), de Marcel Camus e Orfeu (1999), de Cacá Diegues**. 2014. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

FILM SUFI. “Black Orpheus” – Marcel Camus (1959). **Film Sufi**, [S. l.], 7 ago. 2021. Disponível em: <http://www.filmsufi.com/2021/08/>. Acesso em: 26 ago. 2022.

FONTES, E. R. Corpo preto e cultura brasileira em cinco filmes nacionais: Uma leitura de Cidade de Deus, Orfeu Preto, Orfeu, Madame Satã e Ônibus 174. **OPSIS**, Goiânia, v. 7, n. 8, p. 125-138, 2007.

GOMES, E. L. S. Fragmentos da diáspora africana em Orfeu Negro (1959) e Little Senegal (2001). *In: ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA: HISTÓRIA E MÍDIAS, NARRATIVAS EM DISPUTA*, 13., 2020, Recife. **Anais [...]**. Recife: ANPUH, 2020. p. 1-17. Disponível em: https://www.encontro2020.pe.anpuh.org/resources/anais/22/anpuh-pe-eeh2020/1600721875_ARQUIVO_23dce9e156cbc985541a75ee5dd85c5e.pdf. Acesso em: 16 abr. 2022.

IMDB. ORFEU do carnaval. **IMDb**, [S. l.], c2022. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0053146/>. Acesso em: 26 ago. 2022.

MACKENZIE, M. **Ismos: para entender a moda**. São Paulo: Globo, 2010.

MALKA, M. B. **Vinicius e Orfeu: um estudo sobre Orfeu da concepção e Orphée noir**. 2018. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

MORAES, V. **Orfeu da concepção**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1956. Disponível em: https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/7029/1/45000008716_Output.o.pdf. Acesso em: 30 out. 2022.

OLIVEIRA, M. Trajes carnavalescos, de “ontem” e de “hoje”. *In: VIANA, F.; MOURA, C. B. (org.). Dos bastidores eu vejo o mundo: cenografia, figurino, maquiagem e mais*. v. 2. São Paulo: ECA-USP, 2017. p. 119-137.

PEQUENO, A. História sociopolítica do cabelo crespo. **Z Cultural – Revista do Programa Avançado de Cultura Contemporânea**, Rio de Janeiro, v. 14, n. 1, p. 1-13, 2019.

PORTILHO, G. Quem foram os argonautas? **Super Interessante**, São Paulo, 29 set. 2017. Disponível em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/quem-foram-os-argonautas/>. Acesso em: 14 abr. 2022.

PORTO, I. L. S.; FRANCISCO, J. K. S. Moda Ayê: guia de elementos afro-brasileiros para moda. **Esocite.br**, [S. l.], 2011. Disponível em: <http://www.esocite.org.br/eventos/tecsoc2011/cd-anais/arquivos/pdfs/artigos/gt022-modaaye.pdf>. Acesso em: 17 abr. 2022.

SANTAELLA, L. **O que é semiótica**. 9. ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.

SODRÉ, M. **Claros e escuros**: identidade, povo e mídia no Brasil. Petrópolis: Vozes, 1999.

VILAÇA, N. Brasil: da identidade à marca. **Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia**, Porto Alegre, v. 14, n. 33, p. 61-65, 2007.

Conhecendo o autor deste capítulo



Ricardo A. S. Bessa

É doutorando no programa em Artes Cênicas – Teoria e Prática do Teatro na Universidade de São Paulo (USP). Mestre em Moda, Cultura e Arte pelo Centro Universitário SENAC-SP. Especialista em Escrita Literária pelo Centro Universitário Farias Brito. Graduado em Estilismo e Moda pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Professor da Universidade de Fortaleza (UNIFOR). Atuando em teatro desde 1992, é diretor, dramaturgo e figurinista. Participa da Rede Nacional de Pesquisadores em Cultura Junina e do grupo de pesquisa Núcleo Traje de Cena, indumentária e tecnologia da USP.

ricardoandrebesa@unifor.br

O TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO: TRAJES DE CENA DE "O IMPERADOR JONES" (1945/1953)

THE BLACK EXPERIMENTAL THEATRE: COSTUMES OF
"THE EMPEROR JONES" (1945/1953)

Martins, Paula; Mestranda;
Universidade de São Paulo
paulamartinsartista@gmail.com

Introdução

Este artigo apresenta uma análise sobre os trajes de cena da peça *O Imperador Jones*, de Eugene O'Neill, do Teatro Experimental do Negro (TEN), tendo em vista a apresentação de estreia, em 1945, e a remontagem, em 1953. Este breve estudo tem como objetivo a documentação dos trajes do espetáculo como forma de resgate e valorização da memória da companhia. É apresentado, inicialmente, um conciso panorama sobre o TEN, seguido de apontamentos e reflexões sobre as semelhanças e diferenças da composição do vestuário de cada versão dos trajes de cena das duas montagens do espetáculo. A pesquisa foi desenvolvida por meio de análise documental, bibliográfica e iconográfica, mediante acesso às fotografias, reportagens de jornais, gravações disponíveis on-line, artigos e depoimentos.

Método

Esta pesquisa, de natureza qualitativa, foi realizado por meio de análise bibliográfica, documental e iconográfica com o objetivo de estudar os trajes de cena das montagens de 1945 e 1953 realizadas pelo Teatro Experimental do Negro do espetáculo *O imperador Jones*, de Eugene O'Neill. Foram analisados dados históricos e feito o cruzamento entre as imagens e o texto da peça, complementado pela comparação. Foi feita uma análise de documentos e fotografias disponibilizadas no site do Instituto de Pesquisa e Estudos Afro-brasileiros (Ipeafro), além da consulta a outras fontes. A pesquisa também analisou os vídeos da Ocupação Abdias Nascimento de 2017, realizados pelo Itaú Cultural, e do documentário sobre Abdias Nascimento produzido em 2012 pela TV Senado (DOCUMENTÁRIO RESGATA TRAJETÓRIA..., 2014).

Teatro experimental do negro

O TEN visava a estabelecer o teatro, espelho e resumo da peripécia existencial humana, como um fórum de ideias, debates, propostas, e ação visando à transformação das estruturas de dominação, opressão e exploração raciais implícitas na sociedade brasileira dominante, nos campos de sua cultura, economia, educação, política, meios de comunicação, justiça, administração pública, empresas particulares, vida social, e assim por diante. Um teatro que ajudasse a construir um Brasil melhor, efetivamente justo e democrático, onde todas as raças e culturas fossem respeitadas em suas diferenças, mas iguais em direitos e oportunidades (NASCIMENTO, 2004, p. 221).

A história do Teatro Experimental do Negro começa em 1941, no Teatro Municipal de Lima, no Peru. Na ocasião, Abdias Nascimento estava na plateia na companhia dos poetas¹ Efraín Tomás Bo, Juan Raúl Young e Godofredo Tito Iommi, enquanto no palco era exibido o espetáculo *O imperador Jones*, de Eugene O'Neill, pelo *Teatro Del Pueblo*. Assistir à essa apresentação foi o evento “fundamental” para Abdias Nascimento (DOCUMENTÁRIO RESGATA TRAJETÓRIA..., 2014), pois o impulsionou a criar o Teatro Experimental do Negro (TEN). A montagem do *Teatro del Pueblo* tinha Hugo D'Evieri no papel de Brutus Jones, o que fez Abdias começar a refletir sobre o fato de o protagonista, um personagem negro, ser encenado por um ator branco². Segundo Abdias (2004, p. 209), existem diversos aspectos problemáticos imbricados no fato de “o papel do herói [ser] representado por um ator branco tingido de preto” pois,

[...] uma coisa é aquilo que o branco exprime como sentimentos e dramas do negro; outra coisa é o seu até então oculto coração, isto é, o negro desde dentro. A experiência de ser negro num mundo branco é algo intransferível (NASCIMENTO, 2004, p. 214).

¹ O grupo, batizado como Santa Hermandad de la Orquídea, formava um coletivo de poetas que transitava em viagem pela América do Sul para experienciar o território com fins culturais e artísticos.

² “A prática de pintar atores brancos de preto foi muito recorrente nos Estados Unidos durante mais de um século nos Minstrel Shows. O auge desses espetáculos ocorreu entre a década de vinte do século XIX e a de trinta do século XX. Tratava-se de shows humorísticos, onde havia comediantes brancos que se travestiam de homens negros: pintavam o rosto com graxa, exageravam os lábios, usavam perucas de lã, luvas e fraque. Essas performances desempenharam papel importante em consolidar e proliferar imagens, atitudes e percepções racistas no mundo. Era também uma forma de se apropriar, assimilar e explorar a cultura negra americana” (LEAL, 2011).

A partir de então, reverberaram em Abdias os seguintes questionamentos e ponderações, que não só refletem sobre o contexto teatral, mas também sobre a sociedade brasileira:

Por que um branco brochado de negro? Pela inexistência de um intérprete dessa raça? Entretanto, lembrava que, em meu país, onde mais de vinte milhões de negros somavam a quase metade de sua população de sessenta milhões de habitantes, na época, jamais assistira a um espetáculo cujo papel principal tivesse sido representado por um artista da minha cor. Não seria, então, o Brasil, uma verdadeira democracia racial? (NASCIMENTO, 2004, p. 209)

O gatilho disparado pela apresentação de *O imperador Jones*, visto em Lima, fez com que:

Ao fim do espetáculo, tinha chegado a uma determinação: no meu regresso ao Brasil, criaria um organismo teatral aberto ao protagonismo do negro, onde ele ascendesse da condição adjetiva e folclórica para a de sujeito e herói das histórias que representasse. Antes de uma reivindicação ou um protesto, compreendi a mudança pretendida na minha ação futura como a defesa da verdade cultural do Brasil e uma contribuição ao humanismo que respeita todos os homens e as diversas culturas com suas respectivas essencialidades. Não seria outro o sentido de tentar desfiar, desmascarar e transformar os fundamentos daquela anormalidade objetiva dos idos de 1944, pois dizer teatro genuíno – fruto da imaginação e do poder criador do homem – é dizer mergulho nas raízes da vida. E vida brasileira excluindo o negro de seu centro vital, só por cegueira ou deformação da realidade (NASCIMENTO, 2004, p. 210).

Após passar um ano em Buenos Aires e viver um período de imersão artística no Teatro del Pueblo, Abdias aprende sobre produção, atuação e direção de teatro na prática. Ele volta ao Brasil em 1943 e, no seu retorno à pátria, é recebido com uma condenação³ de um ato anterior à sua saída do país. Apesar da adversidade, no Carandiru, Abdias tem a oportunidade de aplicar junto à comunidade carcerária os seus conhecimentos recém-aprendidos em Artes Cênicas.

Após o período da pena e já em liberdade, o TEN é oficialmente criado e tem o intuito de

³ “Sofreu um processo por parte do Exército Brasileiro, que o acusara, julgara e condenara à revelia por indisciplina. Foi enviado à Penitenciária do Estado, local em que encontrou apoio de um diretor humanista recém-empossado: era o Dr. Flaminio Fávero. Fundou um grupo de teatro que batizou de Teatro do Sentenciado e produziu com eles três espetáculos” (VIANA, 2015, p. 108).

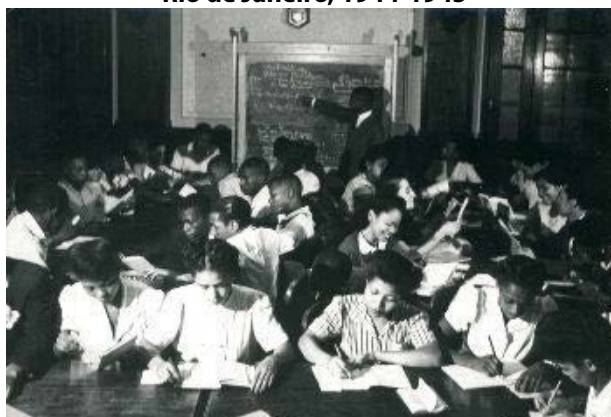
[...] contestar a legitimidade da estética brasileira, que é uma estética branca europeia. Assim, ele nasceu exatamente para sustentar uma luta contra esses estereótipos, sobretudo esse colonialismo cultural do Brasil. [...] Não simplesmente o problema de um ator ter a pele negra, mas para produzir no palco também os problemas existenciais da população negra. Era também tratar desses assuntos na cena brasileira (DOCUMENTÁRIO RESGATA TRAJETÓRIA..., 2014).

O Teatro Experimental do Negro começa, então, como um grupo organizado de teatro em 13 de outubro de 1944 e com atuação militante ativa, marcando o início de uma transformação social, dada pela combinação entre educação, política, arte e cultura. A criação do TEN também impulsionou o surgimento de outras companhias teatrais com pautas afrocentradas no país.

Em São Paulo, Geraldo Campos criou, em 1946, o equivalente do grupo carioca, adotando o mesmo nome. Em Porto Alegre, Heitor Nunes Fraga fundou um grupo de 'Teatro do negro'. Em Santa Catarina, também se cogitou a possibilidade de se fundar um grupo nos moldes do grupo carioca (DOMINGUES, 2011, p. 53).

Além dos grupos que se formaram à exemplo do TEN, a companhia também promoveu a produção de conteúdo por intermédio do jornal *Quilombo*, espaço importante de circulação de ideias e expressão de pautas afro-brasileiras. O TEN, como um grupo que marca a representação ativa no enfrentamento ao racismo, começa a atuar, inicialmente, fora dos palcos, ao oferecer um curso de alfabetização para adultos, iniciativa desenvolvida em parceria com a União Nacional dos Estudantes (UNE). As aulas eram dadas no período noturno, três vezes na semana no prédio da UNE, na Praia do Flamengo. No mesmo prédio, foi cedida também uma sala para os ensaios da companhia teatral.

Figura 1 – Aula de alfabetização e cultura geral do TEN com o professor Ironides Rodrigues. Rio de Janeiro, 1944-1945



Fonte: Acervo Ipeafro.

Por conta da iniciativa do curso de letramento, após seis meses de aulas os alunos estavam capacitados à leitura e, desse modo, podiam estudar, decorar textos e participar dos ensaios. Essa habilitação gerou a possibilidade de novas perspectivas sociais em um grupo composto por

[...] empregadas domésticas, operários da construção civil, camelôs, enfim, pessoas da classe trabalhadora que precisavam e queriam se alfabetizar [e] tinham essa chance de frequentar as aulas que eram dadas por professores voluntários⁴ " (O TEATRO EXPERIMENTAL..., 2016).

Alguns atores e atrizes que iniciaram no teatro mediante as iniciativas do TEN, devido à sua promoção do desenvolvimento pessoal, profissional e artístico, seguiram na atuação de forma profissional e com os seus talentos construíram o cenário artístico nacional. Surgem nomes como Aguinaldo de Oliveira Camargo, Wilson Tibério, Teodorico dos Santos, José Herbel, Haroldo Costa⁵, Sebastião Rodrigues Alves, Arinda Serafim, Ruth de Souza, Lea Garcia, Marina Gonçalves, Claudiano Filho, Oscar Araújo, José da Silva, Antonieta, Antônio Barbosa e Natalino Dionísio.

O imperador Jones, de Eugene O'Neill

Em 8 de maio de 1945, ocorre a estreia do Teatro Experimental do Negro no palco do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, com apresentação única do espetáculo *O imperador Jones* sob direção de Abdias Nascimento. A trama conta a história de

Brutus Jones, servente negro de trens nos Estados Unidos, [que] assassina um amigo, numa discussão de jogo. É preso e, ao cumprir a sentença, mata um dos guardas, conseguindo fugir da prisão para uma ilha das Antilhas.

⁴ "Cerca de seiscentas pessoas, entre homens e mulheres, se inscreveram no curso de alfabetização do TEN, a cargo do escritor Ironides Rodrigues, estudante de direito dotado de um conhecimento cultural extraordinário. Outro curso básico, de iniciação à cultura geral, era lecionado por Aguinaldo Camargo, personalidade e intelecto ímpar no meio cultural da comunidade negra. Enquanto as primeiras noções de teatro e interpretação ficavam a meu cargo [Abdias Nascimento], o TEN abriu o debate dos temas que interessavam ao grupo, convidando vários palestrantes, entre os quais a professora Maria Yeda Leite, o professor Rex Crawford, adido cultural da Embaixada dos Estados Unidos, o poeta José Francisco Coelho, o escritor Raimundo Souza Dantas, o professor José Carlos Lisboa" (NASCIMENTO, 2004, p. 211).

⁵ Haroldo Costa inicialmente atuava como professor voluntário, mas, diante da falta de um ator em um ensaio de *O filho pródigo*, de Lúcio Cardoso, escrita especialmente para o TEN, passou a integrar o grupo como ator.

Ali, com muita argúcia, consegue tornar-se imperador dos indígenas selvagens. Finalmente, os indígenas, estando fartos da tirania de seu 'imperador', fogem para o mato, para depois persegui-lo. – Neste ponto da história é que começa a peça. Do que acabo de contar ficamos sabendo indiretamente, no princípio do drama, mediante uma discussão reveladora entre o 'imperador' e um cúmplice inglês, 'Smithers'. As sete cenas que se seguem a esta primeira, expositora, são curtos episódios em que, durante sua fuga, na selva noturna, Brutus Jones revive, horrorizado, todo o seu passado. Aparecem-lhe, em fantasmagorias, primeiro os quadros de sua própria vida e depois, solenes e trágicas, todas as dores passadas de sua raça, o mercado de escravos, o navio negro e as trevas da superstição (FROMM, 1946).

Diante de tal dramaturgia, para Abdias, a escolha do texto se "impôs como solução natural" e simbólica, pois,

O comportamento mítico do Homem nela se achava presente. Ao nível do cotidiano, porém, Jones resumia a experiência do negro no mundo branco, onde, depois de ter sido escravizado, libertam-no e o atiram nos mais baixos desvãos da sociedade. Transviado num mundo que não é o seu, Brutus Jones aprende os maliciosos valores do dinheiro, deixa-se seduzir pela miragem do poder (NASCIMENTO, 2004, p. 212-214).

Pela dramaturgia, que, segundo Abdias, teve contribuição essencial, o grupo pôde encontrar "[...] em Aguinaldo de Oliveira Camargo a força dramática capaz de dimensionar a complexidade psicológica de Brutus Jones" (NASCIMENTO, 2004, p. 213). Além disso, o texto também deu alento para o grupo suprir a falta de "conhecimento de técnica teatral e em recurso financeiro para enfrentar as inevitáveis despesas com cenários, figurinos, maquinistas, eletricitas, contrarregra"⁶ (NASCIMENTO, 2004, p. 213):

Ricardo Werneck de Aguiar nos ofereceu uma excelente tradução. Os mais belos e menos onerosos cenários que poderíamos pretender foram criados pelo pintor Enrico Bianco, os quais se tornaram clássicos no teatro brasileiro. [...] Infelizmente, as circunstâncias não permitiram a repetição daquele espetáculo, pois o palco do Teatro Municipal havia sido concedido ao TEN por uma única noite, e assim mesmo por intervenção direta do Presidente Getúlio Vargas, num gesto no mínimo insólito para os meios culturais da sociedade carioca (NASCIMENTO, 2004, p. 212-214).

⁶ "A colaboração desses dois amigos brancos do teatro negro iniciou uma tradição que depois se consolidaria com a ação solidária de muitos outros amigos do TEN, entre eles o fotógrafo José Medeiros, o diretor teatral Willy Keller, o cenógrafo Santa Rosa, o diretor Léo Jusi, assim como o ator Sady Cabral, que encarnou o Smithers de O imperador Jones" (NASCIMENTO, 2004, p. 212-214).

Na busca por público, com os recursos bastante escassos e com a lista de todas as embaixadas e consulados sediados no Rio de Janeiro em mãos, Ruth de Souza (O TEATRO EXPERIMENTAL..., 2017) começa uma jornada para realizar a venda dos ingressos antecipados, forma encontrada pelo grupo para arrecadar fundos e financiar a primeira montagem do TEN. Outra estratégia foi realizada por Abdias, que escreve para Eugene O'Neill e solicita a liberação dos direitos da peça. Tal investida recebe resposta positiva e, assim, com acesso aos direitos cedidos sem custo pelo autor, foi possível para o TEN encenar *O imperador Jones*.

Figuras 2A e 2B – Abdias Nascimento dirige Aguinaldo Camargo (Brutus Jones), protagonista da peça *O imperador Jones*, de Eugene O'Neill. Rio de Janeiro, 1944; Abdias Nascimento, Arinda Serafim e Marina Gonçalves em cena de *O imperador Jones*, de Eugene O'Neill. Rio de Janeiro, 1944⁷



Fonte: Acervo Ipeafro⁸.

Quanto à visualidade do espetáculo, além dos comentários direcionados ao grupo negro pela sua essência e militância, a ambientação do espaço proposta por Bianco⁹ na estreia de 1945 também foi bastante badalada pela crítica. Segundo Pongetti (1945, p. 16),

Enrico Bianco fez o cenário pelos quatrocentos e cinquenta cruzeiros do material empregado – ele nada quis além do prazer de juntar sua mão à roda do carro – e deve-se dizer que o nosso teatro não poderá mais ignorar

⁷ Fotografia do ensaio de *O imperador Jones*, com Abdias Nascimento ensaiando as atrizes Arinda Serafim e Marina Gonçalves no papel de “velha nativa”. Apesar de não estarem com o traje de cena, as duas ensaiam com presença da trouxa de roupa amarrada em cabo de madeira apoiado nos ombros, objeto que promove a corporeidade da personagem.

⁸ Disponível em: <https://ipeafro.org.br/75-anos-do-teatro-experimental-do-negro/> e em <https://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/teatro-experimental-do-negro-o-pioneiro-a-levar-o-negro-para-os-palcos>. Acesso em: 23 mar. 2022.

⁹ Enrico Bianco (1918-2013). Pintor e ilustrador italiano que migra para o Brasil. Mais informações disponíveis em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8923/bianco>. Acesso em: 21 mai. 2022.

a capacidade desse notável pintor no campo da cenografia. A sala do trono do Brutus Jones tem soluções simplificadoras interessantíssimas. A floresta é um modelo estupendo de sugestão topográfica e psicológica do ambiente, conseguida com elementos quase pueris como as árvores de algodãozinho.

Outro aspecto apontado pela crítica foi a impressionante grandeza interpretativa de Aguinaldo Camargo, pois o seu aspecto físico divergia da imagem de porte físico construída para o personagem “Brutus Jones” pelo cinema, caracterizada pelo ator Paul Roberson, dado que:

É pequeno, magro, frágil. Ao meu lado, dois oficiais americanos denunciam no rosto esta primeira decepção física. O Imperador Jones ficou em nossa retina com a gigantesca estatura de Paul Roberson. Aguinaldo Camargo corre o risco de ainda ficar menor no decorrer da representação. O papel é difícil, sobretudo quando o longo diálogo inicial com o branco termina e a peça se transforma no soliloquio tremendo de Brutus Jones. Ele não tem o ‘métier’, tem pouca noção do ‘tempo’ teatral, mas é um grande ator no sentido de conseguir da plateia determinado estado de alma pela força de seu rude instinto de humanização. Ele cresce de fala em fala – e é fácil seguir esse fenômeno de crescimento à vista, reparando na cara dos acima referidos oficiais americanos, no silêncio religioso e ávido da plateia. [...] Cada monólogo na floresta dá-lhe um palmo. A oração do remorso dá-lhe dois só de uma vez. Os negros do Brasil – e os brancos também – possuem agora um grande ator dramático: Aguinaldo de Oliveira Camargo. Um anti-escolar, rústico, instintivo grande ator (PONGETTI, 1945, p. 16).

Posteriormente, em 1953, o espetáculo é remontado no Teatro São Paulo e conta com cenários de Clovis Graciano¹⁰ e direção de Abdias Nascimento, que também interpreta o papel principal de Brutus Jones, o imperador. No elenco da remontagem, tem-se: Léa Garcia no papel de “uma velha nativa”, Paulo Costard como o negociante inglês Henry Smithers, Claudiano Filho no personagem de Jeff e Marcílio Faria como Lem, o chefe nativo. Ademais, contava-se com mais trinta figuras em cena, como os pequenos medos sem forma, os condenados do Congo, o guarda da prisão, os fazendeiros, o leiloeiro, os escravos, o feiticeiro do Congo e o Deus Crocodilo.

Para Nascimento (2004, p. 209), a estreia do TEN promove, além da inserção do protagonismo negro no teatro nacional, a exigência do palco de que seja suprida a

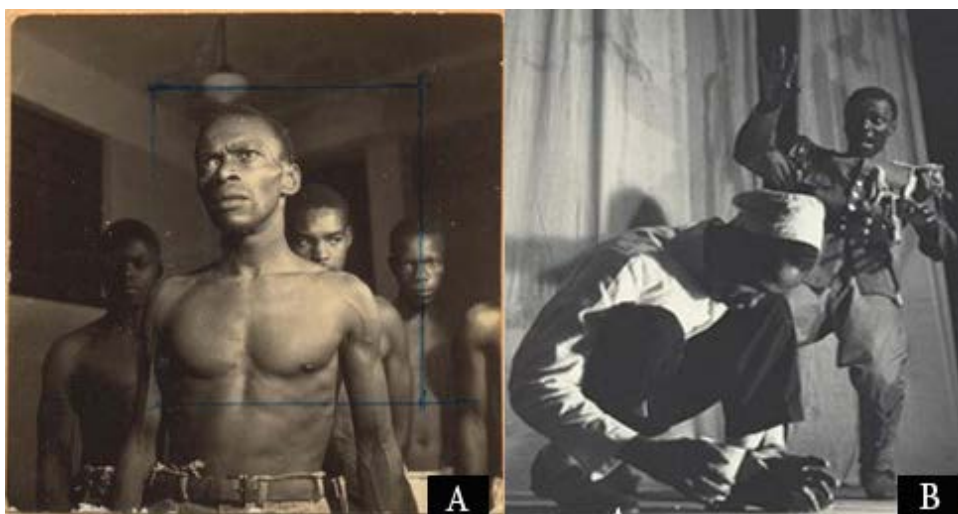
¹⁰ Clovis Graciano (1907-1988). Artista visual, cenógrafo, figurinista e professor de artes cênicas brasileiro, natural de Araras-SP. Mais informações disponíveis em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa5507/clovis-graciano>. Acesso em: 21 mai. 2022.

[...] carência daquela força passional específica requerida pelo texto, e que unicamente o artista negro poderia infundir à vivência cênica desse protagonista, pois o drama de Brutus Jones é o dilema, a dor, as chagas existenciais da pessoa de origem africana na sociedade racista das Américas.

Os trajés de cena de *O imperador Jones* do TEN – 1945 e 1953

Diante do supramencionado, começamos a analisar as montagens da peça *O imperador Jones*, de Eugene O’Neill, de 1945 e 1953 pelo TEN. Abrimos essa seção ao observar, na Figura 3A, Aguinaldo Camargo como Brutus Jones. Em uma das cenas, o personagem aparece acompanhado de soldados; todos estão com o tronco nu, mas enquanto Brutus Jones veste calça social e cinto de couro, os soldados aparentam traje ainda mais singelo – calças de algodão e cós feito de cordão, com amarração simples.

Figuras 3A e 3B – Aguinaldo Camargo (Brutus Jones) em *O imperador Jones*, de Eugene O’Neil. Teatro Municipal, Rio de Janeiro, 8 de maio de 1945; Fernando Araújo (Jeff) e Aguinaldo Camargo (Brutus Jones) em ensaio de *O imperador Jones*, de Eugene O’Neill. Rio de Janeiro, 1945



Fonte: Acervo Ipeafro.

Já na Figura 3B, podemos ver uma cena com a floresta de tecidos de Branco ao fundo – ainda da montagem de 1945 – e Brutus Jones trajado com farda, calças e botas de cano alto. O traje de cena do amigo do imperador, o personagem Jeff, interpretado por Fernando Araújo, é composto por calças, meias brancas, sapato social de cor escura, blusa branca de manga comprida e kufi – bobó, quipá –, um boné africano sem abas.

No seu artigo *Quando a cor escapa da coxa – trajés de cena do Teatro Experimental do Negro*, Fausto Viana (2015, p. 110) apresenta um estudo sobre os trajés de cena do grupo que contribui para essa análise de *O imperador Jones* por argumentar que é possível ver pelas imagens (Figura 3B) “a simplicidade dos trajés, que não receberam da imprensa nenhum comentário”. Ele afirma que:

Essa foi a primeira montagem, que registra a simplicidade que o TEN manteria ao longo dos seus anos de atuação. Era absoluta falta de verbas: não havia dinheiro para nada e os cenógrafos – como bem ressaltou Pongetti em sua crítica – trabalhavam de forma gratuita, com o intuito único de fortalecer a cultura negra (VIANA, 2015, p. 110).

Figuras 4A e 4B – Aguinaldo Camargo (Brutus Jones) em *O imperador Jones*, de Eugene O’Neill. Theatro Municipal, Rio de Janeiro, 8 de maio de 1945; Abdias Nascimento como Brutus Jones, na peça *O imperador Jones*, de Eugene O’Neill, Teatro São Paulo, 1953



Fonte: Acervo Ipeafro¹¹.

Ao examinar lado a lado o Brutus Jones de Aguinaldo Camargo – 1945 – e o de Abdias Nascimento – 1953 –, podemos observar que, apesar de ambos trajarem farda militar, elas apresentam diferenças significativas entre si. Na versão da Figura 4A, de 1945, a farda apresenta abertura centralizada e fechamento total por botões até o colarinho, que é sem adornos, assim como os punhos; além disso, há um bolso discreto na altura do peito e as cordas grossas estão posicionadas apenas no lado

¹¹ Disponível em: <https://ppaberlin.wordpress.com/2015/05/05/o-imperador-jones-e-o-teatro-municipal-do-rio-de-janeiro/>. Acesso em: 23 mar. 2022.

esquerdo do traje. As botas da versão de 1945, entretanto, são decoradas com arabescos, diferente das botas de cano alto e lisas usadas por Abdias em 1953 – mais detalhadamente vistas na Figura 5.

Na Figura 4B, além dos pormenores na farda e nas botas, há outra diferença na composição do personagem para a montagem de 1953, que é a presença de um chapéu. O traje militar dessa versão, por sua vez, apresenta fechamento em diagonal no lado direito do tronco e é dado por botões decorados, ao contrário dos botões lisos da farda de 1945. Outra diferença são os cordões, que em 1953 são mais finos, por vezes trançados e presentes em maior quantidade, além de ocuparem todo espaço frontal do traje, transpassando o limite da abertura frontal. Outros aspectos pontuais são o colarinho e os punhos adornados e a presença de barba e cinto de couro estilo cartucheira sobreposta à farda.

Viana (2015, p. 110) relata que, na montagem de 1953: “O traje de Brutus está mais elaborado, mais adereçado, mas a roupa do elenco negro é absolutamente simplória, em despojamento que representa por um lado a condição social do negro e por outro a miséria da companhia”.

Figura 5 – Brutus Jones (Abdias Nascimento) sentado em uma cadeira, segurando um revólver com a mão direita e mostrando as munições com a esquerda para Smithers (Paulo Costard). Montagem de *O imperador Jones*, de Eugene O’Neil. São Paulo, 1953



Fonte: Acervo Ipeafro¹².

¹² Disponível em: <https://ipeafro.org.br/ha-74-anos-o-ten-fazia-sua-estrela-no-municipal-do-rio-de-janeiro/>. Acesso em: 23 mar. 2022.

A imagem da Figura 5 mostra o Brutus Jones de 1953 na companhia do personagem que representa o negociante inglês. Smithers traça um chapéu no estilo Salacot¹³ (*salakhoff, pith helmet, safari helmet*), utilizado em países quentes e associado aos trajes de safaris, dos viajantes e dos exploradores. O traje do personagem também é composto por camisa lisa de botões com manga comprida, calças, cinto largo e botas de couro.

Figuras 6A e 6B – Léa Garcia no papel da Velha Nativa em *O imperador Jones*, de Eugene O’Neill, produzido pelo TEN. Teatro São Paulo, 1953; Léa Garcia no papel da Velha Nativa em *O imperador Jones*, de Eugene O’Neill, produzido pelo TEN. Teatro São Paulo, 1953



Fonte: Acervo Ipeafro¹⁴.

O papel da “velha nativa” é interpretado por Ruth de Souza na montagem de 1945 e é o único personagem feminino do drama. Na versão de 1953, conforme as Figuras 6A e 6B, a personagem é interpretada pela atriz Léa Garcia. Apenas registros da remontagem foram encontrados e as imagens apresentam a personagem com a cabeça coberta por um turbante de tecido claro com um detalhe trançado na parte superior, camisa branca cavada e solta e saia comprida de tecido mais grosso. Possivelmente descalça, a personagem leva nas costas um adereço/objeto de cena, que simboliza a fuga, composta por uma trouxa de tecido em que leva os pertences amarrados na ponta de um cabo de vassoura.

¹³“Su primera aparición tuvo lugar durante las guerras con los sikhs y su uso se popularizó –por así decirlo– durante el Motín de los Cipayos en 1857 para convertirse, ya en corcho y cubierto por tela blanca y después teñido de caqui, en el tocado característico de las tropas que combatieron en Sudán contra el Mahdi y en Suráfrica contra los zulúes y, luego, los bóers” (ANTÓN, 2013).

¹⁴Disponível em: <https://ipeafro.org.br/75-anos-do-teatro-experimental-do-negro/>. Acesso em: 23 mar. 2022.

Figuras 7A e 7B – Brutus Jones (Abdias Nascimento) sendo carregado por cinco homens. À frente, Lem (Marcílio Faria) agachado. Montagem de *O imperador Jones*, de Eugene O’Neil. São Paulo, 1953; José da Silva como o Feiticeiro do Congo. Ensaio de *O imperador Jones*, de Eugene O’Neill. Rio de Janeiro, 1945



Fonte: Acervo Ipeafro¹⁵.

Na imagem da remontagem, de 1953, a Figura 7A apresenta Marcílio Faria no papel de Lem junto aos seus soldados, que carregam o corpo do imperador. Brutus Jones traça apenas as calças, pois, na cena, o personagem aparece descalço e sem farda. Os soldados estão trajados com chapéu de palha e uma espécie de tanga curta de tecido com as laterais vazadas e fixadas apenas por amarração com cordão. Eles levam armas nas costas e os pés estão descalços. Lem também está com o tronco nu e os pés descalços, vestindo apenas calças de tecido claro.

Na Figura 7B, José da Silva representa o papel do Feiticeiro do Congo na estreia de 1945. O traje do personagem é composto por capacete com chifres nas laterais, torso nu, colar feito com grandes argolas e braceletes de miçangas grandes. O aspecto místico do Feiticeiro do Congo é complementado pela composição de ramos de palha e ervas que carrega nas mãos.

Considerações finais

Para o volume VII da série eletrônica *Dos bastidores eu vejo o mundo: cenografia, figurino e mais*, esta pesquisa, assim como as outras – essenciais e urgentes sobre teatros pretos – aqui presentes, visa contribuir com uma investigação desenvolvida no

¹⁵Disponível em: <https://ipeafro.org.br/75-anos-do-teatro-experimental-do-negro/>. Acesso em: 23 mar. 2022.

campo das visualidades e dos trajes de cena, acrescentando tais aspectos à memória do teatro brasileiro. Revolucionário e essencial, o Teatro Experimental do Negro nasce da necessidade identificada por Abdias Nascimento de promover a descontinuidade da convenção social vigente a partir da inclusão imprescindível de atores negros nos espetáculos do teatro nacional em papéis de destaque, alterando, desse modo, a sua restrita presença, condicionada a papéis secundários ou de cunho caricaturais. Com trajes feitos de panos da costa, modelagem e tecidos, ainda que singelos, tais vestimentas contribuem para a caracterização da atmosfera retratada pelo texto.

Apesar das limitações financeiras, o grupo construiu uma poética portadora de uma visualidade simples e se utilizou da linguagem dos trajes para resgatar a história e retratar as memórias de um povo. Por ser a primeira montagem da companhia criada e produzida por negros, que entram pela primeira vez no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, a peça *O imperador Jones* ocupa uma posição importante na história. O TEN começaria a traçar, desse modo, um caminho de reparação histórica mediante a reescritura e o resgate da construção do país, que tem como base a incoerência do apagamento.

Essa ausência – ou presença, se se tratando de posicionamento periférico – de atores negros nos palcos, por ser um reflexo histórico da sociedade brasileira, que é respaldada no regime escravocrata, escancara a deficiência social e política de inserção e valorização dos cidadãos afrodescendentes no coletivo nacional. De tal modo, a movimentação para tornar a presença de atores negros em papéis principais no teatro uma constante não é resultante de uma necessidade unicamente conectada às falhas estruturais exclusivas ao meio artístico; é, também, uma forma de inclusão do coletivo no meio social, graças às práticas fundamentadas na igualdade, com o intuito de fomentar o impulso criativo, promovendo pertencimento e dignidade.

Referências

ANTÓN, J. La romántica elegancia de Salacot. **El País**, Barcelona, 5 dez. 2013. Disponível em: https://elpais.com/elpais/2013/12/05/icon/1386262369_386718.html. Acesso em: 23 mar. 2022.

DOCUMENTÁRIO resgata trajetória de Abdias do Nascimento. [Brasília, DF: Senado], 2014. 1 vídeo (59 min). Publicado pelo canal Senado Federal. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sYLzhTyqt2U>. Acesso em: 23 mar. 2022.

- DOMINGUES, P. A cor na ribalta. **Ciência e Cultura**, São Paulo, v. 63, n. 1, p. 52-55, 2011.
- FROMM, E. O Imperador Jones. **Revista da Cruz Vermelha Brasileira**, n. 26, p. 67-68, dez. 1946. Disponível em: <https://ipeafro.org.br/acervo-digital/documentos/ten-atuacao-teatral/o-imperador-jones-2/>. Acesso em: 23 mar. 2022.
- LEAL, M. L. Anjo negro: sexo e raça no teatro brasileiro. **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 16, p. 67-75, 2011.
- NASCIMENTO, A. Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 18, n. 50, p. 209-224, 2004.
- O TEATRO experimental do negro – Ocupação Abdias Nascimento (2017). [São Paulo: Itaú Cultural], 2017. 1 vídeo (19 min). Publicado pelo canal Itaú Cultural. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Fj9Cl0oCUoA>. Acesso em: 23 mar. 2022.
- PONGETTI, H. Brancos e negros. *In*: TEATRO EXPERIMENTAL NEGRO (org.). **Teatro experimental do negro: testemunhos**. Rio de Janeiro: GRD, 1966. p. 15-17.
- VIANA, F. R. P. Quando a cor escapa da coxia – trajés de cena do Teatro Experimental do Negro. **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 24, p. 105-117, 2015.

Conhecendo a autora deste capítulo



Paula Martins

Mestranda em Artes Cênicas com área de atuação em Teoria e Prática do Teatro no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Sua pesquisa de Mestrado em desenvolvimento é financiada pela CAPES-PROEX, intitulada *O uso de máscaras em Bakkhantes do Teatro Malandro: um estudo sobre traje de cena* e orientada pelo Prof. Dr. Fausto Roberto Poço Viana. Integrante do Grupo de Pesquisa Núcleo de Traje de Cena, Indumentária e Tecnologia da USP. Bacharela em Artes Visuais pela Universidade de Santa Catarina. Cenógrafa e Figurinista com registro profissional de artista e com formação pela SP Escola de Teatro. paulamartinsartista@gmail.com



Parte 2
TRAJES, RITUALIDADES
E ATUALIDADES



EGUNGUN: ANCESTRALIDADE, INDUMENTÁRIAS E TRADIÇÃO IORUBÁ

EGUNGUN: ANCESTRALITY, CLOTHING AND YORUBA TRADITION

Santos, José Roberto Lima; Mestre
Grupo Fayola Odara¹
robertosantosartes@gmail.com

Introdução

Observar e estudar as indumentárias de *Egungun* na Iorubalândia – região que compreende a Nigéria, o Togo e o atual Benin – nos leva a ter um olhar cuidadoso sobre a prática ritual do culto aos ancestrais. Os Egungun têm indumentárias ritualísticas que são apresentadas nos funerais e festivais anuais em sua homenagem. A presença inequívoca da aparição dos mascarados estabelece relações sociais por meio das manifestações espirituais enigmáticas e performativas. Essas indumentárias, além de perpetuar a memória ancestral, são carregadas de significados e contextos artísticos, políticos e sociais que reverberam no *modus vivendi* e *modus operandi* do étnos africano iorubá.

As indumentárias de Egungun, criadas e confeccionadas pelas famílias no território iorubá, têm critérios específicos para a sua elaboração com o objetivo de personificar a memória do ente familiar masculino do grupo, uma vez que esse não se encontra mais aportado em seu corpo antropomórfico, ou seja, não está mais no plano físico, mas sim no plano espiritual. Nesse plano, continuará estabelecendo relações com o grupo e com a família. O traje de Egungun resgata e revive valores sociais, morais e éticos da família e, com isso, homenageia o líder por seus grandes feitos e legado deixado para seus sucessores e próximas gerações.

Segundo Marins (2016), para os iorubás, a morte não é fim da vida. É somente a maneira pela qual a presente existência terrestre é trocada por outra. Após a morte, entretanto, o homem passa para a vida no além – o Èhìn-Ìwà – uma força vital mais importante do que a da vida presente, não importando quão próspera tenha sido a

¹ Fayola Odara – Grupo de Pesquisas Estéticas e Culturais Africanas e Afro Diaspóricas da Universidade de São Paulo (USP), dirigido pela Profa. Dra. Marina de Mello e Souza e sua orientanda, Aymê Okasaki.

peessoa. Os iorubás creem que a vida no além é muito superior à atual. O que quer que façamos nesta vida, devemos fazê-lo pensando na vindoura: aqueles que terminam sua vida terrena continuarão vivendo (MARINS, 2016).

Figura 1 – Egungun no Benin



Fonte: Leonce Raphael Agbodjélou's Egungun Masquerades series, 2015.

Os tecidos guarnecidos pela família e as roupas sociais do ancião são elementos de grande importância na elaboração dos trajes que irão personificar o Egungun, principalmente quando a família ainda não tem a indumentária fúnebre para a realização dos rituais. A construção do traje nos leva a refletir sobre a imortalidade, uma vez que vai traduzir no plano físico a presença dos ancestrais, que passarão a ser divinizados e venerados. As vestes farão parte de rituais e serão sacralizadas ao receberem as imolações de animais, oferendas, bebidas, comida, dinheiro, cânticos, orações, obìs² etc.

² Semente que provém da *cola cuminata*, árvore nativa da faixa equatorial africana. O obì é utilizado na cultura e religiosidade africana iorubá e nas religiões de matriz africana no Brasil como elemento de leitura oracular divinatória. Além disso, é uma semente sagrada que é utilizada como oferenda em diversos rituais em louvor aos orixás, aos ancestrais masculinos egungun e as ancestrais femininas conhecidas como lami Oxorongá. Para mais informações, consultar Jagun (2017).

Antigamente, os egungun eram homenageados e convidados a vir à Terra em um contexto particular: em diversas famílias africanas e na elite real ao longo do território iorubá, longe dos olhos dos curiosos. Com a chegada dos colonizadores, estudiosos e etnólogos interessados no tema, essa tradição veio à público e, com isso, temos algumas pesquisas fundamentadas no contexto acadêmico. Com a globalização, redes sociais, aparatos tecnológicos e a modernização, hoje é possível assistir a uma apresentação ao vivo dos festivais ou rituais fúnebres por vídeo, sem necessariamente viajar ou sair de casa. Há, inclusive, cobertura da rede de TV local e dos jornais on-line, bem como lives simultâneas em redes sociais como Facebook e Instagram.

Na atual Nigéria, em particular em Oyó, os festivais acontecem no período das colheitas, entre os meses de maio e julho, atraindo milhares de adeptos da religião *Isele Èsin Òrìsà Ìbílè*³ espalhados pelo mundo e turistas que desejam conhecer a cultura do culto aos ancestrais. Geralmente, os festivais têm duração de 5 a 18 dias.

Para o africano iorubá e para o afro-brasileiro na diáspora, a religiosidade pode ser externalizada por meio da alegria, da música, dos cânticos sagrados e da exibição de suas imponentes indumentárias. Na Nigéria, há uma associação chamada *Àsà Òrìsà Aláàfin Òyó Èsin Òrìsà Ìbílè*, criada pelo *Aláàfin* (rei) Oba Adeyemi III (1938-2022), que, juntamente com sua equipe e após, dado o seu recente falecimento, tem por objetivo preservar a cultura e religião tradicional africana que inclui o culto aos orixás e aos ancestrais veneráveis – Egungun e demais deidades que fazem parte do panteão nagô iorubá.

Não podemos deixar de ressaltar que o culto a Egungun, segundo historiadores e mitos, é oriundo da região de Oió e foi criado e difundido pelo orixá Xangô, sendo ele o patrono desse culto tanto na Nigéria quanto no Brasil. Xangô foi o quarto rei da dinastia de Oió, tornando-se um herói divinizado, ligado ao contexto mítico-político de legitimação de poder e realeza iorubá.

Egungun, conforme afirma o babalaô *Adenromu* (2019, p. 128, grifo nosso),

[...] é um vocábulo que designa os espíritos de pessoas importantes. A tradição do culto aos *Egungun* é originária da região de Oió. O culto a *Egungun* é exclusivamente masculino. O cargo mais elevado do culto é de *Alápini* e seus auxiliares são os *Ojés*. Todos que fazem parte do culto são chamados de *Mariwó* (**sacerdotes e responsáveis por manter a tradição e perpetuação da memória e dos ritos**).

³ Religião tradicional africana iorubá que preserva a cultura e os rituais voltados para os orixás, para os Egungun e para as *Iyami Oxorongá*.

Os Ojé, juntamente com a equipe de artesãos e dos *Alàáran* –especialistas na arte da costura das indumentárias fúnebres ritualísticas –, são os responsáveis por confeccionar as vestes e tudo que a ela pertence e, por sua vez, evocar e invocar o ancestral.

Figura 2 – Egungun no Festival do Benin



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/621989398522245889>.

Na Nigéria, o traje será chamado de *agò*, enquanto no Brasil será chamada de *opá*⁴. O culto aos ancestrais, aos *Egungun*, tanto na África como na América do Sul, são cultos distintos. O fotógrafo, etnógrafo e babalaô Pierre Verger destaca que, na tradição africana, considera-se que a alma dos mortos volta para a terra debaixo de belos panos decorados com aplicações de tecido recortado, bordados e ornamentados com búzios, espelhos – e miçangas em certas famílias– sob a forma de Egungun (VERGER, 2019). Eles aparecem para seus descendentes debaixo de belas indumentárias, panejamentos decorados com retalhos, bordados e enfeitados com búzios e lantejoulas. Dançam, desfilam, se divertem e aconselham os seus, por meio de cânticos e louvores que enaltecem suas virtudes.

O desfile dos Egungun em outras cidades da Nigéria acontece no espaço público, a céu aberto, num grandioso cortejo que reúne milhares de famílias africanas e simpatizantes do mundo inteiro. Os Egungun, numa ação performativa, dançam

⁴ Para mais informações, ver Caputo (2011).

para os seus admiradores ao som dos tambores rigorosamente manipulados pelos percussionistas. Além de dançar para eles, também os provocam, mostrando seu poder para todos os envolvidos e aqueles que os assistem. Muniz Sodré (2002), enfatiza a importância desse momento para os africanos e afro-brasileiros, uma vez que a celebração festiva está em todos os momentos da vida:

Para os africanos, a dança é um ponto comum entre todos os ritos de iniciação ou de transmissão do saber tradicional. Ela é manifestada de forma pedagógica e filosófica, no sentido que se expõe ou comunica um saber ao qual devem estar sensíveis as gerações presentes e futuras. Incitando o corpo para vibrar ao ritmo do Cosmos, provocando nele uma abertura para o advento da divindade (o êxtase), a dança enseja essa meditação, que implica ao mesmo tempo corpo e espírito, sobre o ser do grupo e do indivíduo, sobre arquiteturas essenciais da condição humana. [...] Dança é impulso e de força realizante. É transmissão de um saber, sim, mas um saber incomunicável em termos absolutos, pois não se reduz aos signos de uma língua, seja esta constituída de palavras, gestos imitativos ou escrita. É um saber colado à experiência de um corpo próprio (SODRÉ, 2002, p. 137).

Considera-se que o contato com os panejamentos dos Egungun é fatal para os seres vivos e, por isso, os *Mariwò* e os *Ojés*, membros da sociedade, os acompanham sempre, empunhando compridas varas, chamadas *isan*, para afastar os imprudentes. Por outro lado, considera-se benfazejo o vento provocado pelos panejamentos quando um Egungun dança, girando. As *abalas*, que são tiras cuidadosamente ornamentadas de sua indumentária, balançam e se movimentam. Embora seja um dogma, alguns vídeos na internet permitem ver que há locais em que não se aplicam algumas regras: os ancestrais Egungun abraçam, aproximam-se de seus familiares terrenos, conversam, dão conselhos para toda a comunidade em plena luz do dia, chegando, inclusive, a abraçarem as crianças e as carregarem no colo.

Oluwo Ifagboun Ajisafe, um sacerdote brasileiro do culto à Egungun⁵, me apresentou uma edição do periódico *The Guardian* em que o historiador nigeriano Oludamola Adebowale (2020) reafirma que o culto a Egungun é de extrema importância em terras iorubás. Historiadores e especialistas em cultura tradicional africana têm discutido ao longo dos anos sobre a influência Nupe⁶, especialmente

⁵ Para mais informações, consultar: <https://www.facebook.com/babaojelekeayinla>. Acesso em: 30 mai. 2022.

⁶ Os nupes, também chamados de tapas pelos seus vizinhos iorubás, são parte de um grupo étnico da Nigéria. É o grupo dominante nos estados de Níger e Kwara.

com a introdução de Egungun na terra iorubá. É verdade que houve a influência Nupe, mas devemos reconhecer que a cultura iorubá teve sua decolagem tradicional com a cultura Egungun. Adebowale (2020), no mesmo periódico, sustenta que é “importante ressaltarmos que o objetivo funcional do Egungun na cultura iorubá é dividido em diferentes partes; proteção ancestral [de linhagem familiar], performance dramática teatral”, celebração à memória dos antepassados e perpetuação de um legado milenar. O historiador de arte Babatunde Lawal (1983) afirma que,

[...] na imagem do *Egungun*, os iorubás celebram o triunfo do espírito humano sobre a morte. A presença real dos mortos entre os vivos proporciona um apoio psicológico para a comunidade: todos são impressionados pelas perspectivas da imortalidade. No excitação do momento, os jovens algumas vezes chicoteiam uns aos outros quase ao ponto de se ferirem gravemente, enquanto os velhos, especialmente aqueles que, no fim da vida, possam ocasionalmente ser tão tocados pelo espetáculo, que logo começam a imaginar a época em que seu próprio *Egungun* irá ser recebido com a mesma pompa e ostentação. O *Egungun* é um sonho que se torna realidade para os iorubás, uma dramatização de um forte elo entre os vivos e os mortos. Uma típica e grande família iorubá compreende não somente os membros vivos mas também os mortos. Para os iorubás, entretanto, os mortos não estão mortos; mas logo voltarão, ou como um neto ou como *Egungun*. Embora muitas pessoas estejam cientes de que o ser humano está sob a máscara, ainda há a crença que os rituais a que o mascarado deve se submeter antes de colocar a máscara devem despersonalizá-lo, convertendo-o numa espécie de ‘médium’ escultural (ou um receptáculo humano) para a alma ou ancestral visitante. Consequentemente, o mascarado funciona como uma máscara dentro do mascarado; ele não é mais ele mesmo e não pode ser pessoalmente considerado responsável por suas ações, que às vezes, pode incluir a execução de criminosos e feiticeiras. Para concordar com seu outro aspecto extraterreno, o mascarado fala com uma voz gutural. Sua identidade é mantida em segredo (LAWAL, 1983, p. 53-54).

Não importa quão cômico, divertido, assustador ou destemido pareça qualquer Egungun devido à maneira pela qual se expressa, fala, dança e se movimenta, é preciso entender a poderosa relevância espiritual, cultural e força que eles têm, tornando-os seres sobrenaturais por si mesmos. Nas terras iorubás, esse estado de relevância espiritual lhes confere a denominação de “membros da ordem celestial”.

Qualquer adepto dos Egungun é impulsionado pelos espíritos dos ancestrais daquele Egungun em particular. O “*Ekú*” – outro termo para designar a indumentária – é um intérprete de um ser uno. Os escolhidos não são meros mortais no momento da exibição, pois eles representam os espíritos dos mortos, dos ancestrais e dos guardiões dos portões de Deus supremo. A aparição dos Egungun em determinadas épocas e

estações do ano, sem aviso prévio, pode ser um sinal de perigo, alerta ou presságio para a comunidade ou região. As centenas de tecidos coloridos – panejamentos em formato de painéis – que formam a base da indumentária de Egungun são sustentados pelo corpo e em bases de madeira entalhada. Um dos aspectos desse culto patriarcal é impedir perdas, fracassos, derrotas e o alcance de dádivas no meio em que vivemos, pois a harmonia entre a vida material e espiritual deve sempre prevalecer.

Em São Paulo, temos dois representantes africanos dessa cultura oriundos da Nigéria, em particular da cidade de Abéòkúta. São eles: o *Ilè Ifá* do Babalawô Kabiyesi Oba Otunba Adenkule Adenromu⁷, localizado na Barra Funda, região central de São Paulo, e o Templo Oduduwa, liderado pelo Babalorixá Adesiná Síkirù Sàlámi, conhecido como Babá King. Ambos residem no Brasil desde a década de 1980. Vale ressaltar que o culto na África, em particular na Nigéria, no Togo e no Benin, continua sendo familiar, isto é, uma família consanguínea inteira louva e cultua orixás e os Egungun de linhagem. Atualmente, vários sacerdotes e sacerdotisas brasileiros, em particular da cidade de São Paulo, têm se interessado em conhecer e aprender a respeito desses ritos, inserindo-os em seus templos. Assim, o culto aos Egungun não mais se resume somente à Salvador ou à Ilha de Itaparica.

O culto de Egungun no Brasil

No Brasil, a implantação do culto e produção das indumentárias de Egungun aconteceu por volta de 1820, na Bahia. Sabe-se que os primeiros terreiros de culto a Egungun – citados em obras como a de Nina Rodrigues (1932), Julio Braga (1992), Juana Elbein dos Santos (2017), Sant’Anna Sobrinho (2015) e Santos (1981) – indicam que os primeiros acontecimentos ligados a essa afro-religiosidade remontam ao século XIX.

O primeiro destes territórios foi o Terreiro de Vera Cruz, aproximadamente na década de 1820, em Itaparica, seguido do Terreiro do Mocambo, de 1830, fundado por Marcos, o Velho, que, ao comprar sua alforria, foi à África e voltou com o assentamento do *Olórí Égún Bàbá Olúkötún*⁸. Depois, o terreiro da Encarnação, em 1850, o Túntún,

⁷ Para mais informações, consultar Adenromu (2019).

⁸ Para mais informações, consultar Lima (2020).

em 1850, fundado por Tio Marcos, filho de Marcos, o Velho, entre outros. Em 1830, Marcos, o Velho, negro alforriado, retornou à África e trouxe o *Egúngún Olukotun* para Ponta de Areia, na ilha de Itaparica, que é preservado pelos sucessores do clã da família Balbino de Paula até hoje⁹.

No Brasil, temos alguns exemplos muito interessantes do culto aos antepassados Egungun que inspiram indagações e curiosidades. Um deles é o caso do já citado Pierre Verger (1902-1996). Após sua morte, Verger foi reconhecido na África e no Brasil como um ancestral a ser cultuado e venerado no Ilê Agboulá, já citado. Segundo Souty (2011), Verger foi e é uma personalidade muito respeitada no candomblé e nos meios afro-brasileiros, pois gozava de uma lendária reputação. O fato de Verger ter adquirido grande prestígio se deu pelo seu envolvimento nos candomblés da Bahia e pelo contato íntimo com Maria Bibiana do Espírito Santo (1890-1967), a famosa lalorixá Mãe Senhora de Oxum Muiyá, que lhe deu um importante cargo no Ilê Axé Opô Afonjá, dando-lhe um *bori*, realizando a lavagem de sua cabeça e lhe entregando um fio-de-contas de Xangô. E, ainda, por ter se iniciado em Ifá na África, adquirindo o título de Fatumbi¹⁰. Realizou uma grande e importante pesquisa sobre as relações entre a África e o Brasil, tendo escrito livros, realizado coleções fotográficas dos rituais na Nigéria referentes ao culto dos orixás e às aproximações com o candomblé brasileiro.

Verger foi homenageado com uma celebração póstuma ritual no candomblé. Posteriormente, de maneira mais ou menos legítima, foram realizadas no Benin cerimônias fúnebres e consultas divinatórias para conhecer o destino de sua alma. [...] o personagem de Verger, elevou-se ao status de ancestral venerado no culto aos eguns, tornou-se um antepassado cujo “espírito”, chamado à terra, vem saudar e aconselhar os vivos... No terreiro do pai de santo Balbino estavam os assentamentos de seu axé pessoal, o local onde ele honrava seus orixás Oxaguiã e Xangô. Desde 2001, o egun de Verger, Babá Ajagunã, está “fixado” no centro do terreiro, numa casa particular. No fim de 2005, esse babá egun “saiu” pela primeira vez e foi recebido no centro do santuário, durante uma cerimônia ritual. Quebrando o silêncio, Babá Obarayí lhe atribuiu o nome de Funlade, ou seja, “o espírito ancestral feito de efun”. Vestido de branco e azul, o espectro ancestral Fatumbi usava os dois símbolos de Oxaguiã, o jovem Oxalá guerreiro: a espada e o pilão (SOUTY, 2011, p. 323).

⁹ Mais informações em: <https://www.geledes.org.br/balbino-o-culto-egungun-preserva-o-laco-coletivo/>. Para saber mais ver vídeo ilustrativo feito em 2000 no Terreiro Tuntun Olukotun de Pai Dionísio em Itaparica, ver: <https://www.youtube.com/watch?v=85NmLwi2FLA>.

¹⁰ É possível ver mais sobre isso no documentário sobre Verger: Documentário Pierre Verger – o mensageiro entre dois mundos, de Lula Buarque de Hollanda, de 1999. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=kKGrG_Lzgm4&t=1790s. Acesso em: 29 ago. 2022.

Há uma relação próxima do orixá de Verger com a ancestralidade por meio da exaltação do Egungun que se transformou. Ele foi personificado e traduzido na indumentária que foi elaborada e construída para revivê-lo em um ritual festivo. No Brasil, as mulheres participam na confecção dos trajes e dos festejos e são importantes colaboradoras, havendo, porém, restrições semelhantes às da Nigéria, uma vez que os ritos são realizados pelos homens. Geralmente as iniciadas para o orixá Oyá são as que mais participam, pois Oyá é a Rainha dos Egungun e habita o reino dos mortos.

Figura 3 – Egungun de Pierre Fatumbi Verger – Babá Funlade



Fonte: <https://www.facebook.com/ekuntemplo/posts/2482531801961012>.

Ao observarmos a Figura 3, nota-se que a construção da indumentária de Babá Efunlade de Verger foi inspirada nas vestes de seu orixá Oxaguiã – o destemido guerreiro –, que tem como particularidades o uso de tecidos brancos, a cor azul-claro e a ornamentação com búzios, miçangas, pedrarias em tons prata e leitoso, seguindo a tradição da diáspora que difere da tradição africana iorubá. É possível ver, ainda, os paramentos da divindade Funfun¹¹, a espada e o pilão utilizados pelo antepassado Egungun de Verger durante sua aparição.

¹¹ Divindade pertencente ao clã dos deuses que se vestem somente da cor branco em territórios iorubás e afro-brasileiros.

Em 2004, Giselle Cossard Binon (1923-2016), lalorixá e líder do Ilé Asè Atara Magbá, residente no Rio de Janeiro e filha de santo do sacerdote baiano Obarayí Balbino de Paula, foi incumbida de confeccionar as vestes do Egungun de Verger para que, no ano seguinte, em 2005, fossem realizadas as festividades e a apresentação pública do ancestral de Fatumbi. Eram amigos próximos e foi Verger que ensinou Binon a jogar e interpretar os búzios.

Além das regiões já citadas, não podemos deixar de mencionar o Ilè Asipá, fundado em 1980 por Deoscóredes Maximiliano dos Santos, Mestre Didi (1917-)¹² na cidade de Salvador. Já em São Paulo, na região de Suzano, o Ijo Bàbá Egùngùn Arowosoju e, em Biritiba, o Ile Egbe Ifamuyiwa Osumare Tobi¹³. Vale mencionar, ainda, a Comunidade Ecumênica Luz de Humaitá (CELH), na região da Serra da Cantareira, liderada pelo Babalorixá Ricardo de Gouveia e Freitas, que introduziu o culto aos ancestrais em seu terreiro e família consanguínea.

Tecidos e panejamentos na construção das indumentárias de Egungun

Figura 4 – Ritual de Egungun no CELH, São Paulo, 2020



Fonte: Ricardo de Gouveia e Freitas. Acervo pessoal do Babalorixá.

¹² Para mais informações, consultar: <https://fcs.mg.gov.br/mestre-didi-rompimento-da-invisibilidade-negra/>.

¹³ Ver em: <https://www.youtube.com/watch?v=vuNMmTmoJsE>.

A construção das indumentárias de Egungun é minuciosa e com diversos detalhes, obedecendo critérios de acordo com a região, família e a artesanaria realizada pelos artistas que constroem a vestimenta. Os materiais costumam ser acessíveis e disponíveis nas localidades. Ao observarmos os trajes de Egungun do Benin, o antigo Daomé, percebemos que a composição da vestimenta é repleta de cauris (búzios) e os panejamentos são ornamentados com bordados diversos feitos de miçangas, lantejoulas e aviamentos, enquanto os trajes de Egungun da Nigéria são confeccionados com diversos tecidos coloridos, estampados em diferentes texturas. São utilizados os famosos tecidos *fancy prints*, os *wax prints hollandais Vlisco*, tecidos bordados na Áustria, veludos adamascados e outros produzidos na China, demonstrando a globalização desses materiais que já chegaram até nós, no Brasil. E, com isso, são utilizados para a confecção das indumentárias dos antepassados veneráveis.

Alguns trajes têm a máscara entalhada na madeira e pintada com formatos humanos, antropomórficos e traços da etnia. A estrutura é diferente, pois os tecidos em formato de painéis estão colados ou aplicados, um a um, numa estrutura quadrada que é colocada na cabeça do Ojé (adepto do culto), que a sustenta. Ou, muitas vezes, arredondada. Os painéis feitos de tecidos vão se sobrepondo uns aos outros até cobrir o corpo por completo. Muitas vezes, há debaixo da vestimenta uma espécie de macacão inteiro. As mãos são cobertas por luvas adornadas e os pés com sapatos que seguem o mesmo design apresentado na ornamentação das indumentárias.

Os trajes de *Egungun* são conjuntos complexos e em camadas, compostos de várias camadas de lapelas de pano, feitas a partir dos têxteis mais caros e prestigiosos, que cobrem e escondem a identidade do mascarado, mas também cobrem a infinidade de medicamentos, substâncias protetoras e objetos que evocam o espírito do ancestral manifestando-se através do mascarado (STERLING, 2021, p. 257-258, tradução nossa).

Em 2012, no Illinois Krannert Art Museum, nos Estados Unidos da América (EUA)¹⁴, foi realizada a Exposição *Egúngún! Power Concealed, / Egungun – Força Oculta*, sob a curadoria de Timothy Landry. Na mostra, além das indumentárias, foram realizados encontros e palestras a respeito do mistério e da importância cultural desses ancestrais na Nigéria, no Togo e no Benin. A seguir, iremos detalhar os elementos

¹⁴ Para mais informações, acessar: <https://kam.illinois.edu/exhibition/eg%C3%BAng%C3%BAn-power-concealed>.

e tecidos apresentados em uma das indumentárias de Egungun que faz parte do acervo fixo do Brooklyn Museum of Art¹⁵, que possui diversas vestes de ancestrais. A indumentária que faz parte da instituição leva o nome de paka Egungun (Figura 5). A partir dele, poderemos entender e conhecer sua materialidade e formas de montagem. Foi confeccionado em Oió, na Nigéria. Estima-se que sua elaboração tenha sido realizada entre 1920-1948. A Egungun é coberta com painéis de tecido que criam uma morada para os espíritos ancestrais. Organizada e selecionada de acordo com o senso de design iorubá, incorpora centenas de tecidos africanos, asiáticos e europeus. Isso inclui damascos importados, veludos, peles artificiais e bordados, bem como algodão tingido de índigo local – o indigofera. Todos os tecidos e aviamentos que foram utilizados para a confecção dessa indumentária serão apresentados a seguir nas imagens que foram realizadas e documentadas para a catalogação da indumentária no acervo fixo do Brooklyn Museum of Art. A equipe técnica realizou o registro fotográfico de maneira minuciosa, colaborando para o conhecimento, entendimento e compreensão da criação dessas peças vestíveis, o que contribui para a valorização da cultura e religiosidade africana e, por sua vez, da cultura afro-brasileira e religiosa na diáspora, uma vez que esse culto tem se difundido de forma significativa na região sudeste, e em particular, na cidade de São Paulo.

Figura 5 – Egungun na exposição *Power concealed*, 2012



Fonte: <https://kam.illinois.edu/exhibition/eg%C3%BAn%3%BAn-power-concealed>.

¹⁵ Para mais informações, acessar: <https://www.brooklynmuseum.org/>.

Figura 6 – Indumentária de Egungun iorubá (paka Egungun), ca. 1920-1948



Fonte: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/159425>.

Figura 7 – Tecido estampado com feltro picotado



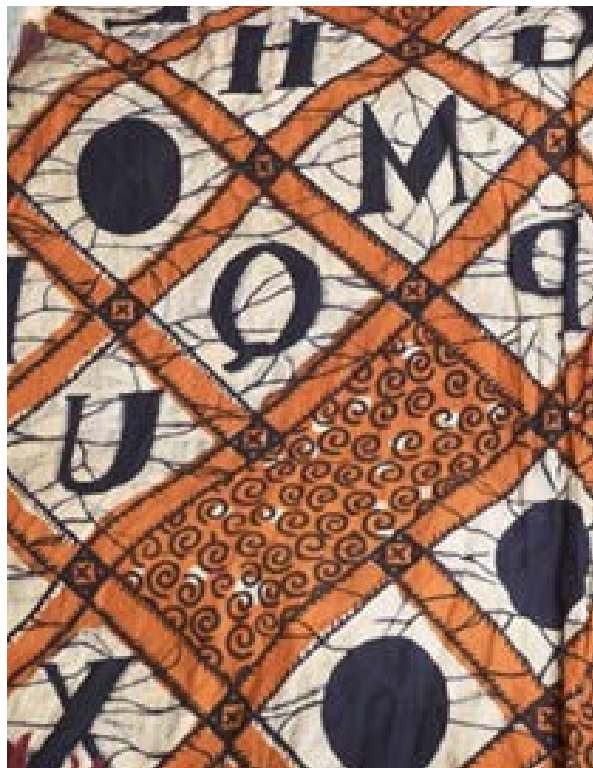
Fonte: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/159425>.

Figura 8 – Tecido tingido com waji ou índigo



Fonte: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/159425>.

Figura 9 – Tecido wax prints estampado



Fonte: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/159425>.

Figura 10 – Tecido *wax prints* estampado e com vários tingimentos



Fonte: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/159425>.

Figura 11 – Tecido viscose adamascado



Fonte: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/159425>.

Figura 12 – Tecido bordado fechado com feltro picotado



Fonte: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/159425>.

Figura 13 – Tecido estampado com adornos de Flanders e feltro picotado



Fonte: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/159425>.

Figura 14 – Tecido bordado com aviamentos e feltro picotado



Fonte: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/159425>.

Figura 15 – Tecido bordado com aviamentos e feltro picotado



Fonte: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/159425>.

Figura 16 – Tecido *aso okè*



Fonte: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/159425>.

Figura 17 – Tela em tramas de tecido algodão em preto e branco



Fonte: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/159425>.

Figura 18 – Tecidos variados com acabamento de feltros e adornos de metais Flanders



Fonte: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/159425>.

Figura 19 – Tecido linhão tingido com aviamentos e feltro picotado



Fonte: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/159425>.

Figura 20 – Partes do traje com os painéis ou faixas e ornamentos de flandres



Fonte: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/159425>.

Considerações finais

A partir do estudo realizado, buscou-se entender a dinâmica e o sentido da confecção das indumentárias de Egungun: os sentidos, os tecidos utilizados e a própria funcionalidade das vestes, que, por sua vez, são utilizadas nos funerais, nos festivais na Nigéria, na região chamada hoje de Iorubalândia e no Brasil, a partir do candomblé brasileiro – que se estabelece devido ao processo de reafirmação na diáspora. Com a globalização, cada vez mais estudiosos, sacerdotes e sacerdotisas brasileiras têm se interessado em entender e adquirir conhecimentos a respeito do culto aos ancestrais Egungun e da elaboração de suas indumentárias.

O uso de tecidos coloridos, a minuciosa confecção e a artesanaria apresentada nos modos de fazer confirmam a cosmovisão de um povo africano que encara a morte como um rito de passagem e, após esse rito, o ancestral é lembrado e homenageado por meio de festividades anualmente dedicadas a ele.

No Brasil, é cada vez mais intensa a busca por relações com a Nigéria e países que lhe são próximos e que mantêm a tradição do culto aos Egungun, para que este

também seja fortalecido nas terras brasileiras. Com isso, o aprendizado de criação e confecção das indumentárias, indissociáveis dos rituais e do cultivo da cultura religiosa, é de extrema importância, pois, além da continuidade da tradição na diáspora, propõe o fortalecimento da cultura material e imaterial apresentada tanto nos templos africanos e nos terreiros reafrikanizados quanto nas relações de comunhão entre os dois países – Nigéria e Brasil.

A busca por conhecimento e o respeito pela cultura de veneração aos Egungun crescem cada vez mais. Até poucos anos, a tradição brasileira do culto aos ancestrais veneráveis estava concentrada na Bahia; agora, o culto se expandiu para diferentes regiões, principalmente para a região Sudeste, cujo foco é a cidade de São Paulo.

Em decorrência da ampliação da religiosidade e dos rituais, faz-se necessário entender elementos que podem legitimar e fortalecer a manufatura das vestes em terras brasileiras e estimular seu poder de realização ritual, uma vez que o vestuário é repositório de axé, a força propulsora de poder e dispositivo de manutenção e preservação do culto aos ancestrais.

Axé! Axé! Axé ôôô!!!

Referências

ADEBOWALE, O. Significance of Egungun in Yoruba cultural history. **The Guardian**, Lagos, 9 fev. 2020. Disponível em: <https://guardian.ng/life/significance-of-egungun-in-yoruba-cultural-history/>. Acesso em: 13 ago. 2022.

ADENROMU, O. A. **Ifá, filosofia e ciência de vida**. Guaianases: Ananse, 2019.

BRAGA, J. **Ancestralidade afro-brasileira: o culto de babá egum**. Salvador: IANAMÁ; Edufba, 1992.

CAMPBELL, B. **Fabric of immortality: ancestral power, performance, and agency in Egungun artistry**. Trenton: Africa World Press, 2020.

CAPUTO, S. G. Conhecimento e memória no culto de Egum: a confecção da casa-corpo da morte. **Mneme – Revista de Humanidades**, Natal, v. 11, n. 29, p. 665-679, 2011.

JAGUN, M. **Yorubá: vocabulário temático de candomblé**. Rio de Janeiro: Litteris, 2017.

LAWAL, B. A arte pela vida: a vida pela arte. **Afro-Ásia**, Salvador, n. 14, p. 41-59, 1983.

LIMA, R. P. O culto de egúngún e a família Daniel de Paula: uma celebração da vida para além da morte. *In*: ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA: HISTÓRIA E MÍDIAS, 13., 2020, Recife. **Anais** [...]. Recife: Anpuh, 2020. p. 1-14, 2020. Disponível em: https://www.encontro2020.pe.anpuh.org/resources/anais/22/anpuh-pe-eeh2020/1599155506_ARQUIVO_dcd4cbdf5f97e6f14fa1cb5aa3c3fa6e.pdf Acesso em: 27 mar. 2022.

MARINS, L. L. Olódùmaré e a morte. **Revista Olorun**, n. 44, p. 52-101, 2016. Disponível em: <https://olorun.com.br/site1/publication/revista-olorun-n-44-novembro-2016/46.html?tmpl=component>. Acesso em: 20 jul. 2021.

RODRIGUES, R. N. **Os africanos no Brasil**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1932.

SANT'ANNA SOBRINHO, J. **Terreiros de egungun**: um culto ancestral afro-brasileiro. Salvador: Edufba, 2015.

SANTOS, D. M. O culto dos ancestrais na Bahia: o culto Égun. *In*: MOURA, C. E. M. (org.). **Oló òrìsà**: escritos sobre a religião dos orixás. São Paulo: Ágora, 1981. p. 155-188.

SANTOS, J. E. **Os nàgô e a morte**: pàde, **àsèsè** e o culto Égun na Bahia. Petrópolis: Vozes, 2017.

SODRÉ, M. **O terreiro e a cidade**: a forma social negro-brasileira. Salvador: Imago; Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2002.

SOUTY, J. **Pierre Fatumbi Verger**: do olhar livre ao conhecimento iniciático. Tradução Michel Colin. São Paulo: Terceiro Nome, 2011.

STERLING, C. Fabric of immortality: ancestral power, performance, and agency in Egungun artistry by Bolaji Campbell. **Research in African Literatures**, v. 51, n. 4, p. 257-258, 2021.

VERGER, P. F. **Notas sobre o culto dos orixás e voduns**. São Paulo: Edusp, 2019.

Conhecendo o autor deste capítulo



José Roberto Lima Santos

Mestre em Artes pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp). Artista e pesquisador, tem flertado com as artes visuais, com a dança, a fotografia, performance e o teatro contemporâneo, relacionando experiências do corpo negro nas artes e dos estudos de trajes e indumentárias religiosas utilizadas na diáspora. Membro do Grupo Terreiro de Estudos e Investigações Cênicas: Teatro, Brincadeiras, Rituais e Vadiagens, dirigido pela Profa. Dra. Marianna Francisca Martins Monteiro, e do Fayola Odara – Grupo de Pesquisas Estéticas Culturais Africanas e Afro Diaspóricas da Universidade de São Paulo (USP), dirigido pela Profa. Dra. Marina de Mello e Souza.

jrl.santos@unesp.br

NIKE DAVIES-OKUNDAYE: ADIRE QUE ESTAMPAM A TRAJETÓRIA DE UMA ARTISTA

NIKE DAVIES-OKUNDAYE: ADIRE THAT PRINTED THE TRAJECTORY OF AN ARTIST

Okasaki, Aymê; Mestra;
Universidade de São Paulo
ayme.okasaki@usp.br

Introdução

A artista nigeriana Nike-Davies nasceu em 1951 em Ogidi-Ìjùmú, uma aldeia rural afastada dos grandes centros, no estado de Kogi, na Nigéria. Nike não pôde completar a escola secundária aos moldes ocidentais e enfrentou uma série de obstáculos pessoais pelo fato de ser mulher. Atualmente, ela é uma das artistas nigerianas mais reconhecidas, cujos trabalhos estão expostos em galerias de todo o mundo, e tem um importante trabalho de formação de artistas nas suas galerias Nike Art Gallery, em Oxobô, Kogi, Lagos e Abuja. Nike e sua equipe já treinaram mais de 5.000 pessoas desde 1983, quando abriu sua primeira galeria em Oxobô. Foram apresentadas diferentes técnicas de apliques têxteis, tingimento e pintura em tecido e papel, estamparia javanesa de batik, *quilting*, escultura em madeira, trabalho com miçangas e, principalmente, tingimento de *adire*¹ (VAZ, 1995).

Nike é uma das artistas que tiveram papel fundamental no “renascimento” da arte têxtil iorubá, *adire*. Os *adire* são tecidos utilizados, normalmente, em abadá masculinos e iro femininos – tecidos para enrolar o corpo.

Desta forma, entrelaçaremos a trajetória deste tecido tão importante para os povos iorubá com a história dessa artista têxtil, que tingiu em seus tecidos a superação de uma mulher artista africana.

¹ Trata-se de uma estamparia por reserva de tecido plano, normalmente de algodão, beneficiado tradicionalmente por mulheres, com uma estamparia de *Lonchocarpus cyanescens* ou indigofera, o corante vegetal índigo. *Àdirẹ* é a união das palavras iorubá *àdì* (amarrar) e *-rẹ* (tingir). Existem três técnicas básicas para produzir a estamparia *àdirẹ*: *oníko*, em que áreas do tecido são dobradas ou amarradas – podendo ter sementes, pedras ou madeiras dentro – com fios de ráfia ou algodão, reservando estas partes do posterior banho de tingimento em índigo, formando desenhos espiralados nas amarrações ou dobras onde o corante não penetrou; *alabere*, em que as reservas do tecidos são feitas por meio de costuras manuais com fios de ráfia ou com máquinas de costura; *ẹlẹkọ*, em que áreas do tecidos podem ser reservados do tingimentos, impermeabilizando-as com uma pasta de amido feita de mandioca com alúmen, chamada *lafun*, ou com cera derretida e aplicada com uso de pincéis, penas ou esponjas, formando padronagem feita à mão ou aplicadas com estênceis de chapa de chumbo ou zinco.

Dos adire da bisavó ao casamento com Twins Seven-Seven

Monica Olufunmilayo Oyenike, também conhecida como Nike-Davies, perdeu sua mãe quando tinha apenas 6 anos de idade e foi criada pelas avós e por sua bisavó, Ibitola, que vendia ojá para os povos ibo. No Brasil, ojá é utilizado dentro das religiões de matrizes africanas para cobrir a cabeça; no entanto, as peças produzidas por Ibitola eram especialmente produzidas para que mães carregassem seus filhos enrolados nas costas. Nike-Davies ajudava sua bisavó fazendo desenhos a mão livre com pena de galinha, em áreas quadriculadas do tecido, com uma pasta de mandioca fervida com alúmen. Esta é a técnica do adire eleko (VAZ, 1995).

Com a aprendizagem do adire e outras técnicas têxteis e com a influência de Ibitola, Nike adentrava um sistema geracional matrilinear que iria dar continuidade ao longo de toda sua produção artística futura. Podemos ver isto na peça da Figura 1, na qual Nike utiliza um tecido de sua bisavó para a confecção de uma peça.

Figura 1 – Camisa longa feminina feita por Nike em 1984 com pano tecido por sua bisavó, Ibitola, em 1910



Fonte: Nike Davies-Okundaye (1984).

Nesse período, Nike também aprendeu a bordar na escola primária. Porém, tanto os adire quanto os bordados não se mostravam lucrativos. Para ganhar um

dinheiro extra, Nike recolhia e vendia diversos materiais, como folhas e madeiras, os quais transportava em cima da cabeça para os compradores. Devido ao peso que carregava, com o tempo o cabelo no centro de sua cabeça parou de crescer e ela começou a ficar careca (VAZ, 1995). Este episódio biográfico reverberou na estética futura do vestir de Nike. Atualmente, a artista é conhecida pelos seus grandes adornos de cabeça, verdadeiras dobraduras escultóricas feitas de adire, como podemos visualizar na Figura 2.

Figura 2 – Nike com gelé na cabeça feito de tecido adire que, assim como todas suas roupas, foi desenhado por ela



Fonte: Popo (2015).

Nike começou a trabalhar como babá na cidade vizinha de Kabba, deixando a escola secundária e utilizando o tempo livre que tinha nos domingos para produzir e vender suas peças de adire. Quando Nike tinha 13 anos, seu pai, Nicholas Ojo, arranhou um casamento para ela com um funcionário público local que estava financeiramente melhor do que a grande maioria das famílias camponesas da região. A primeira grande desavença com o sistema patriarcal vigente se deu quando Nike decidiu fugir de casa com um Alarinjo, grupo itinerante de teatro, para não se casar (VAZ, 1995).

Nike entrou para o grupo de teatro itinerante chamado Olosunta, trabalhando como dançarina. Com os contatos feitos no grupo, ela pôde participar de diversas apresentações – inclusive, dançou para o baterista inglês Peter Edward “Ginger” Baker (1939-2019), quando ele foi para a Nigéria na década de 1970. Ginger trabalhou juntamente com Fela Anikulapo-Kuti, visitando Oxobô algumas vezes para o projeto com o multi-instrumentista nigeriano, Fela Kuti (1938-1997). Nike Davies conta em uma entrevista (ANYANWU, 2017) que é possível encontrar imagens on-line dessa apresentação, no qual

ela vestia axó ofi (axó oke), um tecido tradicional iorubá. Isto reforça a ideia de uma não separação entre música, dança, atuação e as performances da tradição iorubá, todas mescladas nas apresentações dos grupos itinerantes de teatro nigeriano.

Os grupos de teatro viajavam para diferentes cidades, ainda que com poucos recursos. Existiam dezenas de companhias nigerianas de Alarinjo, teatro itinerante, com destaque para as trupes de Hubert Ogunde, de Kola Ogunmola e de Duro Ladipo, que tiveram grande destaque e reconhecimento da década de 1930 até 1960. As peças eram encenadas inteiramente em língua iorubá e tinham três temáticas principais: conto fantástico, sátira social e relato histórico ou mitológico derivado da tradição oral. De modo geral, as trupes menores eram formadas, majoritariamente, por homens e tinham uma grande plateia masculina, visto que as mulheres que participavam das atividades teatrais eram vistas de maneira negativa. Mesmo nos roteiros, as atrizes, muitas vezes, interpretavam prostitutas, feiticeiras ou esposas ciumentas. Por isso, para conseguir moças nos grupos teatrais, os muitos fundadores se casavam para que suas esposas pudessem atuar em suas peças e incentivar outras mulheres a se casarem com seus maridos, em casamentos poligâmicos, entrando também para os grupos teatrais (VAZ, 1995). Na Figura 3, temos um exemplo da aclamada peça Oba Koso, de Duro Ladipo, que trazia adires eleko em todo o cenário, mostrando a conexão dessa arte têxtil com as temáticas tradicionais dos teatros iorubás.

Figura 3 – Duro Ladipo na peça Oba Koso, no Mbari Mbayo, em 1964, interpretando Xangô, Abiodun Ladipo como Oya (futura esposa de Duro Ladipo) e Bakare Gbadamosi como sacerdote cantor fotografados por Nina Fischer-Stephan



Fonte: Fischer (1964).

Apesar disso, Nike entrou para o grupo de teatro Olusunta. Nele, ela enfrentou golpes e assédios e, por isso, decidiu voltar para Ogidi. No final dos anos 1960, o artista Twins Seven-Seven, após ver Nike bordando e pedir para que ela fizesse camisas e adereços para sua banda, se dispôs a levá-la de volta para Ogidi. Após levá-la, Twins Seven-Seven pediu para que Nike fosse sua aprendiz em Oxobô, prometendo apresentá-la a Susanne Wenger para que esta auxiliasse Nike na sua formação como artista têxtil. Twins Seven-Seven não apresentou Susanne a Nike, apesar de ela aceitar o convite e ir morar com ele, em Oxobô. Como aprendiz, Nike coloria os desenhos do artista, era dançarina em sua banda e vendia as obras sem receber os créditos de sua produção. Como o artista já tinha uma esposa e um filho pequeno, Nike também ajudava com os cuidados da criança (VAZ, 1995).

Em sua biografia (VAZ, 1995), Nike conta que foi violentada por ele e por isso teve que se casar com Twins Seven-Seven, com o qual permaneceu em um casamento poligâmico durante 16 anos. Ele havia dado uma bebida para que Nike Davies dormisse e então pudesse ficar com ela. Dentre as sete esposas oficiais – pois havia outras mulheres que totalizavam 15 coesposas, além dos filhos que viviam na mesma casa –, poucas tinham o ensino formal e a maioria tinha que trabalhar para o marido, por vezes, colorindo seus esboços ou vendendo suas obras, além de fazerem as tarefas domésticas. O casamento poligâmico e a quantidade de tarefas a serem desenvolvidas eram alguns dos fatores apontados por Nike e outra coesposa, Muniratu Bello (Figura 4), como drenos de tempo que dificultavam o seu almejo de ter uma carreira artística criativa e autoral no momento. Por isso, quando Nike conseguiu o divórcio, em 1986, ela ressaltou que este teria sido o início de sua prosperidade laboral (VAZ, 1995).

A autora N’Goné Fall (2007) explica que, até a década de 1980, a mulher africana tinha pouquíssimo tempo para se dedicar a um trabalho artístico. A elas estavam reservadas áreas como artesanato, decoração doméstica, vestuário e beleza (cabelos). O que lhes cabia artisticamente eram as artes decorativas que não demandassem provocações ou desafios conceituais. É certo que podemos debater, a partir de Fall (2007), o pouco reconhecimento que as “artes decorativas” femininas tinham e ainda têm quando comparado com o reconhecimento das obras do mercado de arte. No entanto, o tempo a ser dedicado ao trabalho e processo artístico pelas mulheres africanas era concorrido de maneira desleal, devido à quantidade de trabalhos domésticos – como relata Munirattu Bello – e o difícil acesso ao ensino, tanto formal quanto informal, como Nike Davies aponta em sua biografia (VAZ, 1995).

Figura 4 – Muniratu Bello segurando uma camisa de batikue que ela produziu no Nike Center for Arts and Culture, 1993



Fonte: Vaz (1995).

Artistas conectadas pelos workshops e pelos adire

Durante o primeiro casamento, Nike conheceu artistas – como Victoria Scott e Susanne Wenger – que apadrinharam e colaboraram com seu ex-marido, o que a auxiliou em sua produção. A fotógrafa e historiadora de arte Victoria Scott registrou muitos dos trabalhos de Nike e, em 1976, passou a vender os adire, baticues e bordados de Nike em Lagos, nos Estados Unidos da América (EUA) e em embaixadas, incentivando Nike a ter dinheiro para se divorciar do marido com certa independência financeira (VAZ, 1995).

Já Wenger (Figura 5) só teria contato com Nike nos anos de 1980, quando visitantes foram até a galeria de Twins Seven-Seven em busca da austríaca e, com a ausência do ex-marido, que havia sofrido um grave acidente de carro, Nike teve que levá-los até a casa da artista. Susanne conheceu o trabalho de Nike e, depois do divórcio com Twins, as duas se aproximaram e Wenger se tornou sua mentora (VAZ, 1995).

Figura 5 – Susanne Wenger e Nike-Davies



Fonte: Asa (2018).

Nas produções dos workshops de Oxobô é possível verificar a influência nos adire e batiques de Nike, trazendo as padronagens tradicionais para telas e quadros, assim como Susanne Wenger também fez.

Exposições, trabalhos coletivos e reconhecimentos individuais

Nike ganhou projeção internacional produzindo adire, batiques e diversas artes têxteis para telas, roupas e outros suportes. Em 1974, ela deu seu primeiro workshop de tecelagem de ojás no exterior, na Haystack Mountain Crafts School, no Maine (EUA). Em 1975, expôs na Tribal Art Gallery, em Nova Iorque; em 1976, no Commonwealth Institute, na Escócia; em 1979, representou a Nigéria em um festival internacional na Alemanha; em 1980, expôs na Oxmann Art Gallery, na Holanda. Com a amiga Victoria Scott, que a auxiliou vendendo suas obras para que alcançasse sua independência financeira e construísse sua própria casa quando estava se divorciando, Nike e seu irmão Joseph Olabode expuseram trabalhos no Texas e em Ohio. Em 1982, expôs no Museu de História Natural de Nova Iorque e, no mesmo ano, deu workshops em

Los Angeles, nas atividades desenvolvidas para a exposição *Imagens Africanas no Novo Mundo: Magia, Mitos e Visões*. Em 1985, participou da exposição e conferência das Nações Unidas, realizada em Nairóbi, para a conferência que avaliou o decênio mundial das mulheres. Em 1989, participou de uma exposição na Galeria Zamana, em Londres; em 1990, participou de uma exposição que ocorreu junto ao lançamento do livro *African ark: people and ancient cultures of Ethiopia and the horn of Africa*, das fotógrafas Carol Beckwith e Angela Fischer, no African Heritage Gallery, em Nairóbi. Em 1991, Nike apareceu no documentário televisivo *Kindred spirits*, produzido pelo Instituto Smithsonian. Em 1992, ela exibiu seu maior trabalho até então: 15 painéis chamados *Descobrimo o passado*, na Alemanha (VAZ, 1995).

Enquanto estava em seu primeiro casamento, Nike relata que já ensinava as coesposas as técnicas do adire e outros trabalhos. Depois do divórcio, Nike abrigou algumas outras coesposas para que trabalhassem com ela, como Munirattu Bello. Os trabalhos de tutoria foram o embrião para a criação das galerias de Nike. Suas aprendizes, na sua maioria meninas, tinham suas obras vendidas em Lagos. A ideia de Nike é que elas pudessem ter um espaço para praticar e que fossem encorajadas a criar sem terem que pagar para receber o treinamento. Os aprendizes diziam quanto tempo gostariam de ficar, traziam seus materiais – aqueles que não tinham recursos para comprar recebiam um auxílio para isto – e tinham treinamento tanto de alunos mais experientes quanto de artistas, como o filho de Nike. Inicialmente, a galeria se chamava Oxobô Artist Cooperative, porém Ulli Beier convenceu Nike a renomeá-la. Atualmente, eles são conhecidos como Nike Center for Arts and Culture e são quatro unidades que abrigam tanto os centros de treinamento quanto as galerias de obras de diversos artistas (VAZ, 1995).

As unidades do Nike Center também são centros de apresentações e performances artísticas que unem as linguagens da dança, do teatro e da música com as tradições do vestir nigeriano e iorubá. Na Figura 6, podemos ver uma apresentação feita em dezembro de 1991 das chamadas *Masquerade*. A cultura iorubá tem diversos cultos sagrados que envolvem o uso de máscaras não só no contexto feminino, mas também no masculino, com danças que recontam mitos de divindades e de antepassados. No caso da Figura 6, o grupo de homens vestem adires alaberes feitos com costura das áreas a serem reservadas, sem receber a cor índigo. O azul deste índigo é escuro, que, no sistema cromático iorubá, é reconhecido como a cor preta, *dúdu*, símbolo daquilo que ainda é inexplorado e que deve ser descoberto (ABIODUN, 2014). Eles também têm

o rosto coberto por franjas de canutilhos e miçangas, algo tradicional para cobrir o rosto de divindades e da realeza iorubá. Isto indica que não se tratava de uma performance apenas artística, mas também sacra, reforçando a importância da vestimenta com adire. A fotografia foi feita por Lillian Trager, enquanto viajava pela Nigéria.

Figura 6 – Grupo performando *Masquerade* no Nike Center, em dezembro de 1991, vestindo adires



Fonte: Trager (1991).

Os trabalhos produzidos nos centros de Nike reforçam a coletividade e a mão de obra feminina no fazer do adire; porém, eles tinham independência para que cada aprendiz pudesse demonstrar sua individualidade como artista. Os centros de Nike, tais como os workshops de Oxobô, marcam a história do adire e de diversas técnicas tradicionais por deslocá-las dos usos exclusivamente rituais religiosos – coletivos ou cotidianos – e inserí-las nas galerias de arte moderna e contemporânea por meio de produções com assinaturas de artistas individuais e em suportes não tradicionais, como as telas adire. As técnicas e o fazer eram resgatados de antigas tradições, porém as obras finais e como e onde eram apresentadas variavam.

Temas e trabalhos de Nike

Assim como outros artistas da Escola de Oxobô – movimento artístico impulsionado pelos workshops –, Nike trazia a mitologia iorubá como motivos para seus adire e pinturas. Quadros, batiques e adire sobre a divindade Oxum traziam a

patrona de Oxobô como a figura materna e feminina para o foco de seus tecidos. As mulheres são uma temática recorrente em suas peças e aparecem por meio de contos estampados em seus tecidos. Sobre a obra *Feminine Power* (Figura 7), Nike (MCIVOR, 2016) diz: “A lot of the faces in the piece represent the feminine which is why the piece is called ‘Feminine Power’. When you go to Nigeria the power of the woman is stronger, and every man who comes to the world comes through woman”². Ela também explica os padrões comumente encontrados nos adire, como o lagarto (canto inferior esquerdo), um símbolo de paz na casa, já que ao menor sinal de perturbação ele foge (MCIVOR, 2016). São os padrões populares na cultura visual Iorubá estampando as obras de Nike.

Figura 7 – Nike ao lado de sua obra *Feminine Power*, na exposição a *West Africa: Word, Symbol, Song*, em 2016, na British Library



Fonte: Tony Antoniou (MCIVOR, 2016).

Mulheres desempenhando diferentes papéis sociais comuns dentro da cultura Iorubá frequentemente figuram como protagonistas das obras de Nike. Na Figura 8 é possível ver uma mulher tocando tambor, uma atividade, entre os povos Iorubá, muitas vezes exclusiva aos homens nos espaços públicos, o que demonstra o caráter subversivo da obra da artista e o papel fundamental da feminilidade na temática de

² Tradução livre: Muitos dos rostos da peça representam o feminino e é por isso que a peça é chamada de ‘Força Feminina’. Quando você vai para a Nigéria o poder da mulher é mais forte e todo homem que vem ao mundo vem por meio da mulher.

suas obras. Em uma exposição no Smithsonian, Nike escreveu que: "Women are very, very powerful... Sometimes, they are more powerful than their husbands... Women... are stronger than they think they are"³. (SANDERS, 2019). Neste trabalho, podemos analisar uma metalinguagem das performances que envolvem o adire: uma tradição têxtil feminina, mas aqui vestindo mulheres em uma performance normalmente restrita aos homens em determinados contextos. Nas galerias de Nike é possível encontrar performances com homens e mulheres tocando os atabaques, sendo esta obra também um retrato do que ocorre nas galerias.

Figura 8 – *Rhythm of Life*. Acrílico, caneta e tinta sobre tela, 71,1 x 71,1 cm, 1995



Fonte: Okundaye (1995).

Adire como tronco das técnicas têxteis

Estes temas eram apresentados, frequentemente, em tecidos adire eleko, mas não exclusivamente neles. Para seus batiques, Nike utiliza tecidos de algodão ou seda e inicia desenhando o tecido com cera derretida, aplicada com um pincel de esponja cortada em formato de uma ponta afiada e amarrada em uma vareta. A cera é aplicada nas áreas nas quais a primeira cor deve ser mantida e o processo é repetido quantas

³ Tradução livre: As mulheres são muito, muito poderosas... às vezes, elas são mais poderosas que seus maridos... Mulheres... são mais fortes do que pensam que são.

vezes forem necessárias para que se aplique todas as cores desejadas. A cor final do tingimento é o índigo – azul quase preto –, a cor tradicional dos adire. Aqui reside a diferença primordial dos adire eleko e batiques, no qual os adire são monocromáticos em índigo, enquanto os batiques recebem distintas cores. Depois do tingimento com cores sintéticas importadas e corantes naturais derivados de vegetais, flores e cascas de árvores, os tecidos são fervidos em tanques industriais para a retirada da cera (VAZ, 1995).

Porém, além dos batiques e adire eleko, Nike também produz adire alabere ou batiques de agulha, no qual os tecidos são dobrados e costurados antes do tingimento, e adire oniko, no qual o tecido é amarrado antes do tingimento, o que forma detalhes delicados. Mesclando com seu trabalho de bordado e tapeçaria, Nike também leva seus têxteis para o mercado da moda, trabalhando também em parcerias com designers de vestuário, como sua própria filha, Allyson-Aina Davies.

Em sua biografia, Nike conta que, atualmente, costuma vestir peças desenhadas por ela própria, trazendo em sua própria figura pessoal a sua arte vestível. No vestir de seus adire, ela reafirma uma tradição têxtil que esteve em declínio por muito tempo. Nike relata que, na década de 1960, a população de Oxobô considerava as roupas dos artistas da época muito estranhas, pois eram criadas por eles próprios. No início da década de 1970, quando ela começou a fazer viagens internacionais, começou a vestir roupas ocidentalizadas e era uma das poucas mulheres em Oxobô que utilizava calças. Segundo ela, apesar de isso mostrar como ela havia viajado e conhecido outras culturas, também era visto pela população local como roupas vulgares para mulheres. Contudo, quando ela se casou com seu segundo marido passou a vestir exclusivamente roupas desenhadas por ela ou outros trajes africanos (VAZ, 1995).

O adire em Oxobô e os workshops

Atualmente, existem três principais centros de tingimento com a cor índigo, a base do tecido adire: Ìbàdàn, Abeocutá e Oxobô. A carreira de Nike-Davies se desenvolve em um desses grandes polos de índigo. Oxobô é uma das referências em adire. Nos anos de 1950, o adire foi retomado nas cidades do interior, como na Aldeia de Ogidi e na cidade de Jos, na qual, quando pequena, Nike-Davies aprendeu a técnica do adire com sua bisavó, Ibitola, também conhecida como “a mulher vermelha”, chefe da guilda de tecelãs em Jos (VAZ, 1995).

Em um contexto de crise têxtil e econômica, as mulheres tintureiras de Abeocutá levaram ao representante local seus protestos pelos direitos das mulheres e contra as taxas que o governo colonial infringia à indústria do adire. Nas passeatas, as mulheres vestiam trajes lorubá, com panos de cabeça, blusas brancas e tecidos tradicionais enrolados no corpo. A ideia era que todas as manifestantes se vestissem iguais, superando discrepâncias econômicas, sociais e educacionais em prol dos direitos femininos e laborais. O adire se tornava um símbolo visual têxtil de expressão feminista e anticolonialista (RICE, 2015). Anos depois, Nike representou essa passeata em uma de suas obras, mostrando como o vestir pode ser uma forma simbólica não violenta de protesto (Figura 9).

Figura 9 – Nike ao lado de sua obra *Liberal Women Protest March I*, feita em 1995; na exposição “I am... Contemporary women artists of Africa”, no Smithsonian National Museum of African Art, em 2019



Fonte: Sanders (2019).

Na década de 1960, período no qual a Nigéria se tornava independente, diversos símbolos culturais nacionais foram evocados, dentre eles o tecido adire. Tal período coincide com a chegada de artistas estrangeiros, principalmente europeus, em Oxobô, o que promoveu uma série de workshops que ensinaram artes tradicionais iorubá aliadas às matérias-primas, suportes por vezes ocidentais e temáticas diversas. Uma artista austríaca de grande importância na época foi Susanne Wenger (ZEMANEK, 2017).

O grupo de artistas formado por Susanne Wenger, Ulli Beier e sua futura esposa, Georgina Beier (Figura 10), entre outros, formava o clube Mbari Mbayo de Oxobô, liderados pelo dramaturgo e compositor de música sacra Duro Ladipo, que funcionava como galeria de artes e teatro. O clube se tornou um ponto de encontro de artistas do período, fortalecendo a “ópera folclórica lorubá”, pois Ladipo e os demais artistas se utilizavam dos mitos lorubás para desenvolverem suas peças, poesias e músicas com os tambores cerimoniais e danças. Trajes de temáticas religiosas e históricas, utilizados tradicionalmente por grupos de teatro, eram incorporados nas peças aos moldes da época. O grupo também promovia oficinas para importantes artistas locais – em sua maioria homens – que reverberaram na produção feminina de adire, em especial nas obras de Nike Davies. Em 1964, Georgina Beier conduziu o terceiro workshop, marcando a chamada Escola de Oxobô, do qual o artista Twins Seven-Seven, futuro marido de Nike Davies, participou (VAZ, 1995).

Figura 10 – Ulli e Georgina Beier no Festival de Teatro de Berlim, 1964, na apresentação da peça *Oba Koso*, de Duro Ladipo



Fonte: Zemanek (2017).

A Escola de Oxobô é referenciada por autores como OlugbemisolaAreo (2013) como um marco para o “renascimento do adire”. De estampas feitas por mulheres coletivamente à confecção de trajes cotidianos populares, eles passaram a ser criados,

também, por artistas – como trajes de performances artísticas, especialmente para o teatro. No entanto, a técnica da estamparia por reserva do índigo e muitos motivos e padronagens se mantiveram pelos artistas da Escola.

Apesar dos trabalhos das mulheres produtoras de adire normalmente possuírem padrões que diferenciavam o trabalho de cada uma, o “apagamento” das mulheres produtoras, que trabalhavam para artistas homens, ocorria em diversos casos. Em sua biografia (VAZ, 1995), Nike-Davies aponta que, por vezes, os homens, como o seu ex-marido, Twins Seven-Seven, não davam os créditos ao trabalho de artistas mulheres, ainda que estas financiem muitos dos materiais e espaços de trabalhos desses homens. É certo que os workshops de Oxobô tinham como diretriz o trabalho livre e não direcionado; no entanto, nos relatos de Nike, é possível verificar as tensões entre o trabalho artístico masculino e feminino e a produção tradicional nativa e a importada ocidental (VAZ, 1995).

Os workshops de Oxobô foram fundamentais para a produção artística de Nike Davies e marcaram sua trajetória pessoal, pois ela se casou com um dos artistas participantes do grupo Mbari Mbayo, o cantor, dançarino, pintor e escultor Taiwo Olaniyi, também conhecido como Twins Seven-Seven (Figura 11).

Figura 11 – Nike-Davies e Twins Seven-Seven ensinando tecelagem em tear vertical, no Haystack Mountain Crafts Center, no verão de 1974



Fonte: Merritt (1974).

Contudo, o contato de Nike com as técnicas têxteis, em especial com adire, precedem suas conexões em Oxobô.

Considerações finais

Assim como o tingimento de um tecido adire é lento, pois tem seu efeito a partir de costuras, dobras, torções e amarras para que, só depois de diversos banhos de índigo, possa revelar uma padronagem, a formação de uma artista também demanda tempo. Podemos associar todos os nós e amarras às dificuldades, as costuras aos contatos e os banhos de tingimento sucessivos às tentativas e ao trabalho incessante da trajetória pessoal e artística de Nike Davies. Ela enfrentou a morte da mãe e das avós, a necessidade de parar os estudos para trabalhar, a imposição de um casamento que gerou sua fuga para um Alarinjo e um casamento abusivo. À essas violências se somam as barreiras impostas à sua figura de mulher artista: o “apagamento” e a não creditação de seu trabalho, a dificuldade de acesso às outras mulheres artistas para formações coletivas, o cerceamento de quais suportes artísticos poderia trabalhar e a necessidade de dividir o seu tempo entre a carreira e as atividades domésticas.

Apesar disso, Nike conseguiu superar essas barreiras – algo que nem todas as artistas mulheres africanas conseguem – exibindo suas obras, que estampam a força feminina e o *mulherismo africano* para o mundo, e, ainda, permitindo que outras meninas e mulheres sem condições financeiras pudessem traçar suas próprias carreiras artística por meio de seus centros de formação, na Nigéria. Por fim, a obra de Nike e sua relação com a Escola de Oxobô nos permite ver a potência feminina e africana, mesmo em um meio que foi permeado por diversos artistas homens e estrangeiros europeus.

Referências

ABIODUN, R. We greet aso before we greet its wearer. *In*: ABIODUN, R. **Yoruba art and language**: seeking the African art. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. p. 142-177.

ANYANWU, C. I like the hats of Mandela – Nike Okundaye. **The Sun News**, Myrtle Beach, 10 dez. 2017. Disponível em: <https://www.sunnewsonline.com/i-like-the-hats-of-mandela-nike-okundaye/>. Acesso em: 31 mai. 2022.

ASA, E. Adunni Olorisha (1915-2009) with her adopted daughter Nike Davies-Okundaye (1951-) and her daughter Allyson Aina Davies in the 70's. [S. l.], 2018. Picuki: @officialereluasa. Disponível em: <https://www.picuki.com/media/1727460500504516965>. Acesso em: 8 jan. 2021.

DAVIES-OKUNDAYE, N. **R6147/1 Shirt**. 1984. 1 piece of clothing. Disponível em: <http://fashioningafrica.brightonmuseums.org/fashion/r6147-1-shirt-by-nike-davies-okundaye/>. Acesso em: 8 jan. 2021.

FALL, N. Criando um espaço de liberdade: mulheres artistas de África. In: EXPOSIÇÃO GLOBAL FEMINISMS, 2007, Nova Iorque. **Catálogo** [...]. Nova Iorque: Museu do Brooklyn, 2007. Disponível em: <http://www.casadasafricas.org.br/wp/wp-content/uploads/2011/08/Criando-um-espaco-de-liberdade-mulheresartistas-de-Africa-N-Gone-Fall.pdf>. Acesso em: 7 jan. 2021.

FISCHER, N. **Duro Ladipo, Abiodun Ladipo and Bakare Gbadamosi**. 1964. 1 photograph. Disponível em: <https://g.co/arts/bqbXwuBx8tfoTZgw6>. Acesso em: 31 mai. 2022.

MCIVOR, S. Chief Nike Davies-Okundaye visits the British Library's West Africa exhibition. **Asian and African studies blog**, [S. l.], 22 jan. 2016. Disponível em: <https://blogs.bl.uk/asian-and-african/2016/01/chief-nike-davies-okundaye-visits-the-british-libraris-west-africa-exhibition-.html>. Acesso em: 7 dez. 2021.

MERRITT, F. S. **Nike Olenike and printmaker Twins Seven-Seven at Haystack**. 1974. 1 photograph. Disponível em: https://www.si.edu/object/nike-olenike-and-printmaker-twins-seven-seven-haystack:AAADCD_item_1097. Acesso em: 8 jan. 2021.

OKUNDAYE, N. D. **Rythm of life**. 1995. 1 painting. Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/nike-davies-okundaye-rythm-of-life>. Acesso em: 8 jan. 2021.

OLUGBEMISOLAAREO, M. Ulli Beier, a beacon in the post-colonial renaissance of adire. **Journal of Arts and Humanities**, Beaverton, v. 2, n. 9, p. 16-24, 2013.

POPO, E. 7 lessons in the art of African fashion from Chief Nike Okundaye. **Ayiba Magazine**, [S. l.], n. 20, p. 8-10, 2012. Disponível em: https://issuu.com/ayibamagazine/docs/fixd_20v03_20final_202018. Acesso em: 8 jan. 2021.

RICE, E. Patterned identity: textiles and traces of modernity in contemporary Nigerian art. **Identitäten / Identities: interdisziplinäre perspektiven**. Heidelberg: Universität Heidelberg, 2015. p. 169-189.

SANDERS, R. R. Dr Sanders gifts famed Nigeria artist Nike Davies-Okundaye paintings to prestigious Smithsonian Museum. **Feeds**, [S. l.], 3 set. 2019. Disponível em: <http://blogitrrs.blogspot.com/2019/09/dr-sanders-gifts-famed-nigeria-artist.html>. Acesso em: 8 jan. 2021.

TRAGER, L. **Group performing in masquerade at the Nike Centre for Art and Culture**. 1991. 1 photograph. Disponível em: <https://search.library.wisc.edu/digital/A4VLB2EGW56COQ9A>. Acesso em: 31 mai. 2022.

VAZ, K. M. **The woman with the artistic brush: a lihe history of yoruba batik Nike Olaniyi Davies**. New York: Routledge, 1995.

ZEMANEK, D. Oşogbo art movement: an introduction to modern Nigerian art. *Ìmọ Dára*, [S. l.], 4 nov. 2017. Disponível em: <https://www.imodara.com/magazine/oshogbo-art-movement/>. Acesso em: 6 jan. 2021.

Conhecendo a autora deste capítulo



Aymê Okasaki

Doutoranda em História Social na Universidade de São Paulo (USP), pesquisando os trajes dos candomblés de São Paulo. Docente em Moda na Universidade de Sorocaba e Athon Sorocaba. Mestra em Têxtil e Moda pela Universidade de São Paulo (USP), com bolsa CAPES, investigando arte-educação e estamparia. Bacharela em Têxtil e Moda pela USP, tendo realizado Iniciação Científica Pibiq para analisar as fotografias da Bahia, feitas por Pierre Fatumbi Verger. Pesquisadora convidada na Universidade de Hamburgo. Faz parte do grupo de pesquisa Fayola Odara – Estéticas Africanas e Afro-diaspóricas no vestir.

ayme.okasaki@usp.br

OS TRAJES DE *PANTERA NEGRA* (2018): O CONTINENTE AFRICANO COMO ÍCONE

BLACK PANTHER (2018) COSTUMES:
THE AFRICAN CONTINENT AS AN ICON

Borges, Maria Eduarda Andreazzi; Mestranda;
Universidade de São Paulo
mariaeduardapesquisa@gmail.com

Introdução

O longa-metragem *Pantera Negra* foi lançado em 2018 e foi produzido pela Marvel Studios, distribuído pela Walt Disney Studios Motion, dirigido por Ryan Coogler e roteirizado por Joe Robert Cole. Foi o primeiro filme solo do primeiro super-herói negro da história, que já havia sido apresentado ao público em 2016 no filme *Capitão América: Guerra Civil*. Além disso, o Pantera Negra já era conhecido pelos fãs de HQ's da Marvel, lançados há 50 anos.

O personagem Pantera Negra¹ foi criado pelo escritor e editor Stan Lee e pelo escritor e ilustrador Jack Kirby e teve sua primeira aparição em 1966. Não foi o primeiro negro a ser retratado nas histórias; no entanto, foi o primeiro negro com superpoderes. *Pantera Negra* é um título hereditário que só é obtido depois de uma batalha e torna quem o detém o rei de Wakanda, um país fictício localizado na África subsaariana (Figura 1) – ou África negra. Na história dos quadrinhos, Wakanda escapou da colonização europeia e, por isso, conseguiu se manter tecnologicamente mais avançada, mantendo vivo muito da tradição, dos costumes e da ancestralidade africana.

¹ Segundo seus criadores, o nome não tem ligação com o partido político homônimo norte-americano que defendia os direitos afro-americanos por meio da autodefesa armada pelos negros em contrapartida aos ataques sofridos pela comunidade branca. O nome do personagem até chegou a ser mudado para Leopardo Negro, mas, não agradando aos fãs, voltou a ser chamado de Pantera Negra.

Figura 1 – Localização de Wakanda, segundo a Marvel



Fonte: Super Interessante (2019).

Para dar vida ao projeto, o diretor contratou uma equipe com nomes significativos: a designer de produção Hannah Beachler, o maquiador Joel Harlow, os supervisores de efeitos visuais Geoffrey Baumann e Dan Sudick e a mítica figurinista Ruth Carter, que acabou levando o Oscar de melhor figurino em 2019 por *Pantera Negra*.

Os wakandanos – alguns dos seus trajes

Ruth Carter, mesmo já tendo trabalhado em diversos filmes de sucesso, disse que:

Sempre que precisamos criar um mundo é uma tarefa monumental. Quando dizem: “Você foi a figurinista do *Pantera Negra*, como foi o seu processo?”, eu digo eu ia para casa e chorava toda a noite de tanto medo (risos). Por causa do nível de stress, da responsabilidade... eu nunca tinha feito um filme de super-heróis... antes de *Pantera Negra* eu tive um pouco de experiência com fantasia e ficção científica. E uma coisa que eu fiz para pesquisar como o futuro seria foi olhar para o passado. Foi o que também fiz em *Pantera Negra*. Pesquisei as antigas tribos indígenas da África e como a África é uma fonte enorme de ideias artísticas é divertido reimaginar as coisas (CARTER, 2019).

Para a produção de *Pantera Negra*, Carter teve cerca de seis meses de pré-produção para realizar pesquisas, buscar materiais e desenhar os trajes, contando com o apoio técnico de profissionais do design gráfico para cumprir essa tarefa.

Foram muitas as dificuldades enfrentadas por ela e sua equipe. Ao tentar usar ao máximo os materiais vindos da África – uma preocupação plausível com a fidedignidade de materiais e com ancestralidades e outros temas –, eles perceberam que muitos dos tecidos comprados em países africanos, como Gana, eram produzidos e estampados... na Holanda.

Diante da impossibilidade de comprar tecidos e trajes prontos que estivessem de acordo com o seu projeto criativo, ela criou tecidos e estampas para suas necessidades, como veremos adiante.

Estes esforços criativos não foram refletidos apenas na roupa do herói principal: a impecabilidade do trabalho de Ruth Carter a transformou em um ícone da estética afrofuturista², uma referência para as gerações criativas que virão.

Para ilustrar os trajes e suas influências, escolhemos para este texto os personagens da família real: Rei T'Challa, Rei T'Chaka, Rainha Ramona e Shuri.

Rei T'Challa – o Pantera Negra

O personagem principal do filme é o rei T'Challa, que deverá guerrear para manter o poder do Pantera Negra. Foi interpretado pelo ator Chadwick Boseman, que faleceu precocemente em 2020³, aos 43 anos.

Por se tratar de um filme de super-heróis, uma das maiores preocupações é a criação do traje do herói, sua armadura ou uniforme.

No caso do personagem Pantera Negra, a criação inicial foi de Ryan Meinerding, projetista de super-heróis da Marvel. No filme, Ruth Carter colocou sua marca, adicionando triângulos em relevo (Figuras 2 e 3) nos três trajes realizados para a

² O termo afrofuturismo foi criado em 1994 por Mark Dery, sendo que esta estética não é apenas composta de elementos visuais, mas de “tanto uma estética artística quanto uma estrutura para a teoria crítica, o afrofuturismo combina elementos da ficção científica, da ficção histórica, da ficção especulativa, da fantasia, do afrocentrismo e do realismo mágico com crenças não ocidentais. Em alguns casos, é uma reelaboração total do passado e uma especulação do futuro repleta de críticas culturais” (WOMACK, 2015, p. 29 apud MARQUES, 2021, p. 2).

³ O ator faleceu devido à um câncer diagnosticado em 2016. Com sua morte prematura, para o próximo filme, que deve estreiar no final de 2022, não houve a substituição do papel principal, ficando como suspense como o diretor e roteirista irão resolver quem será o próximo Pantera Negra, havendo somente rumores de que o filme será uma grande homenagem ao falecido ator. Há também informações de que nem em outras produções da MCU o Rei T'Challa aparecerá.

produção, pois disse que essa é “a geometria sagrada da África, e faz dele não apenas um super-herói, mas um rei, um Rei Africano” (RYZIK, 2018). Na história, o traje é feito do elemento vibranium⁴, então essa tecnologia é colocada nele.

Figuras 2 e 3 – Traje do super-herói Pantera Negra



Fonte: Ryzik (2018).

Nesse traje do herói, para além da inserção dos triângulos como estampa do traje, podemos ver também a mesma forma geométrica na sua estrutura corporal: os ombros largos e cintura fina e marcada. Para além desta forma, também é possível notar que, por meio do uso da cor preta e justa ao corpo, os músculos de seu corpo são evidenciados, reafirmando a masculinidade, poder e força do herói.

Como é comum no traje dos heróis estadunidenses, para não sexualizar seus corpos, no traje do Pantera Negra também não há volume na área dos genitais.

Outra característica que Carter adiciona aos outros trajes do herói, principalmente quando está vestido como rei e não como Pantera Negra, é a evidenciação do seu poder de soberano pelo cargo que ocupa, mesmo que com traços de insegurança por se tratar de um jovem que tem que assumir o trono de uma nação, por meio da incorporação

⁴ Na história, um meteorito feito de vibranium de alto poder atingiu a Terra há milhares de anos, o que faz Wakanda não sucumbir em guerras, como acontece com os outros países, e também a se desenvolver muito mais tecnologicamente que os outros países do mundo.

de trajes com inspiração no Dashiki Suit⁵ (Figura 6) – conjunto de duas peças com uma blusa de mangas longas e corte reto e calça mais ajustada ao corpo – que, na cultura africana, é um traje usado para ocasiões especiais. Comparável ao terno usado em países ocidentais, no filme ora ele aparece como uma cópia do original (Figura 4), ora é usado apenas como base de inspiração (Figura 5).

Figuras 4, 5 e 6 – À esquerda T’Challa usa o Dashiki Suit; ao centro uma variação; à direita, vemos o traje que é vendido na África



Fonte: Pantera Negra (2018) e ComeonmanGH (2022).

Já para outros trajes do rei, Carter se inspira em símbolos Adinkra, um sistema de escrita ancestral africana, por meio de símbolos pictóricos que transmitem as filosofias, provérbios e ensinamentos dos ancestrais do povo Akan, de Gana. Sua escrita reflete um sistema de valores humanos universais: família, integridade, tolerância, harmonia e determinação, entre outros. Nas Figuras 7 e 8, podemos ver o seu uso.

Na Figura 8, o uso dos shorts – que em alguns momentos da cena aparentam ser uma saia com o cinturão– é não só uma influência africana de traje, mas também estabelece ligação com os trajes usados em batalhas, por exemplo, os usados pelos gladiadores. Em outra cena em que o personagem aparece na *Warriors Fall*, é possível vermos, mais uma vez, a estrutura triangular de sua forma com a pintura corporal na altura dos ombros.

⁵ Também chamado de “abaya”, “djellaba” ou “thobe”.

Figuras 7 e 8 – Dois trajes do Rei T’Challa em que aparecem símbolos Adinkra



Fonte: Pantera Negra (2018).

Rei T’Chaka

Na história do filme, o Rei T’Chaka, interpretado pelo ator John Kani, é o pai de T’Challa. Após ser vítima de um ataque terrorista que o leva à morte, reaparece para conversar com seu filho em um plano espiritual.

O traje escolhido para esta cena é um tecido Adinkra (Figura 9) enrolado ao corpo com um dos ombros à mostra, como é usado ainda hoje em diversas localidades e por diferentes pessoas. Inicialmente um tecido funerário restrito à realeza e líderes religiosos, cujos símbolos pintados remetiam ao falecido, o Adinkra, hoje, é usado por homens de diferentes estratos sociais, principalmente em festejos tradicionais (Figura 10).

Figuras 9 e 10 – À esquerda, Rei T’Chaka aparece vestindo um tecido Adinkra enrolado ao corpo; à direita, homens vestindo o mesmo tipo de tecido no evento Akwasidae, em Gana



Fonte: Pantera Negra (2018) e Ventura (2009).





Nos primórdios, o Adinkra era feito de fio de algodão grosso em tiras que eram unidas com bordado à mão e posteriormente estampados. Hoje, já podem ser encontrados em outras matérias têxteis, inclusive com brilho.

Tradicionalmente, a estampa é feita com carimbos cujos desenhos são entalhados em cabaças e impressos com a tinta Adinkra Duru⁶; atualmente, há exemplos de versões com estampa industrializada.

A cor do fundo do tecido carrega carga simbólica expressiva, como é o caso do branco – também chamado de Fufuo – uma cor ritualmente auspiciosa e intimamente associada à vitória e à pureza espiritual, assim como ao sagrado, e é considerada a cor dos deuses e reis; o símbolo da pureza e sacralidade de suas pessoas e Estado. Fufuo também expressa alegria, esperança e bem-estar. Quando usado em combinação com preto, verde ou amarelo expressa noção, espiritualidade, vitalidade e equilíbrio. Também significa inocência, pureza, alegria, vitória, virgindade, justiça, vazio, vazio, transparência, fortuna e inocência.

Entre vários símbolos presentes no traje, decodificamos os indicados na Tabela 1:

Tabela 1 – Símbolos Adinkra no traje do Rei T'Chaka

SÍMBOLO	NOME	NOME TRADUZIDO	SIGNIFICADO
	Dwennimmen	chifres de carneiro	Representa força – no corpo, na mente e na alma –, humildade, sabedoria e aprendizado.
	Nsoromma	estrela	Símbolo da tutela, representa o amor, a união e a fidelidade e também que Deus cuida de todas as pessoas.
 Ou 	Donno Donno Ntoaso	tambor falante da axila extensão do dono ou duplo dono	É o símbolo da determinação, do louvor, da boa vontade e do ritmo. São dois tambores de tensão unidos e que simbolizam a ação unida, boa vontade, louvor, regozijo e destreza.

Fonte: Elaborada pela autora.

⁶ Esta tinta é conseguida por meio de um processo feito com a casca da árvore Badie – Bridelia ferruginea/kuntukunifeita.

Dessa forma, o traje com o qual o Rei T'Chaka aparece no plano espiritual se aproxima aos considerados mais tradicionais e ancestrais, o que reforça sua posição como realeza mesmo após sua morte, deixando a parte de ficção e fantasia visual para o cenário em que acontecem as cenas.

Rainha Ramonda

Mãe de T'Challa e viúva do Rei T'Chaka, é a matriarca da família que carrega o título do Pantera Negra, o que a concede, também, o título de rainha. Sua riqueza, soberania e poder serão evidenciados, principalmente, na estrutura dos seus trajes – frequentemente acompanhados de suas coroas e manto de ombro. Muito embora seus vestidos com modelagem estruturada não possam ser relacionados diretamente com trajes ancestrais africanos, podemos fazer a ligação com trajes da realeza europeia, o que apontaria para um intercâmbio cultural reservado à sua posição política, haja vista o isolamento colonial de Wakanda.

Por outro lado, é possível observar a inspiração em peças africanas, nas coroas da rainha, elementos inspirados nos *Isicholos* (Figura 11), uma espécie de chapéu tradicionalmente usado em celebrações do povo Zulu pelas mulheres casadas⁷. Os *isicholos* são confeccionados a partir de fios de algodão e fibras vegetais (palhas) tingidas ou até mesmo de cabelo humano, tecidos em uma estrutura de cestaria.

A figurinista disse que:

Quando eu olhei para este chapéu, senti como se parecesse com uma coroa e eu realmente queria que fosse perfeitamente moldado, e a única maneira de conseguirmos ele perfeitamente moldado foi imprimir em 3D, juntamente com seu manto de ombro, que é padronizado a partir de rendas africanas (CARTER, 2020).

⁷ Segundo o pesquisador Nei Lopes (2012, p. 264), os zulus são o “povo banto da África Austral. Os zulus pertencem, como os xhosa, ao grupo linguístico Nguni e constituem um dos povos bantos mais meridionais. Os ancestrais dos atuais zulus, no cenário das longas migrações dos povos bantos, parecem ter atingido seu atual território no segundo século da Era Cristã. Lá se estabeleceram em comunidades de aldeias”.

Figura 11 – Noiva Zulu usando o *Isicholo*. Segundo as fotografas Carol Beckwith e Angela Fisher, ele foi feito com o cabelo da mãe da mulher retratada e recebido como presente de casamento. África do Sul, 1996



Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/zulu-bride-carol-beckwith-angela-fisher/tQGvBG3mDwE-zg>.

Figuras 12 e 13 – Detalhes dos adereços da Rainha Ramonda



Fonte: Koerner (2018).

Além das coroas, houve também a criação de um adereço de ombro, também chamado de manto de ombro, como pode ser observado na Figura 14, que traz para o traje da personagem uma extensão de seus ombros, reafirmando seu lugar de poder. Feito com o padrão em 3D, essa peça remete à forma de um tecido rendado, só que estruturado.

Figura 14 – Rainha Ramonda, interpretada pela atriz Angela Bassett, usando chapéu (coroa) e manto de ombro impressos em 3D



Fonte: Koerner (2018).

Esses adereços foram desenvolvidos em colaboração com a designer austríaca Julia Koerner, docente do Departamento de Arquitetura e Design Urbano da Universidade da Califórnia (UCLA), em Los Angeles. Antes de *Pantera Negra*, ela já havia desenvolvido peças 3D para marcas de alta costura, como Iris Van Herpen e Chanel.

Para a produção das coroas e do manto de ombro da Rainha Ramonda, Koerner conta em entrevista que “tudo o que eu sabia era que o filme era sobre África e tecnologia [...] tudo era ultrassecreto e eu nem sabia o nome do filme ou a produção” (HOWARTH, 2019). Assim:

Com base nos esboços iniciais de figurino de Ruth Carter, desenvolvemos uma série de padrões em 3D com inspiração africana e projetamos o Chapéu Zulu e o Manto de Ombro para que tivessem elementos correspondentes ao padrão. Era importante que as peças de moda não parecessem artesanais e incorporassem o visual tecnológico de algo gerado parametricamente por algoritmos de computador. Portanto, usamos software de programação visual para desenvolver as geometrias das peças e experimentamos a complexidade e o comportamento do material. Na fabricação dos adereços de fantasia, trabalhamos com a empresa belga Materialise, com quem colaboramos frequentemente nos últimos 10 anos. A tecnologia que usamos foi a sinterização a laser, uma tecnologia de impressão 3D à base de pó que permite o mais alto nível de liberdade de design, pois não

são necessários suportes. Os adereços do figurino foram feitos de PA 12, um material de poliamida que nos proporcionou um alto nível de precisão, flexibilidade e resistência. O material também é adequado para contato com a pele, tornando-o ideal para moda e figurinos (KOERNER, 2018).

Dessa maneira, Carter uniu formas e volumes de peças tradicionais africanas com a inovação e tecnologia para conceber os trajes mais icônicos da Rainha Ramonda.

Uma informação importante a ser observada aqui é que em outro momento do filme, quando a rainha momentaneamente perde seu poder de realeza, seu traje de monarca se modificará muito, tornando-se um pouco mais simples. O seu cabelo é estilizado solto com dreads e em um tom grisalho, bem próximo de branco, e a personagem abandona o uso da coroa. Seu vestido será um pouco mais simples, na cor azul com detalhes bordados (Figura 15), porém por cima usa um cobertor (Figura 16) inspirado nos usados pela tribo africana Basotho – no filme, é usado pelos personagens que compõe a tribo da fronteira –, que pode ser interpretado, ainda, como o uso dos mantos de reis e rainhas, revelando que mais adiante o poder será reconquistado.

Figuras 15 e 16 – Rainha Ramonda usando cabelos soltos e cobertor em forma de manto



Fonte: Pantera Negra (2018).

Shuri

É a irmã mais nova do Rei T'Challa, sendo a segunda sucessora ao trono. Na trama, ela é a mais inteligente do reino e a cientista responsável por lidar com toda a tecnologia presente no mundo de Wakanda, o que também envolve os ternos e trajes tecnológicos do Pantera Negra.

Suas características remetem a uma típica adolescente índigo⁸. Constantemente suas falas e ações no filme mostram sua autoconfiança, mas a personagem também questiona a sua ancestralidade, como é refletido no traje que é usado na *Warriors Fall* para a primeira batalha pelo título de Pantera Negra. Nesta sequência, Shuri veste o que a figurinista chama de um traje tradicional de Wakanda (Figura 17), mostrando a importância da cena em questão, da manutenção do reino e a ancestralidade do seu povo.

Figura 17 – Shuri usando o traje tradicional na Warriors Fall



Fonte: Pantera Negra (2018).

No entanto, quando é perguntado se alguém tem alguma oposição ao rei T'Challa assumir o Pantera Negra, Shuri levanta a mão, para a surpresa de todos, mas seu questionamento é: "este traje aqui é tão desconfortável. Será que não dá pra gente resumir e ir logo para casa?" (PANTERA NEGRA, 2018). Assim, há a contraposição da adolescente com as tradições de seu povo. No entanto, a figurinista explica que este tipo de peça realmente fica desconfortável por conta da lança presente nas costas, além das contas que passam pelos ombros, cuja inspiração veio dos espartilhos usados pelo povo Dinka (Figuras 18 e 19), encontrados no Sudão do Sul.

⁸ Na parapsicologia, este termo é utilizado para pessoas que eles acreditam ter habilidades especiais e que, assim, construirão uma nova era da humanidade.

Figuras 18 e 19 – Espartilho de Miçangas usado pelas mulheres Dinka no Sudão do Sul – à direita a visão da frente da peça⁹ e à esquerda a das costas¹⁰



Fonte: Beckwith e Fisher (1977), African Ceremonies (2021).

Para a composição de Shuri, Carter optou por menos miçangas e o tronco foi coberto por um outro corpete complementar em couro. As contas usadas no traje são especiais para a figurinista pois “são contas africanas reais que são feitas, algumas delas são feitas de argila, algumas delas são feitas de papel laminado” (CARTER, 2020) e, para complementar o traje, ela usa no rosto uma prótese inspirada em uma mandíbula animal, feita pela equipe do maquiador Joel Harlow.

Em todos os trajes usados por ela no filme há influências afrofuturistas e que, até nos detalhes, carregam a ancestralidade africana.

O primeiro que é visto no filme, usado em um diálogo com seu irmão sobre um *upgrade* no traje do Pantera, destaca sua blusa com um símbolo Adinkra (Figura 20).

⁹ Na descrição: “O espartilho usado por esta jovem é incomum devido à altura das saliências nas costas, o que indica que ela vem de uma família rica em gado e exigirá um grande dote para sua mão em casamento. O espartilho será usado até o dia do casamento, quando será removido” (BECKWITH; FISHER, 1977).

¹⁰ Legenda da publicação de 7 dez. 2021: “Algumas mulheres de famílias ricas também usam espartilhos com contas. A altura do espartilho nesta fotografia indica que os pais da menina exigem mais de 80 cabeças de gado em troca de sua mão em casamento.’ Esta imagem é do nosso livro ‘Painted Bodies’” (AFRICAN CEREMONIES, 2021).

O escolhido aqui é chamado de *Wawa Aba* – semente da árvore *wawa*¹¹ – e significa durabilidade, força, habilidade, resistência e perseverança, que são qualidades apresentadas pela personagem durante o filme.

Há também o uso de um colar que, mesmo tendo uma forma mais atualizada, apresenta búzios que, segundo a figurinista, na história foram “usados como negociação, eles representavam a riqueza” (CARTER, 2020).

Para completar o traje, ela usa uma saia plissada de cor prateada – que pode mais uma vez remeter o uso do elemento vibranium – na altura dos joelhos e tênis branco tipo botas.

Figura 20 – Personagem Shuri, interpretada pela atriz Letitia Wright, usando camiseta com símbolo Adinkra, Wawa Aba



Fonte: Pantera Negra (2018).

Em outros trajes da personagem veremos muito o uso de composições com tênis e peças bem próximas das encontradas no mercado de moda adolescente, principalmente do mundo ocidental. Dessa forma, eles carregam traços das influências estéticas africanas, mas, para a jovem de mente brilhante, a escolha da figurinista foi retratá-los muito mais próximos às tendências ocidentais contemporâneas.

¹¹ Por ser uma semente muito dura, na cultura Akan “simboliza o indivíduo forte e resistente. Ela inspira o indivíduo a perseverar através de dificuldades na estrada da vida que é cheia de solavancos, torções e viradas” (WAWA ABA..., 2012).

Considerações finais

A África é um grande continente, composto por 54 países com culturas diferentes. Muitas são convergentes e outras totalmente divergentes e, por isso, é quase impossível misturá-las artisticamente em um único local e ser bem-sucedido.

Nesse sentido, a equipe de criação de arte de *Pantera Negra* conseguiu dar forma real a tudo isso, juntando visualmente diferentes etnias do vasto continente com elementos futuristas para desenvolver a história do filme, que traz uma cidade e um povo totalmente fictícios.

No total, foram confeccionados cerca de 700 trajes para o filme, que foram complementados por um trabalho extenso de concepção das maquiagens artísticas e próteses. Não se pode deixar de citar também o trabalho gráfico que os inseriu nos cenários, finalizados pela pós-produção de computação gráfica.

O trabalho impecável da direção de arte e dos realizadores do filme – a equipe técnica e o elenco – garantiram que o filme *Pantera Negra* ficasse para sempre marcado na história do cinema pela valorização da cultura e do povo africano e seus descendentes. A obra recebeu duas estatuetas do prêmio máximo da indústria cinematográfica, o Oscar, entregues a duas mulheres negras pela primeira vez na história da premiação nas categorias de figurino – para Ruth Carter – e de design de produção – para Hannan Beachler.

Referências

AFRICAN CEREMONIES. **Dinka | South Sudan**. [S. l.], 7 dez. 2021. Instagram: @africanceremonies. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CXLUAu-DyDI/>. Acesso em: 7 abr. 2022.

BECKWITH, C.; FISHER, A. **Dinka woman**. 1977. 1 fotografia. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/dinka-woman-carol-beckwith-angela-fisher/sQF2I4BAoOajqA>. Acesso em: 31 ago. 2022.

CARTER, R. Black Panther's costume designer Ruth E. Carter breaks down her iconic costumes. **Vanity Fair**, New York, 22 dez. 2020. Disponível em: https://www.vanityfair.com/video/watch/black-panthers-costume-designer-ruth-e-carter-breaks-down-her-iconic-costumes#intcid=_cne-watch-pages_ccabcdd5-fad0-4c6b-b47f-3a5ba6883c58_entity-topic-similarity-v2. Acesso em: 20 mar. 2022.

COMEONMANGH. African clothing, dashiki suit, prom outfit, African men's outfit, men's outfit, wedding suit, gift for him, custom or personalized. **Etsy**, [S. l.], c2022. Disponível em: <https://www.etsy.com/hk-en/listing/719031635/african-clothing-dashiki-suit-prom>. Acesso em: 12 abr. 2022.

HOWARTH, D. Black Panther's Oscar-winning costumes include 3D-printed designs. 2019. **Dezeen**, London, 27 fev. 2019. Disponível em: <https://www.dezeen.com/2019/02/27/black-panther-best-costume-design-oscar-3d-printing/>. Acesso em: 20 mar. 2022.

KOERNER, J. Black Panther. **Julia Koerner**, Los Angeles, 9 mar. 2018. Disponível em: <https://www.juliakoerner.com/black-panther>. Acesso em: 8 abr. 2022.

LOPES, N. **Dicionário da antiguidade africana**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012. *E-book*.

MARQUES, N. L. B. **Trajes de cena afrofuturistas nas artes cênicas brasileiras contemporâneas**. 2021. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

MARVEL. **Press kit Black Panther**. New York: Marvel, 2018. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20190310201206/http://www.wdsmediafile.com/media/BlackPanther/writen-material/BlackPanther5a7e0853a38c3.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2022.

PANTERA negra. Direção: Ryan Coogler. Produção: Nate Moore. Intérpretes: Chadwick Boseman, Lupita Nyong'o, Michael B. Jordan, Letitia Wright, Angela Bassett, John Kani *et al.* Roteiro: Stan Lee. New York: Marvel Studios; Walt Disney Pictures, 2018. (135 min), son., color.

RUTH Carter: design de figurino. Produção Scott Dadich. *In*: ABSTRACT: the art of design. Los Gatos: Netflix, 2019. Temporada 2, episódio 3. 1 vídeo (45 min).

RYZIK, M. The Afrofuturistic designs of 'Black Panther'. **The New York Times**, New York, 23 fev. 2018. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2018/02/23/movies/black-panther-afrofuturism-costumes-ruth-carter.html>. Acesso em: 26 mar. 2022.

SUPER INTERESSANTE. **Como seria o mapa-múndi com os países fictícios da Marvel**. **Super Interessante**, São Paulo, 8 abr. 2019. Disponível em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/como-e-o-mapa-mundi-com-os-paises-ficticios-da-marvel/>. Acesso em: 7 abr. 2022.

VENTURA, C. Adinkra in Ntonso-Ashanti, Ghana. **Carol Ventura**, 2009. Disponível em: <http://www.carolventura.com/Adinkra.htm>. Acesso em: 1 abr. 2022.

WAWA aba – simbologia Adinkra. **Afro & Africa**, [S. l.], 21 fev. 2012. Disponível em: <http://claudio-zeiger.blogspot.com/2012/02/wawa-aba-simbologia-adinkra.html>. Acesso em: 1 abr. 2022.

Conhecendo a autora deste capítulo



Maria Eduarda Andreazzi Borges

Mestranda em Artes Cênicas na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), sob a orientação do Prof. Dr. Fausto Viana. Especialista em Moda e Criação pela Faculdade Santa Marcelina. 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 de 2010. Sua pesquisa de mestrado contempla o estudo do traje da baiana, principalmente da baiana de carnaval.

mariaeduardapesquisa@gmail.com

O CONCEITO DE ESTÉTICA NEGRA NO ESPETÁCULO “TRANÇAS”

THE CONCEPT OF BLACK AESTHETIC IN THE SHOW “BRAIDS”

Borges, Jéssika Hannder; Mestranda;
Universidade Federal de Goiás
jessikahannder@gmail.com

Introdução

Este artigo é um relato de experiência que reflete sobre o conceito de estética¹ negra no trabalho cênico *Tranças*², peça do grupo Teatro Destinatário³, de Goiânia, Goiás. Esse espetáculo é uma livre adaptação da história *As tranças de Bintou*, da escritora francesa Sylviane Anna Diouf, que estreou em outubro de 2018 com a ajuda financeira da Lei Municipal de incentivo à cultura da prefeitura de Goiânia⁴. A peça teve como contrapartida social a circulação do espetáculo em seis escolas da rede municipal de ensino localizadas na periferia da cidade de Goiânia.

Percebemos que, no teatro goiano, o tema negritude é pouco explorado; portanto, pareceu-nos necessário apresentar um trabalho que associasse ancestralidade, beleza e estética negras. Para isso, articularemos nesta escrita como o mercado estético brasileiro cresceu com a inserção de novos produtos para cabelos afro e pele negra e apontaremos como as tranças são um elemento estético que liga a pessoa que a usa à sua ancestralidade africana. Este texto também contará com um relato dos processos criativos e como a questão do autocuidado negro ficou presente no trabalho cênico final.

¹ Estética no sentido de percepções de padrões e modos de se apresentar. Neste artigo, dá-se destaque aos cabelos da personagem Bintou e suas possíveis representações e leituras a partir do espetáculo citado.

² Espetáculo disponível em: www.youtube.com/watch?v=GgpOeVd4PwM. Acesso em: 23 abr. 2022.

³ O grupo nasce em março de 2011 nos corredores da Faculdade de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (UFG), tendo as artistas Jéssika Hannder e Ludmyla Marques como fundadoras.

⁴ Mais informações sobre a Lei estão disponíveis em: <http://www.goiania.go.gov.br/Download/cultura/ajuntadas%20das%20leis.doc>. Acesso em: 23 abr. 2022.

O negro e a estética da branquitude

Sendo o nome do trabalho cênico *Tranças*, faz-se necessário explicar este elemento estético dentro da cultura africana, uma vez que, na África, usar tranças nos cabelos é um símbolo identitário que ajuda aldeias e comunidades a fortalecerem os laços de irmandade, amizade e pertencimento étnico, religioso e geográfico.

À esteira do turbante, então, cabelo era sinônimo de linguagem: “O significado social do cabelo era uma riqueza para o africano. Dessa forma, os aspectos estéticos assumiam lugar de importância na vida cultural das diferentes etnias. Não por acaso, os negros passavam por uma raspagem dos cabelos quando trazidos para o Brasil. Certos da necessidade de distanciar os negros africanos de sua origem cultural, essa raspagem, salvaguardada sob o argumento de necessidade higiênica, tinha o intuito de minar qualquer sentimento de pertencimento étnico que aqueles povos pudessem carregar a partir da relação com os cabelos” (BRAGA, 2015, p. 82).

Ao longo dos séculos e das décadas, as relações que as pessoas negras estabelecem com seus cabelos, seus traços e seu biotipo foram sendo manipuladas com a ajuda de concursos de beleza, que tiveram grande influência na construção de um padrão e conceito estético ainda vigente.

Para a maioria das mulheres negras, usar os cabelos naturais é muito difícil por vários fatores. Um deles é a questão de representatividade, já que até pouco tempo atrás não havia mulheres negras com seus cabelos *black* nas capas de revista, na TV, nos frascos de produtos de beleza e em papéis de destaque nas artes cênicas.

O sistema escravocrata nos deixou cicatrizes profundas, pois fomos orientadas e orientados a evitar traços da nossa negritude devido à pressão estética branca colonizadora. Por isso, faz-se importante refletir desde a primeira infância sobre a existência de diferentes tipos de beleza. Questionar as imposições de padrões é fundamental para que possamos construir uma nova noção de negritude, ligada à valorização da cultura afro-brasileira e ao empoderamento de nossa estética e do nosso lugar de fala.

Ao longo da história do Brasil, os negros e os indígenas foram colocados em posição de rebaixamento em relação às pessoas de pele clara, que, na maioria das vezes, ocupam um espaço estrutural de vantagem dentro da sociedade.

Temos vários fatores que reforçam essa ideia, sendo o padrão de ensino monocultural⁵ uma delas. As ações educativas e as discussões sobre o olhar do branco sobre o negro, bem como do negro sobre o negro, ainda figuram como um debate difícil, complexo e cheio de camadas, pois, ainda que a Lei n.º 11.645 (BRASIL, 2008) tenha tornado obrigatório o estudo de história e cultura afro-brasileira e indígena nas escolas de Ensino Fundamental e Médio brasileiras, a temática foi retirada do currículo obrigatório, o que aponta para o fato de que a valorização da história dos povos que constituem a nação brasileira e sua identidade não é compreendida como conteúdo relevante e urgente para a formação sócio educacional. Mostra, ainda, a resistência que encontramos em desconstruir os parâmetros eurocêntricos vigentes.

O negro e a indústria da beleza

Nas últimas duas décadas, houve um crescimento da indústria de cosméticos – maquiagens, cremes, shampoos e outros – e de salões especializados em cabelos crespos e cacheados, o que deu à população negra novas opções de corte e penteados que valorizam sua beleza natural. Desta maneira, podemos compreender que não precisamos mais “domar” os cabelos, nem passar maquiagens que não se adequam aos nossos tons e subtons de pele.

Segundo a Associação Brasileira da Indústria de Higiene Pessoal, Perfumaria e Cosméticos (ABIHPEC), a procura por perfumaria e cosméticos despencou: houve uma redução de 26% nas vendas de produtos para alisar ou enrolar o cabelo e outra de 22% na procura de gel e fixador (INDÚSTRIA DA BELEZA..., 2016). E o que vemos é o consumidor pensando bem antes de comprar.

Porém, seria essa conduta uma mudança de consciência por parte das mulheres negras ou um simples nicho de mercado ainda pouco explorado? Estariam as mulheres negras e, principalmente, as crianças negras em idade escolar, satisfeitas com seus cabelos a ponto desse assunto ser tratado nas escolas sem traumas ou bullying?

⁵ Padrão de ensino que não leva em conta as diferenças culturais, que considera a cultura um conceito universal.

Figura 1 – Imagem de publicidade e beleza



Fonte: Glamour.

Figura 2 – Imagem de publicidade de produtos de higiene



Fonte: Diário do Centro do Mundo.

Considerando que publicidades como as das Figuras 1 e 2 ainda circulem nas mídias e redes, refletimos que tais mudanças não são fruto de uma consciência expandida e coletiva sobre a temática, mas acompanham o nicho do empoderamento feminino e do consumo consciente, já que a busca pelo cabelo natural tem ganhado destaque no campo da moda e da estética, uma vez que tal tendência se torna cada vez mais rentável para as grandes empresas.

Muitas vezes tentam nos vender um status que infelizmente ainda nos é negado, já que, para os mais velhos e algumas instituições, nossos penteados naturais não são vistos com bons olhos. Assim, muitas mulheres ainda alisam os cabelos para ir a uma entrevista de emprego, por exemplo, por se sentirem mais “arrumadas”, “apresentáveis” e autoconfiantes.

Assim, provocada por todos estes pontos levantados, questionamos se seria possível construir uma nova noção de negritude e identidade por meio das visualidades teatrais, tendo em vista as dimensões coletivas e individuais presentes no debate apresentado na peça.

O que trama (ou trança!) a história!

Não sabemos ao certo o porquê, nem em que momento da história os seres humanos começaram a se vestir. Mas sabemos que sua relação com a vestimenta, os adereços e as pinturas corporais é de longa data.

Desde que o homem começou a viver em sociedade, ele usava seu corpo para alertar sobre alguma coisa, para expressar sua cultura e/ou sentimentos e, principalmente, para contar histórias e se referir a personagens.

Em um passeio pela África Oriental de 2 milhões de anos atrás, você poderia muito bem observar certas características humanas familiares: mães ansiosas acariciando seus bebês e bandos de crianças desocupadas brincando de lama; jovens temperamentais rebelando-se contra as regras da sociedade e idosos cansados que só queriam ficar em paz; machos orgulhosos tentando impressionar as beldades locais e velhas matriarcas sábias que já tinham visto de tudo. Estes humanos arcaicos amavam, brincavam, formavam laços fortes de amizade e competiam por status e poder – mas os chimpanzés, os babuínos e os elefantes também. Não havia nada de especial nos humanos. Ninguém, muito menos eles próprios, tinham qualquer suspeita de que seus descendentes um dia viajariam à Lua, dividiram o átomo, mapeariam códigos genéticos e escreveriam livros de história (HARARI, 2019, p. 11-12).

Foi de tanto observar os animais que o homem acabou conseguindo imitá-los – para se aproximar deles sem ser visto numa caçada, por exemplo. Essas caçadas e atividades, por várias vezes, foram mostradas e interpretadas a seus pares por meio de mímicas corporais e desenhos, como observamos na arte rupestre.

A exuberante tradição oral dos aborígenes e seus sistemas de crenças revelavam o propósito espiritual das imagens: a maioria das pinturas foi usada em rituais realizados para aumentar a população dos animais, embora, em alguns casos, haja pinturas seculares criadas apenas pelo prazer visual. As mais antigas pinturas do Ubirr mostram animais que estão extintos e pessoas em forma de graveto usando vestes cerimoniais que, de acordo com a tradição, representam os espíritos que ensinaram os seres humanos a caçar e pintar (FARTHING, 2011, p. 16).

Neste contexto, as roupas, os adereços e a maquiagem sempre estiveram presentes como um meio de comunicação não verbal, uma vez que tais elementos nos ajudam a eternizar memórias e presenças, nos apresentam para o mundo e nos recebem nele. Se pensarmos que na maioria das vezes a primeira sensação de afeto e aconchego que recebemos em nossa vida vem através de um tecido, logo na maternidade, a nossa relação com o universo da vestimenta seria totalmente diferente. É necessário ter o entendimento de que tudo que colocamos em nosso corpo comunica algo a alguém, gerando símbolos, signos e afetos que vão para além de uma leitura consciente.

O figurino, a maquiagem e as máscaras utilizadas no espetáculo *Tranças* chegaram a esta montagem durante o processo de pesquisa e criação cênica, visto que, para construir cada um dos elementos que compõem a trama, priorizamos os estudos históricos e a pesquisas iconográficas. Nas artes da cena, a maquiagem e o traje se diferenciam dos trajes cotidianos graças à presença do ator, da atriz e do/da *performer* que, com o seu corpo e sua presença, dão o sentido dramático que o traje de cena necessita.

Por isso, consideramos necessário e de suma importância o domínio das imagens que criamos, a fim de não perpetuar preconceitos e visões equivocadas e estereotipadas, como a representação alegórica de povos originários, a apropriação cultural racista, xenofóbica e sexista, entre outros erros cometidos por diretores de arte e membros de equipe de caracterização que se contentam somente em reproduzir croquis e padrões técnicos nada reflexivos e éticos. Assim, buscamos refletir principalmente sobre o conceito de negritude e como as opções estéticas feitas no espetáculo podem contribuir para a valorização da cultura afro e da autoestima negra em jovens da periferia da cidade de Goiânia.

A trança de Bintou: valorização da cultura negra

O projeto *Tranças* buscou a valorização estética-poética e corpórea do negro, dando ênfase aos cabelos de Bintou, que, com seu corpo, sua história e a tradição negra que carrega, dialogaria muito bem com os alunos/as em contexto escolar de rede pública por onde o projeto circulou em sua primeira temporada.

Além da temática da negritude já citada, *Tranças* aborda questões relacionadas ao feminismo, que encontra sua relevância sociocultural dentro do projeto quando duas atrizes se propuseram a contar histórias de outras mulheres.

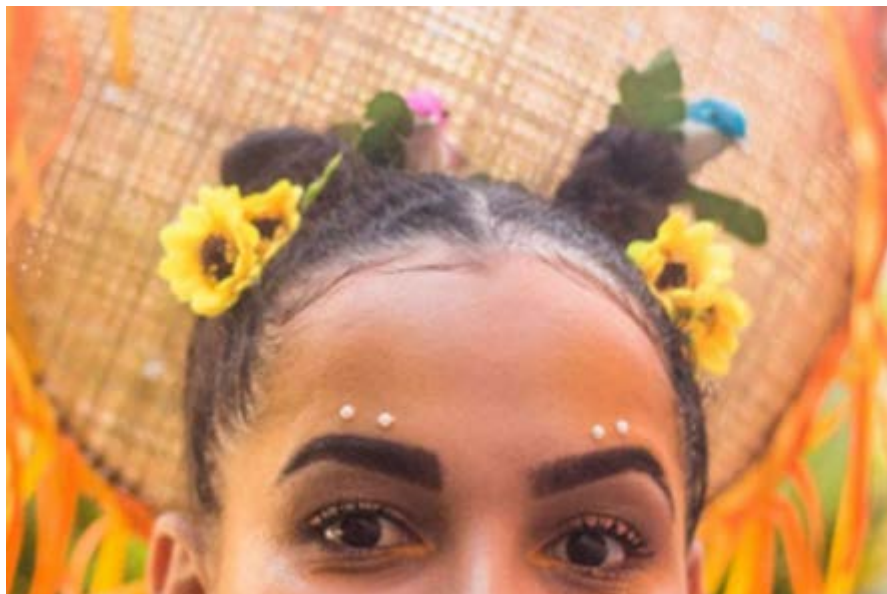
Figura 3 – Bintou e Vovó Soukeye, interpretadas por Jéssika Hannder e Ludmyla Marques respectivamente



Fonte: Taynara Borges.

A pequena Bintou, personagem principal desta história, vive numa aldeia em Moçambique e seu grande sonho é ter tranças, como sua irmã e todas as mulheres de sua família. Porém, ela vive em uma aldeia onde as meninas só podem usar tranças depois que são mais velhas, para que não percam sua infância com vaidades. Toda a trama se passa com o tensionamento: Bintou terá tranças ou não? E quais são os limites para se manter uma tradição, tendo em vista que algumas vezes ela pode ser quebrada em prol do bem coletivo?

Figura 4 – Bintou, interpretada por Jéssika Hannder



Fonte: Taynara Borges.

Bintou, “a menina dos quatro biotes”, vive um desejo frustrado de ter tranças e ao longo da narrativa aprende que os laços identitários e de amizade são o que a fortalecem. Ela usa seus cabelos curtos e crespos como símbolo de poder e encontro com suas raízes, transcendendo o campo da beleza e usando-os como meio de aceitação.

Figura 5 – Vovó Soukeye, interpretada por Ludmyla Marques



Fonte: Taynara Borges.

Tanto o espetáculo quanto o projeto foram produzidos pelo grupo Teatro Destinatário⁶ e é permeado por músicas e danças populares de manifestações afro-brasileiras que visam resgatar a tradição de contar histórias, herdada dos velhos Griots africanos. O grupo pesquisa a contação de histórias e as narrativas orais desde 2012, quando foi iniciado o processo de pesquisa *Acaso em Cores*, que propunha a investigação das diversas formas de narrar uma história se utilizando da música, das formas animadas, do circo e da cultura popular⁷.

Nas escolas, além da apresentação do espetáculo, foram ministradas duas oficinas voltadas à valorização da estética e da cultura afro e afro-brasileira. A oficina de estética e beleza negra⁸ foi ministrada por Jéssika Hannder e a oficina de contação de outras histórias⁹ por Ludmyla Marques.

Para além disso, o grupo realizou projetos de contações de histórias em diversos espaços da capital, ligando essa arte diretamente ao imaginário infantil, incentivando não somente a imaginação, mas também o gosto e o hábito da leitura, a ampliação do vocabulário e da narrativa e o desenvolvimento do consciente e subconsciente pela relação entre o espaço íntimo do indivíduo – mundo interno – e o mundo social – mundo externo –, auxiliando na formação de sua personalidade, inteligência e a sensibilidade por meio da socialização.

⁶ O grupo fez suas primeiras intervenções e experiências artísticas em hospitais e livrarias de Goiânia e interior do estado. Atualmente, o grupo conta com três espetáculos em seu repertório.

⁷ *Quecosô, oncotô, oncovô* – Goiás singulares no plural, *Bumba, meu boi estrela* e *Tranças*. Ele é composto pelos artistas Jéssika Hannder e Luciano Di Freitas, além de contar com ex-integrantes que hoje colaboram como artistas convidados, Thiago Santana, Ludmyla Marques e Izabelle Eleonora.

⁸ O processo deu origem ao espetáculo *Acaso em Cores – Dom Quixote*, que ficou em cartaz entre 2012 e 2014.

⁹ Era uma vez, entre músicas e brincadeiras, um rodamoinho de aventuras e muitas histórias, vindas de longe e de perto. O Grupo Teatro Destinatário apresenta a Oficina de Contação de Histórias, que por meio de jogos, brincadeiras, cantigas, canções e muitos contos – literários e de tradição oral – irá explorar a Arte de narrar histórias. Contos populares e literários; Literatura afro-brasileira; A importância da poesia e das pequenas narrativas na formação do leitor de todas as idades; O universo lúdico da literatura infantil e juvenil; Autores Goianos; Técnicas de leitura a preparada; Técnicas de “Contação de histórias” com recursos lúdicos e objetos de cena; Jogos e brincadeiras populares; Técnicas teatrais.

Figura 6 – Ação de contação de histórias



Fonte: Arquivo pessoal do Grupo Teatro Destinatário.

Uma pesquisa realizada pelo Programa de Pós-Graduação em Educação em Ciências e Matemática da UFG apontou que dos estudantes concluintes do Ensino Médio de instituições estaduais de ensino, “53% sempre vão à Igreja, cerca de 56% nunca foram ao teatro” (MELO, 2018). Assim, vivemos em uma sociedade que carrega consigo traços conservadores que fragilizam alguns debates críticos, como o reconhecimento dos jovens de si próprios a partir do lugar que ocupam em suas comunidades.

A proposta da peça e das oficinas de irem até as escolas dinamizou o acesso dos alunos ao produto cultural, o que consideramos rico. Porém, nem todas as instituições e corpos docentes e administrativos estava abertos aos debates.

Entendemos isso como uma limitação curricular, pois não somos qualificados e não havia muitos materiais didáticos que nos preparassem para lidar com tal questão. Em compensação, as imagens criadas na obra abordaram a questão da diversidade, dando destaque a traços afetivos da cultura africana, o que causou identificação e apreço aos olhos das crianças e adolescentes.

Como a caracterização proposta para a personagem Bintou, que sonhava com longas trancinhas, era baseada em enfeites com pássaros e conchinhas coloridas, muitas meninas também sonham com cabelos longos, sedosos e que sejam alvo de admiração por todos.

Na primeira etapa do processo de pesquisa do espetáculo, foram realizadas as oficinas: de História e Geografia da África, ministrada pelos professores Flávio Batista e

Renato Henrique; de percussão e ritmo com o musicista Noel de Carvalho; de danças afro-brasileiras com a dançarina e mestre Juliana Jardel. Como a negritude foi o eixo central do projeto, priorizamos, na montagem, a parceria e contratação de artistas negros para compor a ficha técnica, reivindicando o lugar de protagonismo destes profissionais e criando, dessa forma, um movimento em cadeia, em que o projeto valorizou a negritude em todos os patamares.

O grupo, desde a sua fundação, sempre procurou achar caminhos e formas de vincular o trabalho artístico realizado às questões sociais, raciais e políticas, não tratando apenas da discriminação ligadas à cor da pele, mas também da desvalorização da cultura afro-brasileira, indígena e das produções artísticas feitas no Centro-Oeste do Brasil, que não tem o mesmo destaque como o que é dado ao que é produzido nas regiões Sul e Sudeste, o que reforça no imaginário popular que as produções culturais do Centro-Oeste têm menos valor e qualidade.

Nesse sentido, o grupo apresentou dentro do ambiente escolar as diversidades religiosas e os cultos de matriz africana, a fim de debater sobre a imposição de padrões eurocêntricos de beleza e estética nas histórias clássicas, principalmente as infantis.

Uma caracterização pensada para a negritude

É sempre desafiador interpretar uma cultura que muitos não reconhecem como nossa e passar sua essência com ética e sensibilidade, visto que o espetáculo produzido no projeto, bem como as oficinas, objetivavam atender uma crescente demanda de ferramentas metodológicas para o trabalho e operacionalização de ações formativas e espaços de diálogo dentro e fora das escolas, além de contribuir para a produção de uma narrativa política e diaspórica.

As formas, cores e texturas escolhidas para a composição estética da obra buscaram traduzir a energia vibrante de alegria, luta e resistência dos nossos ancestrais.

A caracterização é composta pelo figurino base: calça envelope, bata e turbante, usadas nos momentos de narração. As demais peças que vestem as atrizes são peças-chaves que compõem outros personagens que perpassam a história.

Figura 7 – Foto de divulgação do espetáculo *Tranças*. Ludmyla Marques (direita) e Jéssika Hannder (esquerda)



Fonte: Taynara Borges.

A escolha da paleta de cores foi feita a partir de duas vertentes: a primeira foi a leitura do livro *Psicodinâmica das cores em comunicação*, de Modesto Farina, Clotilde Perez e Dorinho Bastos (2011), que apresenta a cor não apenas como um fenômeno físico-químico, mas como geradora de significados e portadora de uma psicologia. Já a segunda foi um breve estudo sobre os orixás, abrangendo a vibração e a personalidade de cada um deles.

Vovó Sokey, avó da Bintou e matriarca da aldeia na história, é a responsável por transmitir a sabedoria ancestral e é a representação de Nanã Buruku, a mais velha dos orixás, a matriarca. As cores utilizadas por ela são lilás e roxo. Para Farina, Perez e Bastos (2011), em suas análises sobre a psicodinâmica das cores em comunicação, as duas cores são uma associação afetiva e estão ligadas à “fantasia, mistério, profundidade, eletricidade, dignidade, justiça, egoísmo, grandeza, misticismo, espiritualidade, delicadeza, calma” (FARINA; PEREZ; BASTOS, 2011, p. 103).

A máscara utilizada para interpretar Vovó Sokey foi confeccionada de forma artesanal – usamos a técnica de papietagem – e os traços do rosto da máscara remetem à memória imagética que a atriz Ludmyla Marques guarda de sua avó.

Figura 8 – Paleta de cores Vovó Soukeye



Fonte: Arquivo pessoal do Grupo Teatro Destinatário

Figura 9 – Vovó Sokey, interpretada por Ludmyla Marques



Fonte: Taynara Borges

Bintou, por sua vez, é a representação de Oxum, considerada no candomblé como a senhora da beleza e das águas doces. O amarelo é a cor que rege energeticamente a personagem, o que adiciona à cena dinamismo e fluidez.

Houve a tentativa de inserir maquiagem na personagem; porém, ao longo das apresentações, vimos que o visual naturalista dialogaria melhor com a proposta estética das cenas que representam imagens cotidianas da aldeia em Moçambique, onde a personagem Bintou mora com sua família.

Figura 10 – Paleta de cores Bintou



Fonte: Arquivo pessoal do Grupo Teatro Destinatário.

Na montagem, as cores utilizadas no cenário e nos demais elementos de cena dialogam com as paisagens africanas, além de remeterem aos quatro elementos da natureza, que são destaques na dramaturgia e na visualidade proposta.

Figura 11 – Passarinho no galho da Baobá e cenário principal do espetáculo



Fonte: Arquivo pessoal do Grupo Teatro Destinatário

O cenário foi concebido por meio da percepção da imagem enquanto representação visual e vinculada a algo físico que contém signos – que representam algo a ser identificado pelo espectador, mental ou visualmente – e que se dá via cores, formas e texturas que são captadas do início ao fim de um espetáculo, criando e recriando imagens diferentes a cada movimentação das atrizes em relação ao cenário, aos objetos de cena e à iluminação.

Figura 12 – Bastidores do espetáculo, em que vemos o diretor Luciano Di Freitas e as atrizes Ludmyla Marques e Jéssika Hannder se alongando



Fonte: Sílvia Patrícia.

Assim, na montagem, a intenção foi levar para o público e para as atrizes diferentes vivências e sensações sobre o mesmo tema. Este processo foi muito bem articulado pelo diretor geral do espetáculo, Luciano Di Freitas, que tomou por base o trabalho físico e energético do ator em que conceitos e possibilidades sensoriais foram sendo inseridos no processo e levados para o corpo das atrizes à cada ensaio, mesclando desejos, olhares, memórias afetivas e corporais.

A partir do que foi dito, a noção de negritude expressa no espetáculo *Tranças* levou as atrizes, durante o processo de construção das personagens, a relembrar vários momentos vividos na infância e de como o reconhecimento de suas identidades tiveram papéis centrais no reconhecimento do seu lugar no mundo, como podemos observar no texto de abertura do espetáculo:

Ludmyla:

Meu nome é Ludmyla
Eu sou atriz,
O meu ofício é criar e interpretar personagens.

Jéssika:

Eu sou Jéssika
Também sou atriz,
Vivo da magia dos palcos, de emprestar meu corpo e minha voz
Para dar vida a histórias.

Ludmyla:

Eu não nasci atriz, não
Antes de ser atriz eu já fiz coisas de montão.
Cresci no Jardim Tiradentes,
Um setor bem lá longe na periferia.

Jéssika:

Eu quando nasci, atriz não era
Mas já gostava de encenar.
Em Goiânia, por vários bairros já passei,
Mas foi lá no Jardim Bela Vista
Na periferia que me encontrei.

Juntas:

De pequena eu já gostava das histórias...

Ludmyla:

Meu pai

Jéssika:

Minha mãe

Juntas:

Todos os dias antes de dormir
Me contavam uma de memória.

Ludmyla:

A minha mãe, nordestina e negra que é
Logo cedo me mostrou o samba no pé
Pois batuque também é coisa de mulher (*som de pandeiro*)

Jéssika:

Meu pai, nêgo gingador
Na capoeira me colocou
Chegando lá adivinhem?
O berimbau me conquistou (*som de berimbau*)

Jéssika:

Meu nome é Jéssika,
Mas hoje eu serei Bintou

Ludmyla:

Eu sou Ludmyla,
E viverei outros personagens que a menina encontrou (ESPETÁCULO, 2021, p. 1).

Este texto foi escrito coletivamente pelo grupo durante um dos ensaios de montagem e, durante esse processo, o trabalho cênico estava focado nas memórias de infância que foram estimuladas pelo diretor a partir de jogos teatrais e de improvisação.

A direção de arte foi assinada por Jéssika Hannder e Izabelle Eleonora, que pensaram a montagem do figurino, das máscaras e da maquiagem como objetos sensíveis para a construção das personagens. Como afirma Pavis (2010, p. 165), “o figurino é muitas vezes uma cenografia ambulante, um cenário trazido à escala humana e que se desloca com o ator”.

Nesse sentido, a relação entre o figurino teatral, o corpo das atrizes e suas possibilidades de interação e os jogos teatrais nos fazem refletir que o figurino assume diversas outras funções e significados para além dos aspectos visuais. Por isso, não procuramos criar a representação de mulheres africanas, mas uma releitura do contexto posto, tentando nos aproximar e resgatar o que há de africano em nós brasileiros, mesmo sabendo que, ao longo da história da indumentária, nossos antepassados vestiam-se e adornavam-se mesclando influências africanas e europeias com a intenção de romper com sua imagem e condição de mercadoria. Assim, pedrarias, tecidos de fibras naturais e rendas nos ajudaram a materializar essa história.

Nesse entendimento, Vidal (2015, p. 65-66) aponta que:

A arte africana não é apenas uma representação estética, é também uma atividade criadora. Nela, o artista expressa o seu universo, apresentando uma estreita relação entre homens, natureza, seres vivos e ancestrais. É uma arte livre de formas. Foi através da arte que o africano transmitiu sua cultura para as futuras gerações e para os países que povoaram continentes após a diáspora.

Em muitos momentos, a oralidade, a corporeidade e a musicalidade ancestrais atribuíram à cena a conexão e identificação para além do conhecimento comum encontrado nos livros e nos fez, sobretudo, repensar as formas de fazer um teatro negro hoje no Brasil, principalmente no Centro-Oeste.

Goiânia, a propósito, é uma cidade jovem, com pouco mais de 80 anos, que não amadureceu o suficiente suas potencialidades em relação ao acesso e difusão dos bens culturais, visto que muitos artistas estão se profissionalizando nos últimos anos e a formação de plateia ainda é um desafio para a arte goiana e goianiense, já que o deslocamento até o centro das cidades, que é onde se concentra a maioria dos teatros, museus e centros culturais, não é tão acessível quanto gostaríamos.

O espetáculo em questão foi apresentado nas quadras e pátios de escolas, promovendo, assim, a integração da comunidade escolar na atividade, além de reduzir os custos de produção e simplificar o acesso ao bem cultural. Isso porque o deslocamento de alunos/as da escola até o teatro requer uma série de autorizações por parte dos pais, da escola e da Secretaria de Educação, que, às vezes, torna a experiência morosa e burocrática.

Visamos, por meio deste e outros projetos realizados pelo grupo, levar o debate de temáticas importantes para as comunidades participantes com o intuito não só de sensibilizá-las para as artes da cena, como também contribuir para a construção de uma educação crítica, decolonial e transdisciplinar que transponha barreiras geográficas e sociais.

Referências

BRAGA, A. B. **História da beleza negra no Brasil**: discursos corpos e práticas. São Paulo: EdUFSCar, 2015.

BRASIL. Lei nº 11.645, de 10 de março de 2008. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena”. **Diário Oficial da União**: seção 1, Brasília, DF, p. 1, 11 mar. 2008. PL 433/2003.

ESPETÁCULO – Tranças – Teatro Destinatário. [Goiânia: UFG], 2021. 1 vídeo (55 min). Publicado pelo canal Festin Goiás. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GgpOeVd4PwM>. Acesso em: 23 abr. 2022.

FARINA, M.; PEREZ, C.; BASTOS, D. **Psicodinâmica das cores em comunicação**. 6. ed. São Paulo: Blucher, 2011.

FARTHING, S. **Tudo sobre arte**: os movimentos e as obras mais importantes de todos os tempos. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

HARARI, Y. N. **Sapiens**: uma breve história da humanidade. Tradução Janaína Marcoantonio. 46. ed. Porto Alegre: L&PM, 2019.

INDÚSTRIA da beleza tem primeira queda de vendas em mais de 20 anos. **ABIHPEC**, São Paulo, 12 jan. 2016. Disponível em: <https://abihpec.org.br/industria-da-beleza-tem-primeira-queda-de-vendas-em-mais-de-20-anos/>. Acesso em: 22 abr. 2022.

MELO, C. Pesquisa traça perfil conservador do jovem goianiense. **Jornal UFG**, Goiânia, 31 ago. 2018. Disponível em: <https://jornal.ufg.br/n/109186-pesquisa-traca-perfil-conservador-do-jovem-goianiense>. Acesso em: 1 set. 2022.

PAVIS, P. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

VIDAL, J. **O africano que existe em nós, brasileiros**: moda e design afro-brasileiros. Rio de Janeiro: Babilônia Cultural; Fundação Biblioteca Nacional, 2015.

Conhecendo a autora deste capítulo



Jéssika Hannder Borges

Mestranda em Artes da Cena pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Licenciada em Artes Cênicas pela UFG. Especialista em Metodologias do ensino de Arte: técnicas e procedimentos pela Universidade Cândido Mendes (UCAM). Especialista em Psicopedagogia Institucional e Clínica pelo Centro de Gerenciamento de Emergências de São Paulo (CGESP). Cofundadora e integrante do grupo Teatro Destinatário. Bolsista FAPESP Goiás, participa do Grupo de Pesquisa Lapiac da UFG. Atua como atriz, maquiadora, figurinista e *personal stylist*.
jessikahannder@gmail.com



Parte 3
A VISUALIDADE NA
PERFORMANCE NEGRA



“GOTA D’ÁGUA {PRETA}”: UM TRAJE DE CENA QUE NASCE DA ENCRUZILHADA

“GOTA D’ÁGUA {PRETA}”: A STAGE COSTUME BORN FROM A CROSSING

Pestana, San Facioli; Doutor;
Universidade Anhembi Morumbi
san.f.pestana@gmail.com

Lopes, Éder; Licenciando;
Faculdade Paulista de Artes
e.ederlopes@gmail.com

A construção da indumentária permite vislumbrar a cultura da qual saiu ou está inserida (VIANA; BASSI, 2014, p. 19).

Introdução

O traje de cena do espetáculo *Gota d’Água {PRETA}*, montado em 2019 com direção de Jé Oliveira¹, desenha-se a partir do ponto de vista do figurinista e é atravessado pelo olhar do assistente de direção do espetáculo, ambas funções desempenhadas por Éder Lopes. O processo de criação das visualidades foi reflexo dos procedimentos da montagem e da construção do conceito de encenação e é o tema deste trabalho.

Acompanhar os estudos, o levantamento das cenas, os primeiros acordes da banda e o coro se afinando contribuiu fortemente para a concepção dos trajes de cena da peça. O processo de criação foi inaugurado pelos estudos teóricos acerca da dramaturgia de *Gota d’Água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes. Posteriormente, a partir de leituras do texto teatral propriamente dito, já com a presença do elenco, começou-se a desenhar uma perspectiva sociológica, apontando as diferenças e semelhanças entre o subúrbio carioca da década de 1970 e as regiões periféricas de São Paulo nos dias atuais. Algumas referências visuais foram compartilhadas em grupo, entre elas o documentário *Rocinha 1977*, de Sérgio Péo².

¹ Cientista Social, diretor teatral, dramaturgo e fundador do Coletivo Negro. Assina a direção do espetáculo *Gota d’água {PRETA}* e também está em cena como ator.

² Documentário sobre a favela da Rocinha, realizado em 1977: “Um passeio de câmera revela seus caminhos e intimidades, enquanto o discurso de seus moradores aponta a solução da urbanização das favelas, em contrapartida à proposta de remoção, ameaça que paira sobre todos” (ROCINHA BRASIL 1977, c2022).

O enredo do texto teatral de 1975 foi baseado na concepção original de Oduvaldo Vianna Filho para Caso Especial Medeia³, programa da Rede Globo de 1972 que, por sua vez, foi inspirado no mito de Medeia, a feiticeira da Cólquida. Além de uma traição amorosa, existe em *Gota d'Água* uma traição de classe, já que Joana, moradora de um conjunto habitacional da Vila do Meio Dia, é abandonada por Jasão, um sambista que alcança a fama e ambiciona ascender socialmente por meio do casamento com Alma, filha de Creonte, o proprietário dos imóveis da vila.

O espaço cênico da montagem se estabeleceu como um bar, que se impõe visualmente em relação a uma bandeira do Brasil sangrando no chão, uma esquina de mundo, uma encruzilhada, lugar múltiplo onde os diálogos acontecem entre vizinhos que bebem entre um expediente e outro, seja comemorando um casamento que se anuncia ou tentando esquecer as muitas dívidas, comum a todos. Neste ambiente, tudo está no limite, transbordando, e qualquer coisa pode ser a gota d'água.

A intenção de montar *Gota d'Água* nos dias atuais é discutir o Brasil e suas contradições, pois é um país negro e racista, pobre e classista. Assim, trazer a traição de classe na figura de Jasão, bem como Creonte representando o capitalismo e Joana simbolizando o povo, não só deflagra a estrutura social e revela que o país não mudou muito desde 1975, mas também, e fundamentalmente, traz à tona a discussão acerca de representação e representatividade. Essa peça tão aclamada foi montada sem levar em consideração a racialidade⁴ do elenco – foi escrita e repetidamente encenada por elencos de pessoas brancas. Assim, a encenação de *Gota d'água {PRETA}* propõe coerência entre atuentes e personagens, que são pessoas de realidades sociais e contextos culturais que trazem consigo um forte marcador racial. Deste modo, as personagens carregam uma cosmovisão negra.

O que se busca aqui não é só uma reparação histórica, o que já seria suficiente para diminuir um hiato acerca da presença negra em papéis

³ Caso Especial foi uma programação produzida e exibida pela Rede Globo entre 1971 e 1995, que apresentava uma história completa por episódio. Os episódios se baseavam em textos inéditos ou adaptações de filmes, peças teatrais, contos e romances. Mais informações em: <https://teledramaturgiaglobo.wordpress.com/2015/07/13/globo-50-anos-caso-especial/>.

⁴ Refere-se ao uso, nas relações sociais, da ideia de raças humanas. Como aponta Kabengele Munanga (2003, p. 10): “Embora a raça não exista biologicamente, isto é insuficiente para fazer desaparecer as categorias mentais que a sustentam. O difícil é aniquilar as raças fictícias que rondam em nossas representações e imaginários coletivos”.

relevantes na dramaturgia nacional, mas busca-se também uma atualização da realidade social com base na coerência, ainda não realizada por nenhuma montagem da própria *Gota d'Água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes: se essa história é a de pessoas pobres e macumbeiras, nada mais justo e coerente que, tendo como base esses marcadores sociais de diferença – a saber: religião, raça e classe – [pois] como sabemos, a maioria da população brasileira é preta e pobre. Classe e raça são marcadores muito próximos em diversos aspectos e a classe teatral, branca em sua maioria esmagadora, por vezes pensa na diferença de classe, mas faz pouco exercício prático e reflexivo acerca de raça (OLIVEIRA, 2019).

Empretecendo o clássico *Gota d'Água* teve como premissa evidenciar os elementos da cultura negra já existentes na obra e ir além, propondo, além da representatividade de corpos com legitimidade de fala, uma *encruzilhada* de saberes, como coloca Leda Maria Martins. Ambos temas serão desenvolvidos adiante.

Encruzilhada, representação e representatividade

A Profa. Dra. Leda Maria Martins⁵ aponta que

Nas elaborações discursivas e filosóficas africanas e nos registros culturais delas também derivados, a noção de encruzilhada é um ponto nodal que encontra no sistema filosófico-religioso de origem iorubá uma complexa formulação. Lugar de intersecções, ali reina o senhor das encruzilhadas, portas e fronteiras. Ésu Elegbára, princípio dinâmico que medeia todos os atos de criação e interpretação do conhecimento (MARTINS, 2021, p. 32).

Dessa forma, a artista e pensadora mineira elabora que a cultura negra é, epistemologicamente, “o lugar das encruzilhadas” (MARTINS, 2003a, p. 70). Tomando a noção de encruzilhada como “operador conceitual” ou “clave teórica”

[...] que nos ajuda a pensar, nesta diversidade de manifestações, de expressões religiosas artísticas culturais, que não derivadas dessas encruzilhadas dos saberes, seja lá mesmo em África, continente típico das encruzilhadas, de línguas, de culturas, de povos, sociedades etc... Seja encruzilhadas das

⁵ Leda Maria Martins é Rainha de Nossa Senhora das Mercês do Reinado de Nossa Senhora do Rosário do Jatobá em Belo Horizonte, poeta, ensaísta, dramaturga e professora (MARTINS, 2021).

Américas em que os saberes de nossos parentes, os povos indígenas, se cruzam também os saberes europeus (VAGAMUNDOS..., 2020).

Embora tal operador conceitual tenha sido desenvolvido pela pensadora com a finalidade de abordar os reinados⁶, ele também pode ser ferramenta para abordar outras manifestações afro-brasileiras, tanto antigas quanto contemporâneas, pois

[...] é pela via dessas encruzilhadas que também se tece a identidade afro-brasileira, num processo vital móvel [...] dinâmico de interação com o outro, transformando-se, e reatualizando-se continuamente, em novos e diferentes rituais de linguagem e de expressão, coreografando as singularidades e alteridades negras (MARTINS, 2021, p. 32).

Deste modo, a noção de encruzilhada se estabeleceu não apenas como abordagem teórica, mas efetivamente como conceito de encenação que permeia a definição do espaço cênico, os *samples* sobre as músicas originais e as referências imagéticas e temporais – o conjunto habitacional da década de 1970 em justaposição com uma comunidade paulista hoje –, elementos que foram, aos poucos, construindo a concepção do traje de cena.

O espaço cênico proposto por Júlio Dojcsar faz referência à Escola de Samba Mangueira. Os banquinhos e cadeiras usados pelas personagens têm desenhos de búzios, representando a arte divinatória *meridinlogum* ou *eridinlogum* – o jogo de búzios –, colocando os destinos dos personagens em movimento. Nos lados opostos do espaço, cria-se uma tensão: à esquerda da casa de Joana uma imagem de São Jorge com rosas vermelhas e uma espada de São Jorge na porta; ao lado direito, a casa de Creonte com uma espécie de reservatório de sangue pingando sem parar. Tais elementos são pendurados ao fundo do palco como se acompanhassem do Orum (céu) os orixás Exu/Pomba Gira, Ogum, Obá, Xangô, Oxóssi e Oxalá trabalhando como vetores ou linhas de força no espaço, explicitando as relações, temáticas e os conflitos da peça.

A música, um elemento fundamental na obra, norteou fortemente os caminhos de construção do imaginário visual. Assim que as composições e os arranjos originais de Chico Buarque foram trazidos pela banda, nos dedicamos a cruzá-los com a música

⁶ Nas palavras da autora “um sistema religioso alternativo que se institui no âmbito mesmo da encruzilhada entre os sistemas religiosos cristãos e os africanos” (MARTINS, 2003a, p. 70).

preta brasileira – sobretudo com referências de “quebrada”⁷, como o rap e o funk, e *samples* dos Racionais Mc’s e de Elza Soares, além da musicalidade dos terreiros de religiões de matriz africana – na busca de uma atualização da tragédia carioca.

O funk e o rap, estilos originalmente estadunidenses, ao chegarem e se desenvolverem em território nacional agregaram em suas bases elementos rítmicos afro-brasileiros (PEIXOTO; SEBADELHE, 2017), evidenciando o cruzamento de tradições e memórias orais da África e periferias de todos os cantos, espaços que ainda se configuram como aquilombamentos nos centros urbanos.

A dramaturgia de *Gota d’Água* traz em seus diálogos rimados uma forte brasilidade, esta também presente nos elementos musicais. A palavra pulsa um modo de existência muito específico e, sobretudo na prosódia que é sugerida, existe uma abordagem popular, de comunicação direta, que flerta, inclusive, com elementos das telenovelas, produto cultural bastante consumido no Brasil. Nesse sentido, o exercício foi compreender o que ainda comunica e quais detalhes da época em que a peça foi escrita precisavam ser atualizados no cruzamento com os dias atuais.

Joana traz sua religiosidade fortemente marcada na fala, por meio da evocação dos orixás, das conversas com suas amigas da vizinhança, no momento do feitiço e nas brigas com Jasão. Porém, não se trata de qualquer religiosidade; é assumidamente de alguém que via atabaques faz contato com o divino e, conseqüentemente, com uma ancestralidade negra.

O traje de cena se coloca como uma tecnologia nessa encruzilhada de saberes e linguagens e traz elementos afro-brasileiros, como: os tecidos estampados das personagens femininas, que dialogam com tecelagens africanas revisitadas; os cortes dos paletós, que sugerem os anos 1970; os búzios presentes nos brincos e colares das vizinhas e no vestido de Joana, para ela não esquecer a comunidade de onde veio, que existem muitos caminhos e que a ancestralidade, os antepassados, se presentificam.

Assim, buscando não mais negligenciar a negritude como característica fundamental das personagens, como ocorre desde a estreia em 1975, a montagem leva em consideração corporeidades que dialogam diretamente com a estética apresentada, visando a construção de visualidades que compreendem a existência de saberes alternos grafados no corpo e transmitidos pela performance e palavra proferida, o que Leda Maria Martins denomina de *oralitura*:

⁷ Expressão coloquial para denominar regiões periferizadas.

[...] o corpo, na performance ritual, é local de inscrição de um conhecimento que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia, na superfície da pele, assim como nos ritmos e timbres da vocalidade. O que no corpo e na voz se repete é uma episteme. Nas performances da oralidade, o gesto não é apenas narrativo ou descritivo, mas, fundamentalmente, performativo (MARTINS, 2003b, p. 70).

Deste modo, a encenação de *Gota d'Água {PRETA}* considera não apenas a *representação* das personagens, mas, também, a *representatividade* da população retratada no espetáculo. O pesquisador Ian Habib (2020) aborda de forma sintética alguns aspectos dessa vasta e densa discussão, o que torna oportuno trazer para o texto alguns aspectos levantados por ele.

O estudioso e *performer* aponta como para as teatralidades ocidentais – que construíram sua trajetória histórica a partir dos ritos e teatralidades desenvolvidas na Grécia antiga – a noção de *mimese* teve papel fundamental na definição de representação. Essa é tida “como forma sistemática ficcional de imitação, [que] advém da tendência humana natural à imitação, capacidade criadora de novos parâmetros de observação, superação e aprimoramento do real” (HABIB, 2020, p. 88).

Posteriormente, o teatro dramático realista buscou definir a representação como reprodução da realidade, ideia que perdurou até início do século XX e que passou a ser questionada na virada para o século XXI. Intelectuais como Bernard Dort, Jean-Pierre Sarrazac e Josette Féral figuraram como vozes proeminentes dos questionamentos que tentaram, “por diversas orientações, traçar outras possibilidades cênicas que não tenham como modelo relações de reprodução da realidade” (HABIB, 2020, p. 91).

Concomitante a tais questionamentos por parte da branquitude artística intelectual ocidental, estruturaram-se pensamentos não hegemônicos por meio – e a partir – dos estudos culturais, estudos decoloniais, do feminismo negro, feminismo comunitário, entre outros. Habib, em sua abordagem sobre representação e representatividade, menciona as reflexões de Gayatri Spivak, que “problematiza as representações dos sujeitos colonizados, praticadas pelo discurso ocidental, nas quais o Ocidente se afirma como sujeito, colocando o oprimido como ‘ser objeto’” (SPIVAK, 2010, p. 29 apud HABIB, 2020, p. 84). Esta é uma linha de pensamento que dialoga com as proposições de Stuart Hall, um dos precursores nos estudos culturais.

O sociólogo jamaicano radicado no Reino Unido, embora não aborde representação teatral, tem uma vasta produção de trabalhos sobre a representação

de sujeitos não hegemônicos produzida por/nos discursos hegemônicos. Entendendo hegemonia como “uma forma de poder baseada na liderança de um grupo em vários campos de atividade ao mesmo tempo, de modo que sua ascendência comanda o consentimento generalizado e parece natural e inevitável” (HALL, 1997, p. 258).

Hall relaciona os discursos hegemônicos com os processos identitários – individuais e sociais – nos quais as identidades (eu/nós) se constroem a partir das diferenças (o/s outro/s), conectando “representação”, “diferença” e “poder”:

O poder, ao que parece, deve ser entendido aqui, não apenas em termos de exploração econômica e coerção física, mas também em termos culturais ou simbólicos mais amplos, incluindo o poder de representar alguém ou alguma coisa de uma certa maneira – dentro de um certo ‘regime de representação’. Isso inclui o exercício do poder simbólico por meio de práticas representacionais (HALL, 1997, p. 259).

Desta forma, ao mesmo passo em que há a construção de estereótipos negativos – “elemento chave neste exercício de violência simbólica” (HALL, 1997, p. 259) –, há a criação de representações positivas hegemônicas, como a racialização – e estereotipação – de pessoas negras, indígenas e asiáticas e a universalização de pessoas brancas, que não se entendem racializadas, mas “apenas pessoas”. Tal fato concede às últimas uma posição de poder sem igual: “não existe uma posição mais poderosa do que a de ser ‘apenas’ humano. A reivindicação ao poder é a reivindicação de falar pela condição humana”⁸ (DYER, 1997, p. 2, tradução nossa).

No mesmo sentido, argumenta o advogado e psicólogo Prof. Dr. Adilson Moreira (2019, p. 58):

[...] a branquitude aparece como uma identidade racial socialmente invisível por um lado, e, também, altamente visível por outro. Se ser branco significa ter acesso a uma série de privilégios que são mascarados pelo discurso da meritocracia, ser branco também é uma forma de grande visibilidade quando analisamos a presença quase exclusiva de certos grupos raciais em produções culturais.

O poder e a visibilidade promovidos pelos discursos hegemônicos oferecem uma liberdade que permite “qualquer pessoa a representar qualquer papel” (PESTANA, 2021, p. 274, grifo do autor). Esses papéis, muitas vezes, passam “pela

⁸ No original: “there is no more powerful position than that of being ‘just’ human. The claim to power is the claim to speak for the commonality of humanity”.

estereotipação, seja pela via do racismo recreativo, do *transfake*⁹ ou da romantização da chamada classe trabalhadora” (PESTANA, 2021, p. 274) ou, ainda, pelo apagamento de características identitárias raciais, como historicamente ocorreu com *Gota d'Água*.

A pesquisa realizada por Fontes et al. (2020) indica como emblemáticos estudos feitos no campo da psicologia social no início do século XX ainda são válidos na atualidade, como a Teoria das Representações Sociais, de Serge Moscovici, que observa a existência de “sistemas de valores, ideias e práticas com a dupla função de convencionalizar o mundo e de serem prescritivas” (SANTOS, 2010, p. 3) e que operam como

[...] estruturas lógicas que propiciam a criação de ‘regras’ sociais retroagindo sobre os indivíduos que compõem a sociedade, criando formas ou perpetuando formas já preestabelecidas de representações, comportamentos, linguagens e preconceitos” (FONTES et al., 2020, p. 70).

Ou seja, as representações sociais atuam tanto sobre as relações em sociedade quanto sobre a subjetividade dos sujeitos, estabelecendo “uma constante relação de poder sobre a formação da identidade do indivíduo”, muitas vezes perpetuando “estigmas acerca de seus lugares de pertença” (FONTES et al., 2020, p. 71).

Os estudiosos concluem que é evidente o papel social da psicologia na “mudança de paradigmas e preconceitos vigentes na sociedade” (FONTES et al., 2020, p. 71). No que concerne o foco deste trabalho, as artes cênicas também têm evidente papel social na construção simbólica de imaginários, na perpetuação ou transformação de representações sociais de grupos e indivíduos.

Desta forma, pensar a representação das personagens de *Gota d'Água* {PRETA} feita por um elenco negro se relaciona com a noção de mimese no sentido anteriormente citado, a partir dos estudos de Habib (2020, p. 88), de “capacidade criadora de novos parâmetros de observação, superação e aprimoramento do real”, pois este dialoga com a noção de representatividade.

Por representatividade, em termos políticos, pode-se compreender como o que “diz respeito à pessoa ou organização que representa politicamente interesses de grupo” (HABIB, 2020, p. 83). Entretanto, no que concerne às relações sociais,

⁹ Termo coloquial usado para designar quando pessoas cisgênero interpretam personagens transgêneros.

[...] está associada a visibilidade de um determinado grupo dentro da sociedade, neste contexto a representatividade pode ser compreendida dentro de um viés de empoderamento, ou seja, ocupando e fazendo-se presente, tendo visibilidade em posições de alto valor social (SAMPAIO, 2017 apud FONTES et al., 2020, p. 66).

Especificamente no que permeia as relações raciais, a importância da representatividade advém da luta por “destruir estereótipos e preconceitos que foram inseridos ao longo da história da sociedade brasileira e que ainda são visíveis atualmente, principalmente nos veículos midiáticos” (MIELKE, 2017 apud FONTES et al., 2020, p. 66).

O Teatro Experimental do Negro (TEN), fundado por Abdias do Nascimento, em 1945, foi um marco nesse sentido, deflagrando o racismo estrutural. Entretanto, apesar de grandes transformações nas últimas décadas, as mesmas questões que pautavam a atuação do TEN permanecem bastante agudas nos dias atuais. Mesmo com os teatros negros ocupando espaços, ainda existe uma discrepância nos palcos e, conseqüentemente, uma carência de imaginário.

Compreendemos a representatividade na política quando, por exemplo, enxergamos um parlamentar que nos representa; mas, em relação à cena, ainda estamos em um processo de construção. Corpos ditos dissidentes ou não hegemônicos, ao ocuparem um lugar de destaque, provocam uma desestruturação do sistema. Uma peça como *Gota d'Água* com atores negros é exemplar na medida em que se trata de um clássico da dramaturgia brasileira que fala a respeito do brasileiro pobre, que vive na periferia. A representação se une à representatividade, ampliando os signos teatrais.

Na medida em que representação e representatividade se encontram, cria-se o discurso e a estética se fortalece. O termo encruzilhada passa a ser um operador conceitual de corporeidades performáticas, concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e saberes diversos. Seja pela via da contemporaneidade “ocidental” ou por elementos afrodiaspóricos de culturas tradicionais, o espetáculo *Gota d'Água {PRETA}* nasce com a intenção de revisitar significantes e provocar novos significados. Mas, sobretudo, para enegrecer ainda mais a dramaturgia por meio de uma encenação preta.

Os trajes de Gota d'Água {PRETA}

Munido da força ancestral de Medeia e inspirado no feitiço entoado por Jussara Marçal, que interpreta Joana, o figurinista trouxe para o processo de criação do traje desta personagem a máscara *Gèlèdé* (Figura 1), referência que evoca o culto iorubá que celebra a sabedoria das mães anciãs. As máscaras retratam praticamente tudo o que pode ser visto no universo iorubá; “documentam e comentam o domínio das mães, isto é, o mundo” (AS MÁSCARAS DE..., 2009):

Figura 1 – Máscaras e traje *Gèlèdé*



Fonte: Drewal e Drewal (1990).

Há uma indicação de Chico Buarque e Paulo Pontes de um vestido preto para Joana, pois a vestimenta indica o luto e a dor dessa mulher preterida, além de anunciar o desfecho da personagem que, assim como no mito de Medeia, mata os filhos para atingir Jasão. Porém, em vez de voar em uma carroça de fogo, como propôs Eurípedes em 431 a.C., Joana tira a própria vida e a cor preta do vestido passa a assumir outros significados, pois se relaciona com os corpos dos atores e atrizes que sofrem cotidianamente violências estruturais.

Na cena final, o corpo morto de Joana interrompe a festa de casamento de Jasão e Alma. O desfecho em *Gota d'Água {PRETA}* é conduzido pela personagem Corina, que traz nos braços uma representação épica de Joana, uma espécie de mortalha inspirada nas vestimentas que acompanham a máscara *gèlèdé*, usada também em rituais fúnebres de membros do culto (O QUE É..., 2009).

O figurino de Joana é um vestido preto com uma capulana – tecido do leste africano –, em tons de marrom, preto e branco com aplicações de búzios, remetendo

a um pano da costa¹⁰ (Imagem 2). Após a morte da personagem, esse tecido é retirado e colocado na mortalha, construindo assim essa *gèlèdé* simbólica ou um duplo cerimonial de morte da personagem e representação do genocídio da população negra, sobretudo das mulheres. Joana é a única personagem descalça, elemento que se faz presente para elucidar a desestruturação da personagem diante da rejeição amorosa, mas também sua busca por chão, pertencimento e conexão com a terra e seus guias protetores, que têm uma relação direta com elementos da natureza. É como se Joana estivesse no terreiro, tirasse os sapatos para louvar o sagrado, se cuidar com os unguentos, banhos de ervas e defumações. O palco se faz ritual feminino conduzido pela fúria de Joana e o canto clama por justiça e vocífera acerto de contas.

Figura 2 – Jussara Marçal como Joana e Jé Oliveira como Jasão



Fonte: Acervo pessoal. Fotografia por Evandro Macedo.

A personagem Corina, em *Gota d'água {PRETA}*, assume o papel de líder comunitária junto com seu marido Mestre Egeu e, ao lado das personagens Zaíra e

¹⁰ O pano da costa é parte integrante da indumentária da baiana característica das ruas de Salvador e do Rio de Janeiro no século XIX. Usado sobre os ombros, o pano da costa teria, como principal função, de acordo com o pesquisador Raul Lody (2003), distinguir o posicionamento feminino nas comunidades afro-brasileiras.

Nenê, se apresentam como uma poderosa rede de sustentação para Joana. Assim, buscando fortalecer os laços femininos, os figurinos se relacionam pelas estampas e cores que se referem às orixás femininas – Oxum, Iemanjá, Iansã, Obá e Nanã – com a finalidade de criar um concílio de mulheres que, juntas, são mais fortes contra um sistema machista patriarcal. A personagem Joana é a junção de todas as mães, a mãe ancestral Eleyê ou Iyàmì Oxorongá¹¹.

Partindo desse caminho de criação do traje de cena de Joana e suas companheiras, decidiu-se fazer um estudo de todas as personagens da peça, aproximando seus temperamentos e curvas dramáticas às características dos arquétipos dos orixás iorubas. Na Figura 3, é possível visualizar as personagens e, na Tabela 1, as forças ancestrais correspondentes:

Figura 3 – Da esquerda para direita? Salloma Salomão (Egeu), Marina Esteves (Zaíra), Mateus Souza (Amorim), Jussara Marçal (Joana), Jé Oliveira (Jasão), Ícaro Rodrigues (Cacetão), Aisha Nascimento (Corina), Dani Nega (Nenê), Rodrigo Mercadante (Creonte)



Fonte: Acervo pessoal. Fotografia por Evandro Macedo.

¹¹ As feiticeiras que o mito se referem são as Iá Mi Oxorongá. Segundo o mito registrado por Reginaldo Prandi (2001, p. 348) em seu *Mitologia dos Orixás*: “As Iá Mi Oxorongá são as nossas mães primeiras, / raízes primordiais da estirpe humana, são feiticeiras. / São velhas mães-feiticeiras as nossas mães ancestrais. / As Iá Mi são o princípio de tudo, do bem e do mal. / São vida e morte ao mesmo tempo, são feiticeiras”.

Tabela 1 – personagens e relação com as divindades negras

PERSONAGEM	DIVINDADE
Mestre Egeu	Xangô
Zaira/Alma Vasconcelos	Obá e Nanã/Ewá
Amorim	Exú
Joana	Ìyàmi/Gèlède
Jasão de Oliveira	Oxossi/Zé Pilintra
Cacetão	Ogum
Corina/Pomba Gira	Yansã/Pombogira
Nenê	Obá e Iemanjá
Creonte Vasconcelos	Xangô
Músico Bar	Oxalá/Oxum
Músico Bar	Oxossi/Obá
Músico Bar	Iemanjá
Músicista Bar	Pombagira
Filhos de Jasão e Joana	Ibejis

Fonte: Elaborada pelos autores.

As paletas de cores dos trajes se destacam no verde e rosa do cenário de Júlio Dojcsar que, como já mencionado, faz referência à Escola de Samba Mangueira. Desta forma, para criar uma contraposição em relação aos elementos espaciais, os figurinos contam com uma predominância de branco, marrom e bege, com peças complementares em azul, vermelho, alaranjado e amarelo. O preto surge apenas no vestido de Joana e em detalhes do sapato bicolor de Jasão. As personagens femininas usam brincos ou colares de búzios que dialogam diretamente com o cenário e reafirmam a concepção de que os destinos estão em jogo.

Mestre Egeu e Creonte Vasconcelos são personagens antagônicas no enredo, mas apresentam a mesma referência de força ancestral, o Orixá Xangô, pois ambas as personagens são duas pontas de força, ainda que reinem de formas distintas: enquanto um é líder da comunidade, o outro é dono da vila.

A atriz Aisha Nascimento faz a personagem Corina e também um duplo de Joana, uma Pomba Gira – entidade feminina dos caminhos (Figura 4). A troca desse figurino necessitava ser muito rápida e sem o uso de coxia, já que os atores e atrizes não saem de cena em momento nenhum. A solução, assim, foi tornar essa troca uma ação cênica, como se a amiga de Joana fosse alguém que está incorporando sua entidade guardiã. Corina veste uma saia vermelha com floral branco e um body vermelho escuro, cores que fazem referência a Orixá Iansã – entidade feminina dos ventos e raios -, mas quando a figura da Pomba Gira surge, sua saia vermelha é suspensa e amarrada na cintura, o que faz aparecer uma saia preta e vermelha e desnudar o busto.

Essa figura andrógina surgiu nos ensaios e a encruzilhada se manifestou no espaço por meio da dança, da ginga, do ritmo sincopado da ponta do pé e do circular em sentido anti-horário, abrindo o tempo espiralar. Entre palmas ritmadas, risadas e um gole de cachaça, ela atravessa os quatro cantos do palco e abre o espetáculo, como se remontasse uma abertura de um Xirê. As atrizes tocam atabaque e cantam um ponto pedindo licença. Como uma figura mediadora entre os mundos, faz as ligações e encadeamentos entre as cenas e cruza os tempos.

Figura 4 – Aisha Nascimento como Pomba Gira



Fonte: Acervo pessoal. Fotografia por Evandro Macedo.

A personagem encarnada por Jé Oliveira, que também assina a direção, é Jasão de Oliveira, que tem como referência o arquétipo do sambista clássico, uma alusão ao Zé Pelintra – entidade Mestre da Jurema e cultuada também na Umbanda. Oliveira traja uma calça branca e sapato bicolor preto e branco, camisa de seda com listras em azul e bege de modelo mais contemporâneo e paletó com um suave risca de giz; no peito, uma corrente com uma medalha de São Jorge e o corte de cabelo é feito na régua, como os jovens das periferias dos dias atuais.

Uma referência importante para compor o figurino dessa personagem foi o cruzamento da ascensão de Jasão com a história do orixá Oxóssi, o caçador de uma flecha só. Oxóssi com apenas uma flecha foi o único caçador que conseguiu livrar o

povo de um temido pássaro e, para além da riqueza que recebe em recompensa, o caçador passa também a ser reconhecido, assim como Jasão, que ganha fama e sucesso popular depois de atingir Joana. Jasão, tomado por ambição e poder, lança sua flecha adiante sem olhar para trás, abandona seu território de origem e trai seu povo.

As personagens carregam em si características que se relacionam com as referências ancestrais da cultura negra. A Vila do Meio Dia é um bairro periférico que pode ser encontrada em muitos lugares no Brasil; uma espécie de esquina de mundo que deflagra as discrepâncias sociais e, ao mesmo tempo, mostra uma força comunitária potente e um lugar de pertencimento.

A visualidade do espetáculo *Gota d'água {PRETA}* nasceu de um estudo imagético confrontado com o ensaio, bem como da potência do encontro entre música e palavra, combinado ao trânsito entre o corpo, aquilo que ele representa, sua ancestralidade e os demais elementos. Sendo assim, o traje de cena se apresenta como o resultado desse processo de criação que tem como premissa a encruzilhada de experiências processuais de investigação cênica.

Considerações finais

Remontar *Gota d'Água*, a Medeia brasileira, com um elenco de pessoas negras é uma reparação histórica, já que representar se relaciona diretamente com o ser representado, e traz uma coerência estética e ética, pois alinha a cosmovisão negra da obra com os corpos do elenco, expõe as incoerências desse clássico que sempre foi representado por pessoas brancas e coloca em xeque as corporeidades hegemônicas.

Consideramos necessário questionar a mera representação cênica sem os atravessamentos e as intersecções de raça, classe e gênero. É preciso considerar que determinados grupos da sociedade vêm sendo erroneamente representados e, muitas vezes, apagados ao longo da história, sendo impedidos de representarem a si mesmos. Ademais, urge-se lembrar que os significados produzidos por tais impedimentos geram sequelas nefastas em nossa sociedade.

Repensar o conceito de representação em conexão com a questão da identidade, levando em consideração as diferentes corporeidades – produtoras de

multiplicidades de signos –, quebra a engrenagem de reprodução das hegemonias, principal responsável pela construção dos discursos e das narrativas estabelecidas. Buscou-se, então, uma representação com mais legitimidade, dando a possibilidade de corpos dissidentes falarem por si em vez de serem representados por um outro historicamente detentor do poder.

Entre encruzilhadas de tempos, técnicas e saberes, o objetivo de *Gota d'Água {PRETA}* foi construir novos horizontes epistemológicos. Os corpos que estão em cena são símbolos e trazem consigo muitas camadas de significados. É necessário repensar os corpos estabelecidos como padrões no intuito de destituir o poder simbólico da envelhecida representação teatral. O lugar da representação precisa ser atravessado por um pensamento interseccional e, por isso, há a necessidade de multiplicar os corpos em cena, ampliar as subjetividades e exaltar as ancestralidades pretas e ameríndias.

Contudo, construir o traje de cena para *Gota d'Água {PRETA}* foi perceber que a representação e a representatividade constituem uma encruzilhada e se debruçar, assim, na busca pela construção de identidade com base na sua formulação segundo os estudos culturais. Acreditamos que, a partir do conjunto de signos visuais sobrepostos em cena, é possível criar epistemes, quebrar paradigmas, profanar clássicos e descolonizar fazeres teatrais para vislumbrar um traje e uma arte contemporânea que nascem da encruzilhada.

Referências

AS MÁSCARAS de Gelede. **Portal Geledés**, São Paulo, 14 mai. 2009. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/as-mascaras-de-gelede/>. Acesso em: 5 set. 2022.

DREWAL, H. J.; DREWAL, M. T. **Gelede**: art and female power among the Yoruba. Bloomington: Indiana University Press, 1990.

DYER, R. **White**. London: Routledge, 1997.

FONTES, G. A. G. *et al.* As relações entre representação social, representatividade e identidade negra. **Revista Diálogos Interdisciplinares**, Mogi das Cruzes, v. 9, n. 4, p. 65-74, 2020.

HABIB, I. G. Corpos transformacionis: a facetrans no Brasil. **Revista Arte da Cena**, Goiânia, v. 6, n. 2, p. 68-106, 2020. Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce> Acesso em: mar, 2022.

HALL, S. (ed.). **Representation**: cultural representations and signifying practices. London: The Open University; Sage, 1997.

LODY, R. **Dicionário de arte sacra e técnicas afro-brasileiras**. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

MARTINS, L. M. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. **Letras**, Santa Maria, n. 26, p. 63-81, 2003a.

MARTINS, L. M. Performances do tempo e da memória: os congados. **O Percevejo**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 12, p. 68-83, 2003b.

MARTINS, L. M. **Afrografias da memória**: o reinado do Rosário no Jatobá. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2021.

MOREIRA, A. **Racismo recreativo**. São Paulo: Pólen, 2019.

MUNANGA, K. Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia. *In*: SEMINÁRIO NACIONAL RELAÇÕES RACIAIS E EDUCAÇÃO, 3., 2003, Niterói. **Anais** [...]. Niterói: Penesb-UFF, 2003. p. 1-17. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2014/04/Uma-abordagem-conceitual-das-nocoes-de-raca-racismo-identidade-e-etnia.pdf>. Acesso em: 5 set. 2022.

OLIVEIRA, J. **Gota d'Água {PRETA}**. S. l.: s. n., 2019.

O QUE é gelede. **Portal Geledés**, São Paulo, 14 mai. 2009. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/o-que-e-gelede/>. Acesso em: 5 set. 2022.

PEIXOTO, L. F. L.; SEBADELHE, Z. O. **1976**: movimento black Rio. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017.

PESTANA, S. Corpo-instalação como estratégia de ensino de visualidades da cena. *In*: VIANA, F.; PESTANA, S. (org.). **Dos bastidores eu vejo o mundo**: cenografia, figurino, maquiagem e mais. São Paulo: ECA-USP, 2021. p. 264-293. (v. 4).

PRANDI, R. **Mitologia dos orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

ROCINHA Brasil 1977. **Cinamateca Brasileira**, [S. l.], c2022. Disponível em: <http://bases.cinamateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=029763&format=detailed.pft>. Acesso em: 5 set. 2022.

SANTOS, N. B. Resenha do livro representações sociais: investigações em psicologia social de Serge Moscovici. **Revista ciências&idéias**, v. 1, n. 2, p. 1-6, 2010.

VAGAMUNDOS – abrindo terreiros: cosmo festas e cosmo lutas, saberes em espirais. [S. l.: CPT-Sesc], 2020. 1 vídeo (161 min). Publicado pelo canal CPT_Sesc. Disponível em: <https://youtu.be/1m3ZB8nJ4tc>. Acesso em: 5 set. 2022.

VIANA, F.; BASSI, C. (org.). **Traje de cena, traje de folgado**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.

Conhecendo os autores deste capítulo



San Pestana

Doutor e mestre pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade de Campinas (Unicamp). Docente de Visualidades na Universidade Anhembi Morumbi e arte-educador da Fábrica de Cultura Jd. São Luís, na zona sul de São Paulo. Performer e artista-educador das visualidades da cena. Entre a sala de aula, a de ensaio, a rua e a oficina de costura, fundou a agrupação Resiste Corazón Invenções Artísticas, que reúne artistas em colaborações que fundem performance e arte vestível com outras linguagens.
san.f.pestana@gmail.com



Éder Lopes

Licenciando em Teatro pela Faculdade Paulista de Artes (FPA), bolsista do Programa institucional da iniciação à docência PIBD/CAPES, com formação de ator pela Escola Livre de Teatro de Santo André, e técnico em teatro pelo Senac. É diretor teatral, ator, figurinista, cenógrafo e arte educador atuante em diversos coletivos de teatro, dança e performance da cidade de São Paulo e em instituições como o Programa Fábricas de Cultura. Fundador do Núcleo Arruaça e do Palimpsesto Coletivo.
e.ederlopes@gmail.com

CORPOREIDADE PRETA: AS LINGUAGENS DO VESTIR E RESISTIR

BLACK CORPOREALITY: THE LANGUAGE OF DRESSING AND RESISTING

Mariah, Cynthia; Pesquisadora graduada
Associação Brasileira de Moda Afro-Brasileira
cynthiamariah.contato@hotmail.com

Por meio da “escrevivência”¹ pessoal, trago neste relato a importância das expressões linguísticas que indicam o corpo preto como agente de sua negritude no campo da moda, a partir de uma “endoperspectiva”², conforme propõe Muniz Sodré (2017). Parte do texto resulta da inquietação de como as artes cênicas podem contribuir para a análise da transfiguração do corpo enquanto ação de resistência social e política. Para esta análise, vale promulgar que existe a necessidade desse corpo atuar politicamente nas expressões que compõem sua corporeidade, o que inclui figurinos. Enfatizo a compreensão do vestir como linguagem de atuação política, sendo essa uma progressiva tomada de consciência, principalmente quando observamos o traje que veste esse corpo, servindo como uma ferramenta indispensável para analisar a construção social por meio da semiótica, um suporte fundamental para correlacionar e interpretar o signo, em consonância com a sociedade.

Como base epistemológica deste estudo, tomo como ponto de partida o Teatro Experimental do Negro (TEM), criado em 1944 por Abdias do Nascimento³ e que representa o primeiro espaço idealizado para que os corpos pretos fossem inseridos como protagonistas de sua existência, suscitando, com perspicácia, a eloquência identitária e cultural.

Embora essa base não seja o principal fator deste relato, indubitavelmente influenciou as demais análises, em que identifiquei o corpo preto como agente que tem similaridades entre as suas atribuições e modos expressivos.

¹ Teoria analítica cunhada por Conceição Evaristo (1946-), escritora e linguista mineira com doutorado em literatura.

² Uma visão de dentro para fora.

³ Militante panafricanista.

Destaco o questionamento sobre a compreensão de que este corpo se desloca para além da materialidade, tornando-se um corpo-político. Tal questionamento foi estimulado a partir de intelectuais pretos e pretas que atuaram para findar a forma com que os corpos em resistência são responsáveis por criar afetos e semelhanças entre seus iguais que o observam, possibilitando, assim, a valorização de sua própria existência.

Moda como linguagem de resistência

Libertação
O corpo atua
O corpo matura
O corpo mostra quem sou eu
O corpo expressa
Transmuta minha identidade
Meu corpo
Só meu
Que transita só entre a multidão
Meu cabelo negado
Resiste ao que você condenou...
Se visto branco
Carrego signos
Que na minha ancestralidade
Trazem informação
Ah meu corpo
Cheio de cores
De movimento
De expressão
É perseguido, marginalizado
Para a branquitude
Fora do padrão
Sempre suspeito
Protagonismo?
Na televisão
Só se for pobre, empregada ou ladrão
Mas, na realidade
Descendentes de reis e rainhas
Corpo esse que carrega coroas
Liberta, liberta
Meu corpo desse padrão
(Cynthia Mariah, 2022)

Visto que a moda exerce a capacidade de identificação e agrupamento por suas interpretações psicológicas e implícitas, conseqüentemente, expressar-se por meio do

vestir sintetiza modos que produzem valores sociais. Analiticamente, esses modos nos levam às diversas linhas de interpretação que, de tempos em tempos, são alteradas por influência de fatores sociais, religiosos, políticos comportamentais ou quaisquer outros influenciadores de uma sociedade.

De acordo com Palomino (2003), a moda é um sistema que segue essas mudanças, visto que os elementos vestimentares seguem os conformes do tempo e do espaço nos quais estão inseridos, considerando algo além do seu uso diário. Barthes (2009) completa apontando que a moda sintetiza condutas que podem ser diretamente relacionadas às condições sociais, determinando níveis sociais e posições dentro de hierarquias sociais.

Tratando a moda como uma forma de resistência, é preciso entender que as tomadas de poder projetaram um mundo branco para pessoas brancas e, dentro desse contexto, tudo que consiste na modernidade foi construído a partir de uma estrutura racista que compõe um raciocínio de dominação, opressão, exclusão e eliminação para atender essa expectativa.

O sistema colonialista e capitalista centraliza o poder, impõe padrões e regras na tentativa de manipular e embranquecer as pessoas não brancas. Fanon (2008) explica esse fenômeno quando trata das opressões da branquitude, capazes de tirar dos sujeitos pretos não racializados qualquer outra solução de humanização e pertencimento que não sejam a imitação do opressor e a desracialização estética e cultural.

Bourdieu (2011) e Souza (1987) afirmam que a moda pode ser descrita como um fator simbólico, capaz de ser decisivo na distinção de classes. Porém, sabe-se que essa distinção está relativamente atrelada às questões etnológicas e raciais, como aponta Davis (2016). Eventualmente, essa ação leva corpos pretos à invisibilidade e marginalização, pois tudo que está relacionado à sua africanização é dito como impróprio.

O corpo é “mercalizado” e consumido como imagem padronizada, tornando-se mero objeto de transação econômica. Essa questão do corpo estabelece a existência de ferramentas de dominação na esfera social com o objetivo de disciplinar e encarcerar. Essas tecnologias de poder são capazes de doutrinar suas redes microfísicas com a finalidade de produzir seres dóceis e subservientes.

Portanto, essa dinâmica social leva às estâncias estéticas de inferiorização, que afetam o sujeito e o colocam em alienação, selando um vínculo com a supremacia branca. Nesse sentido, Nascimento (2016) destaca o uso da violência fornecida pelos meios de comunicação em massa, que se caracteriza pelo uso desses corpos para criar estereótipos.

Tal fenômeno desemboca na instauração do controle social e cultural, viabilizando os meios nomeados pelo autor como controladores e educadores a cumprirem com seu propósito “epistemicida”, capaz de destruir o preto enquanto pessoa.

Quando entendemos moda como objeto de linguagem, a forma de vestir possibilita compreender o sujeito como ser comunicante e, por sua vez, suas vestes, aliadas à estética física, assumem a capacidade de transmitirem uma mensagem. Semioticamente, entendemos que essa comunicação compreende a ligação com a sua militância e com os ideais que defende, tornando evidentes o uso do corpo como uma ferramenta sociopolítica, em que existir e resistir agem na transformação desse corpo-politizado. É nesse ponto que entra a importância da expressão por meio de estéticas e vestimentas que caracterizam esse corpo em comunhão com as suas ideologias culturais e identitárias, estabelecendo o enfrentamento expressivo da existência e libertação.

Considerando essas observações, pensar o corpo preto como um corpo-político é entender a identidade da negritude como um processo de construção histórica que reage às tecnologias de dominação mencionadas usando a estética como ferramenta de representatividade e acolhimento. Em uma sociedade que traz em sua estrutura um sistema racista, que diverge no mito da democracia racial, Gomes (2020) e Nascimento (2016) fornecem um entendimento maior sobre as recriações dos referenciais identitários africanos, com a capacidade de recolocar as pessoas pretas em conexão com suas origens e ancestralidade, em que esse corpo será veículo de expressão e conectividade.

Corpo preto: expressão e liberdade

Eu visto
Visto meu corpo
Com a ancestralidade
Que carrego
Visto meu corpo
Na identidade
Que me entrego
Visto meu corpo
Na liberdade
Que fere seu ego
(Cynthia Mariah, 2022)

Para Nascimento (2016), Foucault (2017), Mbembe (2018) e Césarie (2020), tal controle, além de social, também é biológico e suas ações são exercidas à serviço do Estado, no qual impera o genocídio de todas as pessoas que não têm a pele alva: fica assim estabelecida a estratégia política de castração étnica. Ademais, esses controles sociais, segundo Kilomba (2019), evocam o ego narcisista da branquitude, dando espaço e condições para atitudes que geram a negação do outro, tendo essas ações como ferramentas para manter e legitimar suas estruturas violentas de exclusão racial.

Em síntese, não podemos esquecer que, durante muito tempo, foi estabelecida a desumanização dos nossos corpos pretos que, quando não estereotipados, sempre foram negados, bem como nossas habilidades. A violência da excludência nos coloca no espaço de não pertencimento: este processo delimita quem somos e onde estamos. Du Bois (2021) enxerga esse feito como um “véu” que nos condiciona a sempre sermos vistos e entendidos pelos olhos do outro.

Sendo assim, o estudo do corpo como elemento de expressividade é também estabelecido pela sua dimensão social e cultural, e o seu uso como estrutura simbólica definido como corporeidade, e nele é dada a incumbência de dar sentido e produzir sua própria existência. Ao assumirmos um estilo e colocá-lo em cena, utilizamos dessa aparência para chamar atenção da sociedade e de nossos iguais, demarcando essa diferença. A partir dessa expressão posta em cena, torna-se possível assumir uma dimensão coletiva, possuindo qualidades necessárias para causar espelhamento, pois o espectador enxerga ali a presença de um igual. Essa caracterização, dentro do Teatro Experimental do Negro (TEN), era essencial como elo de representatividade e com a pós-modernidade passou a ser adotada por vários grupos e corpos pretos em suas atuações, no processo de aquilombamento e consciência dessa negritude.

As expressões das artes cênicas que articulam corpo como linguagem e envolvem o corpo preto em protagonismo, configuram suas manifestações como predominância linguística de enfrentamento. Toda sua corporeidade assume características ideológicas e identitárias nos movimentos, nos gestos e nas expressões desse corpo, resgatando ancestralidade transmutada por reações muitas vezes genéticas.

Inegavelmente, essa sociedade que marginaliza esses corpos criou expressões corporais supostamente aceitáveis. Porém, esses elementos passam a ser rompidos quando o sujeito encontra e reconhece a sua negritude – a aceitação de si –, se reeduca e se eleva para não ser mais moldado. Deste modo, o consentimento desses artistas

pretos coloca seus corpos como objetos simbólicos, aptos a exporem signos e significados que marcam sua existência. O figurino, nesse processo, deixa de ser um simples elemento de cobrir o corpo e expõe narrativas culturais, sociais, políticas e identitárias; esse corpo se torna ferramenta de resistência e afeto.

As análises do corpo preto vestido nas peças teatrais e de dança, identificadas com caráter de resistência, trazem em sua magnitude a expressão do corpo atuante, que milita e se faz presente. Nele a mensagem é nítida, principalmente para o espectador que precisa observar a sua negritude com os próprios olhos, levando a pontos de identificação, semelhança ou familiaridade.

O surgimento do TEN floresceu no sentido de demonstrar essa existência do sujeito preto na condição de humanizado, conforme descrito acima, principalmente depois que Abdias do Nascimento se deparou com a caricaturização do negro por pessoas brancas, que estereotipavam gestos e expressões de nossa africanização em atuação, tornando pejorativas, e viralizando tais atos como verdades absolutas.

As filosofias do TEN persistem no tempo e conduzem caminhos que vão para além de recolocar pessoas pretas em conexão com a sua unidade humana para agir na tentativa de extinguir a depreciação que a branquitude impõe sobre os nossos direitos de ser e poder existir em nossa essência plena.

O objetivo do TEN rege na busca do pertencimento no espaço em que se habita, sem que o branco se pinte de preto para reproduzir, ou inferiorizar a nossa estética, cultura e existência. Espaços como esse buscam decolonizar pensamentos, e propõem a reeducação do olhar de pessoas pretas sobre si mesmas e do branco sobre nós.

Viabilizar os artistas pretos como protagonistas de suas narrativas gera conscientização, o seu entendimento como agente importante que desempenha também o papel social de criador de possibilidades para a sua comunidade, pelo imenso poder da representatividade e espelhamento. É assim que o figurino fomenta o desejo de aceitação. E, por esta razão, faz-se necessário o debate, por ser o divisor de águas que promulga a libertação. Consequentemente, o vestir faz do sujeito dono de suas ações, deixando de ser apenas um corpo coberto por vestes e adornos para relatar a sua existência e humanidade, presentes no corpo preto com inúmeras possibilidades.

Referências

- BARTHES, R. **Sistema da moda**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.
- BOURDIEU, P. **A distinção: crítica social do julgamento**. 2. ed. Porto Alegre: Zouk, 2011.
- DAVIS, A. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.
- DU BOIS, W.E.B. **As almas do povo negro**. São Paulo: Veneta, 2021.
- FANON, F. **Peles negras, máscaras brancas**. Salvador: Edufba, 2008.
- FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. 5. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2017.
- GOMES, N. L. **Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra**. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- KILOMBA, G. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- MBEMBE, A. **Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte**. São Paulo: n-1, 2018.
- NASCIMENTO, A. **O genocídio do negro brasileiro: processos de um racismo mascarado**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- PALOMINO, E. **A moda**. São Paulo: Publifolha, 2003.
- SODRÉ, M. **Pensar nagô**. Petrópolis: Vozes, 2017.
- SOUZA, G. M. **O espírito das roupas: a moda do século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

Conhecendo a autora deste capítulo



Cynthia Mariah

Graduada em Design de Moda pela Fatec Carlos Drummond de Andrade. Estilista, artista multimaker, pesquisadora de moda afro-brasileira. Coordenadora de estudos e pesquisas da Associação Nacional da Moda Afro-brasileira (Anamab), cofundadora do Núcleo de Pesquisas em Modas Africanas e Afro Diaspóricas (Núcleo MAA), onde coordena o departamento de estudos e pesquisas relacionadas a afro-brasilidade, corpo-político na sua forma de vestir e se adornar como forma de resistência.

cynthiamariah.contato@hotmail.com

PERFORMATIVIDADES PRETAS: COMO CRIAR POSSIBILIDADES DECOLONIAIS POR MEIO DO FIGURINO

*BLACK PERFORMATIVITIES: HOW TO CREATE DECOLONIAL POSSIBILITIES
THROUGH THE COSTUME DESIGN*

Vieira dos Santos, Andreina; Mestra;
Freie Universität Berlin
andreina.vieira.santos@gmail.com

O TEN e a possibilidade de um figurino agente

Quando o Teatro Experimental do Negro (TEN) se apropriou da linguagem teatral para fazer políticas de afirmação da identidade negra na década de 1940, percebeu-se que desde um longo período ideias circulavam na área das artes cênicas sobre a necessidade de se recuperar aquilo que nos haviam roubado: o direito de sermos reconhecidos enquanto sujeitos capazes de contar a nossa própria história no palco.

O que aconteceu antes do surgimento do TEM – desde a chegada dos portugueses e dos escravizados ao Brasil – foi o desenvolvimento de um teatro e de uma dramaturgia brasileiros que cultivavam um geral desinteresse pelas personagens negras, atirando-as a um lugar totalmente superficial e caricato (MENDES, 1982). Visualmente, o figurino contribuiu com o imaginário racista estabelecido socialmente, tornando estereótipos palpáveis aos olhos do espectador e diminuindo as possibilidades de agência do sujeito negro em cena.

Essas personagens negras, antes do TEN, eram apresentadas de forma que as agressões ao sujeito negro eram naturalizadas em cena. Tais práticas racistas estavam inseridas no contexto sociocultural do período e, assim, se via, por exemplo, o desenvolvimento de um figurino que objetificava a personagem negra e a transformava em algo que pudesse ser vestido por pessoas brancas sem que isso fosse questionado pelo espectador. O figurino materializava, assim, a exclusão tanto física, por meio da prática do *blackface* ou da apropriação de trajes afro-brasileiros, quanto simbólica, quando o uso exclusivo de trajes ocidentais ou recorrência de imagens essencialistas sobre “ser negro” agiam no apagamento das complexas existências políticas do sujeito negro.

OTEN foi o primeiro espaço no qual pessoas negras puderam, em um ambiente de arte institucionalizada, desenvolver suas próprias estéticas. Eles se depararam, no entanto, com um teatro que carregava consigo todas as barreiras que a sociedade brasileira, estruturalmente racista, continha – e ainda contém. A grande questão era: como ultrapassar essas barreiras, rompendo-as, e transformar estruturas cristalizadas?

Não há dúvidas de que o TEN politizou o teatro brasileiro ao se apresentar como um espaço de confluência de lutas antirracistas e ideias afro-centradas que pairavam sob comunidades negras na época, como o movimento literário francófono *Négritude* (1930-1950) e o *Civil Rights* (1954-1968), nos Estados Unidos da América (EUA). Ao longo do período em que atuou, o discurso político do TEM foi adquirindo um contorno próprio, no qual era visível a mesclagem dessas influências internacionais com a realidade social de pessoas negras no Brasil, bem como as manifestações culturais afro-diaspóricas presentes em suas vidas. O processo de construção de um teatro negro inevitavelmente se refletiu na criação de uma identidade visual até então não experimentada nos palcos brasileiros.

O TEN teve um significado incontestável para o surgimento do termo *teatro negro* e também para o combate à reprodução dos estereótipos já citados sobre o negro na cena teatral. O alinhamento estético dos figurinos do TEN com sua proposta de um teatro de afirmação da identidade negra se inicia com a chegada de Tomás Santa Rosa Júnior (1909-1953), um então renomado figurinista, cenógrafo e artista plástico dos anos 1940 que apoiava as pautas reivindicadas pelo grupo. Em sua primeira colaboração com o TEN, Santa Rosa usou amarrações de tecidos em diferentes formas para compor o figurino de *O filho pródigo*, de 1947 (VIANA, 2015). O que aparenta ser um figurino simples e com algumas associações imediatas às vestimentas de parábolas bíblicas traz para a cena a forte simbologia política das amarrações de tecidos nas culturas africanas e afro-diaspóricas.

Em uma breve análise das imagens dessa produção, percebe-se que houve uma pesquisa de documentação histórica sobre como pessoas negras se vestiam durante o período da escravização e como estes trajes perduraram no cotidiano delas mesmo no pós-escravização – inicialmente como roupa comum e, ao longo do tempo, como símbolo de identidade cultural e traje ritualístico para as religiões de matriz africana.

Figura 1 – Elenco de *O filho pródigo*. TEN, 1947



Fonte: Cedoc-Funarte.

Nas encenações de *Aruanda*, em 1948, *Filhos de Santo*, em 1949, *Rapsódia negra*, em 1952, e *Sortilégio*, em 1957, a criação de figurino se comprometia em apresentar um sujeito que historicamente resistiu às colonizações impostas ao seu próprio corpo, mesmo diante de referências ao traumático período da escravização. É quase como se esses figurinos se orientassem pelo que Lilia Schwarcz chama de “escape de uma individualidade sufocada” (CREPALDI, 2018), algo que a teórica analisa nas fotografias em estúdio de pessoas escravizadas no século XIX. Naqueles registros imagéticos, percebe-se que, mesmo diante de um contexto de extrema desumanização, havia um comunicado da própria agência que se dava através do gesto e do vestuário – fosse por meio de acessórios, como uma boina ou um turbante, ou pelo uso de túnicas ou amarrações de tecidos. Era a história e o lugar de pertencimento daquelas pessoas que se faziam visualmente presentes em seus trajes. O que se compreende como cultura afro-brasileira é uma junção de vários “escapes” amalgamados ao longo do período da escravização e constantemente ressignificados. O TEN não pretendia revisitar o passado da escravização e pontuar que o “foco está no sofrimento”¹ (WRIGHT, 2015, p. 66,

¹ No original: “the focus is on the suffering”.

tradução nossa); suas encenações buscavam identificar o lugar da resistência ao recontar a história do negro brasileiro sob uma perspectiva não branca. O fato de o TEN ainda inspirar nossas escolhas estéticas e discursos como artistas negros mostra que a produção artística do grupo ganhou um molde orgânico e não necessariamente linear.

A concepção de figurino para um corpo-arquivo

Na criação de figurino para performances, cujos temas decolonização e luta antirracista estão no foco do processo dramático, um dos grandes desafios é fazer a transição entre a conceitualização – todo um conjunto de teorias e ideias discutidas – para a materialização. Entende-se aqui a matéria não como o resultado ou depósito de algum conceito prévio, mas como algo que coexiste com ele e, ao mesmo tempo, facilita o despertar de outros e novos conceitos. Assim, um diálogo horizontal com a dramaturgia permite compor em conjunto “os modos de estruturar uma performance – por exemplo, sua lógica específica de montagem, criando o ‘tecido’ interno da performance [...]”² (NIBBELINK, 2019, p. 111, tradução nossa).

Neste contexto de compartilhamento de espaço, seria inevitável não considerar as interseccionalidades pelas quais corpos negros transitam, os privilégios diversos que moldam suas existências e o contraste com que eles experienciam o mundo a sua volta. Diante disso, há o questionamento sobre como tornar as complexas vivências destes corpos visíveis por meio do figurino, trabalhando para que aconteça uma troca equilibrada entre os departamentos visuais e conceituais ou entre o que Nibbelink (2019) chama de “partes autônomas”, e sabendo o “quão potente figurinos e vestuários atuam para normalizar o corpo humano”³ (CARRIGER, 2017, p. 46, tradução nossa). O risco de recair em narrativas essencialistas se faz presente em todo processo de construção do figurino e, portanto, é necessário afirmar desde o início da performance que nada ali é inocente, nem mesmo quando os corpos se apresentam nus em cena, pois, afinal, “longe de ser neutro, o próprio corpo pode ser um veículo de ilusão tanto quanto um

² No original: “the modes of structuring a performance – for example its specific logic of assembly, creating the performance’s internal ‘fabric’ [...]”.

³ No original: “how powerfully costume and clothing works to normalize the human body”.

figurino pode ser”⁴ (CARRIGER, 2017, p. 46, tradução nossa). O corpo carrega consigo significados múltiplos e nem sempre coerentes com a realidade na qual se move. No caso do corpo negro nu, há estigmas que o objetificam, o “exotificam”, o hipersexualizam e o categorizam como “outro”: é a nudez que difere de um padrão imposto como universal.

Quando um corpo luta historicamente pela sua individualização e resiste diariamente às limitações que lhe são impostas por ser racializado, se apresentar nu é uma atitude bastante política, já que existe um confronto entre aquilo que se espera deste corpo nu e o que ele acredita realmente representar para si. Isto gera questionamentos sobre como se mover sendo o diferente e quais estratégias inventar para sobreviver a este lugar de exclusão. O reconhecimento da diferença surge aqui como mecanismo para compreender os conflitos diários de um corpo que, ao construir sua subjetividade, se depara com imagens distorcidas sobre si mesmo.

Aqui questiono o quanto o figurino em corpos negros tem muito a dizer, e não apenas sobre suas dores e seus medos numa sociedade estruturalmente racista, mas também sobre seus gostos, seus desejos, seus sonhos; sobre como eles ressignificam o lugar do “diferente” ou do “outro” com seus próprios corpos e, assim, resistem diariamente para ser quem eles quiserem ser e estarem onde quiserem estar.

A conexão com a ancestralidade dentro do contexto africano e afro-diaspórico é fluída e em constante reinvenção ou ressignificação, visto que ela possibilita estratégias de autoconhecimento e sobrevivência tanto individuais quanto coletivas num mundo *antinegro*. A “matriz ancestral” (ALEXANDRE, 2017, p. 40) traz consigo narrativas que confrontam imagens colonizadas sobre corpos negros, pois a referência à ancestralidade em cena fala muito sobre a luta por se fazer existir ou resistências individuais e coletivas contra o apagamento histórico do sujeito negro dentro desse “[...] espaço saturado e contestado que conhecemos como ‘diáspora’”⁵ (NYONG’O, 2019, p. 207, tradução nossa). Tendo em vista que pessoas negras se veem diante de um passado coletivo fragmentado, cuja memória é composta por lapsos, esquecimentos e lacunas, o que chamei anteriormente de ancestralidade foge a qualquer associação com linearidade ou uma visão absoluta sobre “passado”. Tampouco pretendo adentrar aqui no campo religioso.

⁴ No original: “far from being neutral, the body itself can be as much a vehicle of illusion as a costume can be”.

⁵ No original: “[...] fraught and contested space we know as ‘diaspora’”.

Ao contrário da experiência africana e afro-americana, pessoas negras no Brasil se veem sem uma história que os defina enquanto grupo social. Pouco retratada em pesquisas históricas e quase sempre analisada sob a perspectiva de pesquisadores brancos, a comunidade negra brasileira tem um acesso escasso a informações sobre acontecimentos históricos nos quais esteve presente e, muitas vezes, em situação de protagonismo. A existência do sujeito negro brasileiro como agente social e histórico acontece, principalmente, pela oralidade, pelas danças e canções e por religiões como candomblé e umbanda. Por meio desse arquivo orgânico, que se move, cria afetos diversos e perpassa a imaginação, histórias puderam sobreviver ao apagamento compulsório imposto pelos processos contínuos de colonização.

Quando investigo as noções de ancestralidade e passado no corpo do *performer* negro, que se dão pelo figurino, acompanho as fragmentações deste corpo que se afirma negro, confronta estereótipos racistas sobre si e

[...] ao mesmo tempo, integra uma matriz ancestral, àquela que traz em si um elo com o continente africano; é uma matriz/corpus de reminiscências de memórias coletivas que são evocadas quando o corpo do negro se vê em performance em sua acepção enquanto rito, trabalho performativo ou ação espetacular (ALEXANDRE, 2017, p. 40).

Com a escolha da técnica do *patchwork* em parte dos figurinos que crio, pretendo alcançar “[...] a capacidade de ligação com partes abandonadas ou descartadas, deixadas à margem, tal qual retalhos” (RIZZO; FONSECA, 2010, p. 143), ao mesmo tempo que vejo a possibilidade de uma reflexão ampla sobre o quanto a vida presente de pessoas negras implica lidar com apagamentos diários e criar estratégias para não se deixar ser esquecido e desvalorizado.

O *patchwork* no figurino de *Black memories on white bones* (Memórias pretas em ossos brancos)

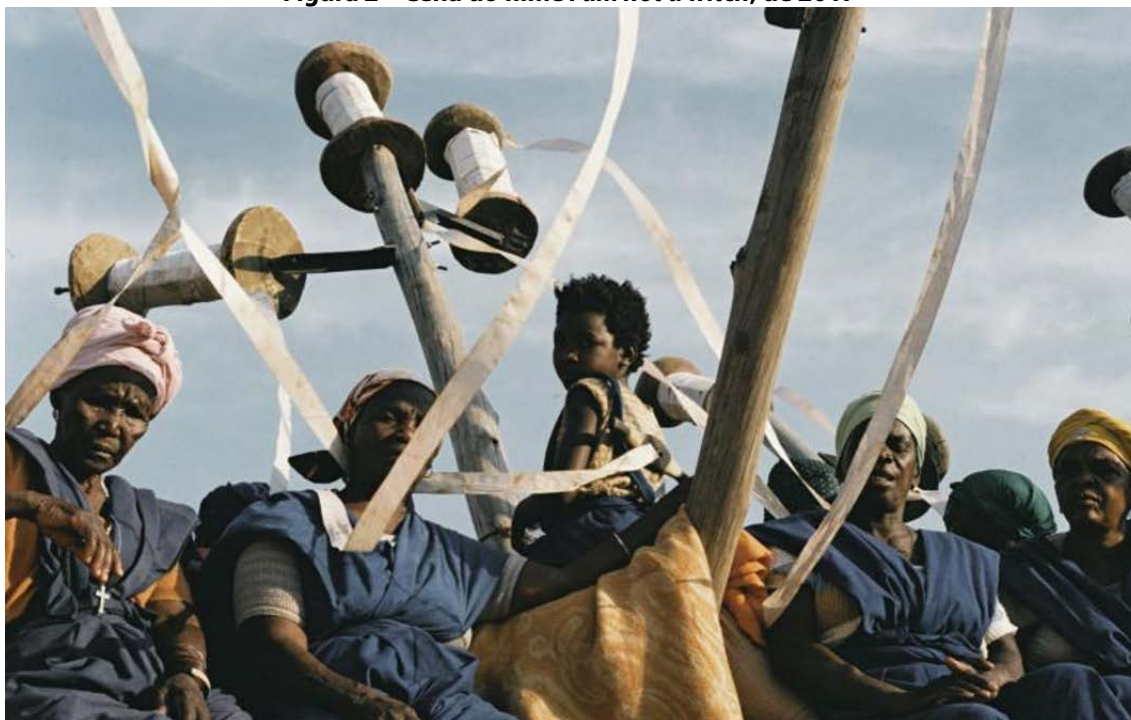
Seguindo esta ideia do remendo como possibilidade de discutir as fragmentações que permeiam a existência do sujeito negro, sua memória e sua história, crio o figurino para *Black memories on white bones* (Memórias pretas em ossos brancos), de 2019.

Na performance, percebe-se um figurino construído com retalhos, imagens impressas em algodão, recortadas e sobrepostas num tecido. O público se depara, então, com um figurino único vestido por um *performer* negro que desde o início interage com um grande carretel de madeira fixado no chão, o qual gira apenas no sentido horário. Seu corpo, em constante diálogo com este carretel giratório, se contorce em movimentos agitados e lentos, se desloca em diferentes direções, cai do objeto, se levanta, sobe e desce do carretel, corre em cima e em torno dele. O vestuário em tons branco e bege claro contrasta com o ambiente “caixa preta”, construído pela cenografia minimalista, ao mesmo tempo que serve parcialmente como tela móvel para os vídeos projetados na parede de fundo.

Entre movimentos contrastantes e aleatórios, o performer – vestido com uma camisa de capuz sem mangas, saia longa de renda com retalhos costurados à cintura – pega de um canto do palco um pequeno carretel que pode ser atado às suas costas por um pedaço de madeira. Envolta no carretel e presa no pedaço de madeira há uma longa tira de tecido branco, na qual se vê, numa estética de colagem, pequenas imagens e fitas costuradas ao tecido à mão. A referência para este objeto de cena que se entrelaça ao figurino e redimensiona seu impacto visual vem do filme *I am not a witch*⁶ (Eu não sou uma bruxa), de 2017. As possíveis associações daquela fita branca enrolada no pequeno carretel e atada às costas da protagonista se aproximam do conceito dramático em *Black memories on white bones* sobre o violento impacto da colonização na memória ancestral africana e afro-diaspórica. O filme de Rungano Nyoni apresenta o carretel como uma imagem metafórica para a memória e o destino, provocando reflexões críticas sobre o que se entrelaça à história coletiva e individual de pessoas negras.

⁶ O filme *I am not a witch* (2017), dirigido por Rungano Nyoni, se passa no interior da Zâmbia e conta a história de uma menina que é acusada de ser bruxa e por isto é expulsa de sua comunidade. O filme faz uma crítica contundente às igrejas evangélicas, que continuam o processo de colonização nos países africanos. Ao mesmo tempo, a diretora apresenta a complexa relação de fetiche e horror que a cultura ocidental tem para com a ancestralidade africana.

Figura 2 – Cena do filme *I am not a witch*, de 2017



Fonte: <https://www.echoartists.com/holly-rebecca-i-am-not-a-witch-stills>.

A performance *Black memories on white bones* foi criada por meio de uma parceria entre o coreógrafo e também performer Ricardo de Paula⁷ e pesquisadoras antropólogas e paleontólogas da Université de Bordeaux, na França. O projeto visava ampliar o conceito de arquivo e discutir os rumos das pesquisas sobre o recém-descoberto cemitério de pessoas escravizadas em Anse Sainte-Marguerite, em Guadalupe⁸. O desenvolvimento dramatúrgico da performance traz para o projeto a discussão em torno da memória coletiva da população negra e sobre o quanto ela não se vê representada na noção clássica de arquivo e documentação, sobretudo quando as escolhas sobre o que foi e é arquivado são feitas por aqueles que não reconhecem sua agência. Questiona-se o quanto sabemos sobre as violações à nossa memória, aquilo que nos foi ocultado e quais informações ainda podemos recuperar para entendermos melhor o lugar de marginalização social no qual pessoas negras se encontram hoje.

⁷ Ricardo de Paula é coreógrafo e performer brasileiro, atuante na Alemanha e França. É fundador e diretor do Grupo Oito em Berlim. Seu projeto de dança *Black memories on white bones* foi performado no Musée d'Aquitaine, em Bordeaux, França, em 23 de novembro de 2019. Mais informações disponíveis em: <https://www.musee-aquitaine-bordeaux.fr/fr/evenement/black-memories-white-bones>. Acesso em: 8 set. 2022.

⁸ O cemitério de pessoas escravizadas em Anse Sainte-Marguerite foi descoberto/localizado somente entre 1995-1996, quando furacões na área trouxeram os ossos à superfície. Disponível em: <http://slaveryandremembrance.org/partners/partner/index.cfm?id=P0053&lang=fra>. Acesso em: 21 abr. 2022.

Figura 3 – Ricardo de Paula em *Black memories on white bones*, 2019



Fonte: Elitza Nanova.

Estas perguntas movem a performance tanto para o passado quanto para o presente, mostrando que a escravização não pode ser localizada enquanto evento histórico, uma vez que ela afeta constantemente a população negra através da “atemporalidade do racismo cotidiano”⁹ (KILOMBA, 2010, p. 13, tradução nossa). O esquecimento em torno de cemitérios de pessoas escravizadas no Caribe e nas Américas, assim como o silenciamento dessa memória por parte de instituições como universidades, museus e centros de pesquisas, são algumas das diversas formas de genocídio que a população negra experiencia. Esses sucessivos atos de genocídio se refletem no apagamento do sujeito negro enquanto agente histórico, cuja memória coletiva compartilha não apenas episódios traumáticos, mas também estratégias de resistência.

O figurino em *Black memories on white bones* confronta o público com esse “lugar da dor” que raramente dá espaço para o luto, pois o processo do luto implica uma memória ativa, que produz lembranças. Quando o performer puxa do carretel a faixa de

⁹ No original: “timelessness of everyday racism”.

tecido branca, é possível identificar imediatamente nestas imagens impressas os rostos de pessoas negras assassinadas pela polícia ou em atentados políticos no Brasil, nos EUA e na Alemanha¹⁰, por exemplo, casos que não escaparam à comum omissão institucional. Neste momento de reconhecimento da dor e do trauma, a cor branca de Oxalá vem para dizer que estamos num processo de construção de um novo mundo em que os nossos corpos não serão mais violados e a memória dos nossos ancestrais não será mais apagada.

Considerações finais

Entender o figurino como um meio artístico que também precisa passar por um processo de decolonização se faz necessário tanto no sul quanto no norte global. No contexto do Brasil, cuja história é inevitavelmente marcada pela colonização e escravização, percebe-se um teatro que está entrelaçado à desigualdade racial histórica do país. As várias estratégias de exclusão social da comunidade negra se estendem até o palco por meio de práticas racistas que se fazem presentes desde a construção da personagem no texto dramático até a sua representação visual.

Tendo como base a minha identidade negra nordestina, estou interessada nas formas de mover e desmontar essas estruturas racistas presentes no teatro institucionalizado. Por meio de pesquisas, pretendo criar figurinos que complexifiquem qualquer significado sobre “ser negro”, performando em cena as diversas facetas de um corpo racializado. Ao observar o figurino em produções teatrais do Teatro Experimental do Negro, percebo o quanto um traje é capaz de criticar a estrutura social racista, inventando no palco estratégias de empoderamento via cortes e costuras. Ao analisar os discursos sobre teatro negro que surgiram na época do TEN, reconheço que a denúncia às “assimetrias e incomensurabilidades do arquivo colonial e seu legado duradouro de anti-negritude planetária”¹¹ (NYONG’O, 2019, p.202, tradução nossa) já existiam na prática

¹⁰ Todas as imagens de pessoas negras assassinadas nos EUA e na Alemanha foram retiradas de websites como *say every name* (diga cada nome). Estes sites arquivam e disponibilizam as fotografias para que elas sejam usadas em protestos e memoriais contra o genocídio da população negra. As imagens das vítimas no Brasil são as mesmas usadas nas estampas de camisetas em memória delas. Disponível em: <https://sayevery.name/>. Acesso em: 8 set. 2022.

¹¹ No original: “asymmetries and incommensurabilities of the colonial archive and its lasting legacy of planetary anti-blackness”.

artística da companhia. E este legado é inspirador e orgânico, podendo coexistir hoje num processo de ressignificação com discursos sobre gênero, sobre a problematização de identidades essencialistas e sobre pensamentos decolonizadores.

Quando criei os trajes para a performance *Black memories in white bonés*, procurei me conectar com essa matriz ancestral do teatro brasileiro para dar continuidade a um discurso político usando um meio que pouco foi problematizado nas artes cênicas: o figurino. O público desta performance se depara, então, com o que chamo de figurino-protesto, cuja mensagem política é direta e incisiva.

O simbolismo político desse traje, que resgata a memória dos mortos anônimos – tanto aqueles que a história oficial tentou apagar quanto os atuais, cujos nomes gritamos em protestos para não serem esquecidos no futuro –, ganha outra dimensão no corpo de um homem negro. O racismo estrutural e institucional faz com que homens negros sejam as principais vítimas da violência policial: seus corpos são considerados socialmente perigosos, principalmente quando vistos nas ruas usando vestimentas com capuz. Uma colagem de pedaços de tecido e imagens estampadas em algodão, atadas às costas do *performer*, confronta o público com o genocídio diário das comunidades negras, silenciadas por diversas instituições, principalmente as jurídicas.

Nesta busca por um espaço político para os figurinos que vestem corpos negros, me pergunto como ir além do engajamento e alcançar a fabulação que Nyong'O (2019) descreve:

A afro-fabulação – um modo de estética [...] – responde ao duplo vínculo apresentado por ausências arquivísticas e traumas históricos com modos de invenção criativa. [...] A fabulação desse modo não se confunde com a falsificação, nem ainda com o livre jogo da imaginação. É uma resposta ao choque da história, um choque que, em contraste com as narrativas de trauma que colocam em primeiro plano experiências perdidas ou não reivindicadas, vê essas experiências como cheias de possibilidades narrativas¹² (NYONG'O, 2019, p. 203, tradução nossa).

¹² No original: “Afro-fabulation – a mode of aesthetic [...] – responds to the double bind presented by archival absences and historical traumas with modes of creative invention. [...] Fabulation in such a mode is not to be confused with falsification, nor yet with the free play of the imagination. It is a response to the shock of history, a shock that, in contrast to trauma narratives that foreground lost or unclaimed experience, sees those experiences as overfull with narrative possibility”.

O *patchwork* proporciona, neste caso, um figurino crítico, na medida em que “a técnica incentiva a problematização, lidando com a multiplicidade de retalhos, favorecendo arranjos e rearranjos, criando um tecido que está num constante vir a ser” (RIZZO; FONSECA, 2010, p. 140). E nesta confabulação de um “vir a ser”, o figurino em *Black memories on white bones* imagina um posicionamento geral das instituições em torno da memória de pessoas negras, uma decolonização do conceito de arquivo e reparações na forma como a história da comunidade negra foi e é contada.

Referências

ALEXANDRE, M. A. **O teatro negro em perspectiva: dramaturgia e cena negra no Brasil e em Cuba.** Rio de Janeiro: Malê, 2017.

CARRIGER, M. L. Costume. *In*: ARONSON, A. (org.). **The Routledge companion to scenography.** London: Routledge, 2017. p. 42–47.

CREPALDI, I. Imagens da escravidão afro-atlântica: o outro do outro. *In*: Sete coisas que você precisa saber sobre as imagens da escravidão no Brasil. **Goethe-Institut Brasilien**, Salvador, 23 abr. 2018. Disponível em: <https://www.goethe.de/ins/br/pt/kul/sup/ech/cos/eds/21259827.html>. Acesso em: 13 abr. 2022.

KILOMBA, G. **Plantation memories: episodes of everyday racism.** 2. ed. Münster: Unrast-Verlag, 2010.

MENDES, M. G. **A personagem negra no teatro brasileiro (1838-1888).** São Paulo: Ática, 1982.

NIBBELINK, L. G. How does scenography think? *In*: BLEEKER, M. *et al.* (ed.). **Thinking through theatre and performance.** London; New York: Bloomsbury, 2019. p. 100-114.

NYONG’O, T. Does staging historical trauma re-enact it? *In*: BLEEKER, M. *et al.* (ed.). **Thinking through theatre and performance.** London; New York: Bloomsbury, 2019. p. 200-210.

RIZZO, L.; FONSECA, T. M. G. O acontecimento patchwork: um modo de aprender a vida. **Psicologia & Sociedade**, Porto Alegre, v. 22, n. 1, p. 139-148, 2010.

VIANA, F. R. P. Quando a cor escapa da coxia: trajes de cena do Teatro Experimental do Negro. **Urdimento**, Florianópolis, v. 1, n. 24, p. 105-117, 2015.

WRIGHT, M. M. **Physics of blackness: beyond the middle passage epistemology.** Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015.

Conhecendo a autora deste capítulo



Andreina Vieira Dos Santos

Mestra em Teoria do Teatro pela Freie Universität Berlin. Figurinista e cenógrafa graduada em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Reside em Berlim (Alemanha). Estagiou na companhia de dança Constanza Macras, em 2013, e no Teatro Maxim Gorki, em 2014. Apresentou sua pesquisa artística sobre figurino decolonial no Goethe-Institut Kamerun, na Critical Costume Conference (2020) e na revista *Studies in Costume & Performance*.

andreina.vieira.santos@gmail.com

TRAJES NA CENA DO RAP NACIONAL: MANO BROWN E EMICIDA

COSTUMES IN BRAZILIAN RAP SCENE: MANO BROWN AND EMICIDA

Kuhl, Anna Theresa; Mestre;
Universidade de São Paulo
annakuhl@gmail.com

Introdução

O tempo se embaralha e é difícil construir uma linha do tempo que daria contorno às linhas aqui escritas. Passear pelo tempo é algo sensível e acontecimentos se repetem ou parecem nunca ter ido embora, apenas se apresentam em novos trajes. Carregam eles realmente mudanças? Os trajes são o cerne deste texto, mas são por tantos assuntos que o olhar passeia que é preciso guiá-lo, justificar os caminhos dessa estrada muito extensa e que será trilhada em algumas páginas.

A origem desta investigação tem início na vontade de discorrer sobre os trajes de cena do rapper Emicida, em AmarElo, show de 2019 que integra o documentário lançado em 2020. O show ocorreu no Theatro Municipal de São Paulo, que também foi o palco da Semana de Arte Moderna de 1922, acontecimento que completa um século no presente ano (2022) e tema que emerge durante o documentário por mais de uma vez. Para chegarmos até os trajes de AmarElo, durante a escavação, o texto foi inundado pela veste de outro marco do rap nacional, especialmente quando o olhar passeou até a década de 1990 para um encontro inevitável com trajes de Mano Brown¹, integrante e fundador do grupo de rap Racionais MCs².

¹ Pedro Paulo Soares Pereira, ou, ainda, Mano Brown, é um rapper e cantor solo amplamente conhecido pelo público devido ao seu trabalho de mais de três décadas com o grupo Racionais MCs. Atualmente, além do trabalho solo e coletivo com a música, ele apresenta o podcast Mano a Mano, exclusivo na plataforma Spotify, desde 2021.

² Grupo que surge em 1989 e se torna um grande marco de expressão do gênero rap durante a década de 1990, formado por quatro jovens negros da periferia de São Paulo: Mano Brown, EdiRock, KLJay e Ice Blue. O nome do grupo faz referência ao disco Racional, de Tim Maia, de 1975. O grupo segue na ativa e este ano – 2022 –, com mais de 30 anos de estrada, se apresentará em turnê mundial. Mais informações disponíveis em: <https://www.boogienaipe.com.br/racionais>. Acesso em: 20 mai. 2020.

Este texto discorre em especial sobre trajes de cena do rapper Mano Brown e os trajes de cena de Emicida³, cujo nome é uma junção de mestre de cerimônias (MC) com homicida e que foi adotado logo no início de sua carreira, durante batalhas de rimas, eventos em que rappers se enfrentam com suas letras. Também nos pareceu relevante falar sobre as iniciativas dos dois artistas com produção têxtil em marcas comerciais que surgiram com e a partir de seus trabalhos artísticos, em que foram vendidas peças atreladas ao trabalho musical, mas não só: principalmente no caso de Emicida, as peças são produções autorais, como falaremos mais à frente no texto.

Nessa soma, o que veio antes encontra o que veio depois e os dois passam a caminhar juntos. Mano Brown e Emicida (Figura 1) protagonizaram recentemente importantes falas em podcasts nacionais, como o PodPah⁴ e o próprio Mano a Mano, apresentado por Mano Brown, além da relevância de suas obras em nossa cultura ao longo dos últimos anos. Vemos os dois ocuparem protagonismo na arte e também na militância de importantes e atuais causas contemporâneas brasileiras, como a luta antirracista.

Figura 1 – Mano Brown recebe Emicida no podcast “Mano a Mano”



Fonte: Jef Delgado⁵.

³ Leandro Roque de Oliveira, conhecido artisticamente como Emicida, é um rapper que começou sua carreira em 2008.

⁴ Disponível na plataforma Spotify e também no YouTube, o podcast PodPah é apresentado por Igor Cavalari (Igã) e Thiago Marques (Mítico) e recebe diversas personalidades brasileiras populares. É considerado um dos maiores podcasts do país.

⁵ Todas as imagens deste capítulo são do jovem fotógrafo Jef Delgado, que cobre shows dos artistas aqui elencados, como a turnê 3 Décadas do Racionais MCs, o show AmarElo e, ainda, as imagens de divulgação do podcast apresentado por Mano Brown, *Mano a Mano*. Sua obra se encontra disponível em: <https://jefersondelgado.46graus.com/>.

Ao falar sobre o hoje, emerge um passado recente e incômodo: o final do século XIX e tudo que a tardia abolição relega ao Brasil. Emicida nos diz, em entrevista ao portal *Geledés* (REIS, 2020), que a escravidão foi uma interrupção na história das pessoas pretas, e aqui complementamos que a violência urbana e sua escalada na década de 1990 também o foi.

No Brasil, um dos últimos países do mundo a abolir a escravidão, tudo é muito recente e instável, principalmente se pensarmos que o Teatro Experimental do Negro (TEN) só surgiu em 1944 (COSTA, 2019) e encerrou suas atividades no simbólico⁶ ano de 1968, quando a Ditadura Militar já estava instaurada no país. A breve existência do grupo nos faz dar conta do quão recente e urgente as coisas são por aqui. O grupo contou não apenas com ações teatrais, mas também foi um marco da cultura negra e um de seus fundadores e integrantes, Abdias do Nascimento (1914-2011), é referenciado no documentário *AmarElo* (EMICIDA..., 2020).

Como o próprio Mano Brown diz, a roupa que se usa no rap é a roupa das referências de quem veio antes, e para as gerações contemporâneas um desses faróis é o próprio Racionais MCs, um dos grupos mais antigos e renomados do país, que se veste – a princípio – olhando para referências gringas e de um contexto muito cotidiano (PODPAH #351, 2022).

A história nos ajuda a nortear nossa memória e a iluminar quem nós somos. A dita “história oficial” conta o que é favorável a um certo recorte social, deixando invisível certa realidade e produzindo apagamentos de maneira precisa e cruel. Existe uma ferida aberta que não pode ser ignorada, que sangra e é negligenciada, tornando-se visível por resgates de passados apagados, um futuro pulsante e um hoje presente que ganham contornos de constantes reconstruções: “o negro precisaria fazer sua reinvenção, referências do passado tornar-se-iam âncoras para construção de um novo personagem” (COSTA, 2019, p. 29).

Mano Brown e Emicida se localizam nessa ideia ao produzirem protagonismo e sensação de pertencimento, sem cair em ciladas de estereótipos fáceis. O traje então é um elemento definidor nessa jornada, pois imprime e enfatiza construções identitárias e faz falar alto coisas que talvez a branquitude não queira ouvir em alguns momentos.

⁶ Simbólico não apenas por acontecimentos históricos ao redor do mundo, como os movimentos estudantis, mas também porque nesse ano no Brasil é instaurado o Ato Institucional Número Cinco (AI-5), considerado uma das intervenções mais duras do regime militar.

A moda para “passar batido”

Em alguns momentos, o racismo é como uma anágua⁷ – não é preciso levantar uma saia para saber que ela está lá. Nosso primeiro exemplo de estereótipo racista que o traje pode imprimir é o de pessoa “perigosa”, por meio da leitura de códigos de comportamento, expressos por diversos fatores, como a indumentária. Mano Brown relata como diversas escolhas de trajes ou de caracterização foram feitas para camuflar ou não imprimir um estereótipo pejorativo de “bandido”, lido assim por forças militares ou pelo cidadão comum, ao identificar certo conjunto de roupas, calçados, cortes de cabelo e óculos. Isso é visível em trecho do episódio 351 do podcast *PodPah* (2022) em que Mano Brown participou:

Esse foi um corte de cabelo que a favela aderiu pra disfarçar, pra não morrer. [...] Tinha um código, dois cadarços, pizza⁸ na calça, lupa⁹ *Ray Ban* [...] Os que sobreviveram mudaram o código de roupa, então você vai ver ali (no ano de) 1986, óculos espelhados, agasalho da *Fila*, posadão, cara feia... aí em 1987 os caras já estão como – camisa social, colete de lã, oclinhos, e cara de... comédia – pra passar batido [...] Eu lembro quando virou [...], manga dobrada, que era a coisa mais ridícula do mundo, manga dobrada, nós começamos a usar, camisa lilás, colete verde... camisa OP [a marca Ocean Pacific], que era roupa de surf, eram umas roupas coloridas, era verde limão, então era roupa que fez a gente passar batido. Pra voltar pro Capão meia noite, tinha que voltar vestido assim, ainda trocar uma ideia, porque era assim.

Quando Brown é perguntado se naquela época ele tinha consciência de que era necessário se vestir daquela maneira, ele responde algo que dialoga com diversas inquietações:

A moda fez isso. O instinto de sobrevivência faz a moda girar também. E eu senti que isso foi o que fez a gente passar batido, mudou o jeito de vestir. Era o ano de 1987. Então todo aquele código, você chegava num lugar, tava de calça de pizza, segurança falava – olha, você não pode entrar (PODPAH #351, 2022).

Podemos observar a descrição de um código, um traje bem característico do que na informalidade pode ser chamado de roupa de “mano”, termo usado para

⁷ Peça de roupa interior usada abaixo de saias.

⁸ Pizza na calça era uma espécie de nesga, um applique em formato triangular de outro tecido na barra de calça, de maneira que se podia ver certa silhueta “boca de sino”.

⁹ Aqui ele se refere a óculos de sol como lupa.

designar um tipo de pessoa da periferia e que tem implícito afinidades e parcerias entre indivíduos. Estamos falando, então, de um certo tipo de roupa que pode produzir identidade na cena do rap nacional, como vemos na Figura 2, uma foto do Racionais MCs, cuja ascensão populariza uma indumentária em que estão presentes tons escuros, calças largas, moletons com capuz e *bobojacos*, um tipo de blusa de frio citada em algumas letras do grupo.

Figura 2 – Racionais MCs trajados para live em 2022



Fonte: Jef Delgado.

Incursões do rap no mercado de moda

As relações tanto de Mano Brown – aqui junto ao grupo de rap Racionais MCs – quanto de Emicida com produção de peças têxteis têm diferentes desenvolvimentos, épocas distintas e propósitos diversos: o primeiro, ter produtos com as mesmas imagens que os trabalhos artísticos para o consumo por fãs; o segundo, exprimir de uma identidade a partir de coleções diversas.

A partir de 1997, após o lançamento do disco *Sobrevivendo no inferno*, do Racionais MCs, era muito comum encontrar à venda bonés, camisetas e moletons junto a CDs piratas com a estampa da cruz dourada da capa do disco. Segundo Mano Brown (MANO A MANO, 2022), o Racionais MCs nunca ganhou um centavo com essas

vendas, que não eram licenciadas nem pagavam direitos autorais. Quem organizou essas questões, já no século XXI, é Eliane Dias¹⁰, empresária e advogada presente na história do grupo desde sempre, mas que demorou a ser integrada profissionalmente; passaria, depois, a ser fundamental na gestão dos negócios do grupo. Ainda no início da carreira dos MCs, houve a confecção de camisetas, bonés e moletons com direção do próprio grupo, negócio malsucedido que terminou em processos trabalhistas.

Já a produção têxtil da Laboratório Fantasma¹¹, de Emicida, foi mais exitosa: começa no final da primeira década de 2000 “vendendo de mão em mão camisetas produzidas artesanalmente”, para, em 2016, estar presente na Semana de Moda de São Paulo (SPFW) com um desfile histórico: a coleção *Yasuke*¹². A Laboratório Fantasma também estabelece parceria com uma grande marca de *fast fashion* com a coleção *A rua é Nóiz*, de 2018, que envolvia a produção de 80 mil unidades de 40 itens de vestuário, entre blusas, camisetas, bonés e moletons, distribuídas em 70 lojas por todo o Brasil (OLIVEIRA, 2019), parcela importante do faturamento da empresa, que também abarca gravadora, editora, produtora de eventos e produção dos artistas que participam do selo, como o próprio Emicida, Fióti¹³, entre outros.

Yasuke foi apenas o primeiro desfile da Laboratório Fantasma na SPFW, seguido pelas coleções *Herança*, de 2017, e *Avuá*, de 2018. Quando olhamos para o desfile histórico de *Yasuke*, em outubro de 2016, um verso cantado pelo rapper Emicida se torna muito simbólico: “Fiz com a passarela o que eles fez [sic] com a cadeia e com a favela: enchi de preto” (LAB FANTASMA..., 2016). Embora em contextos muito distintos, vemos a ferida aberta do encarceramento arbitrário sangrar, e é impossível não remeter a fala de Emicida aos temas abordados no disco *Sobrevivendo no inferno*, como na icônica canção *Diário de um detento*, que narra o sinistro acontecimento de 2 de outubro de 1992, no Presídio do Carandiru, quando foram executados

¹⁰ Mais informações disponíveis em: <https://www.uol.com.br/splash/reportagens-especiais/eliane-dias/?msclkid=74813801ad1311ecb273fe0bb5ede9f8#page1>. Acesso em: 26 mar. 2022.

¹¹ Um coletivo de amantes de arte urbana e fãs de hip hop; empresa que não dá conta apenas da produção têxtil, mas também da produção de mixtapes, videoclipes, eventos, turnês, agenciamento dos artistas etc. Disponível em: <https://www.laboratoriofantasma.com/quem-somos>. Acesso em: 22 mar. 2022.

¹² Coleção *Yasuke* disponível em: <http://www.labfantasma.com/spfw-n42-lab-yasuke/>. Acesso em: 29 mar. 2022.

¹³ Fióti é o nome artístico de Evandro Roque Oliveira, irmão mais novo do rapper Emicida, cofundador do selo Laboratório Fantasma.

111 homens – número divulgado –, sob a justificativa de uma rebelião que o Estado enxergou como “a brecha que o sistema queria” para executar homens encarcerados, entre eles “uma maioria de moleque primário” (RACIONAIS MCS, 2018).

A produção da Laboratório Fantasma se espria para além da crítica social de injustiças e se ancora fixamente na valorização de uma estética periférica e da cultura negra, como Fióti diz nesse trecho de entrevista:

Foi preciso estabelecer um propósito, o da transformação, e isso, para nós, se aproximava de uma questão ancestral que pessoas negras herdam e colocam em prática, principalmente no que se refere à busca incessante de se reconectar com o outro (OLIVEIRA, 2019, p. 260).

Vemos na produção têxtil uma celebração da ancestralidade, e um exemplo pode ser visto camisetas em que estão presentes imagens de Dona Jacira sorridente, mãe dos rappers Emicida e Fióti: não uma imagem de mãe sofrida, mas com seu semblante alegre e orgulhoso.

Esmero e estereótipo das roupas brancas

Se um traje de roupas largas e escuras pode ser característico ao evocar o rap, podemos enxergar o traje branco e alinhado como uma oposição à essa imagem. Pode ser comum que o figurino de pessoas pretas seja composto de trajes brancos, uma construção que tem origens diversas com princípios nobres, como a relação com as religiões de matriz africana ou, ainda, com origens preguiçosas, como remeter aos trajes claros de pessoas escravizadas.

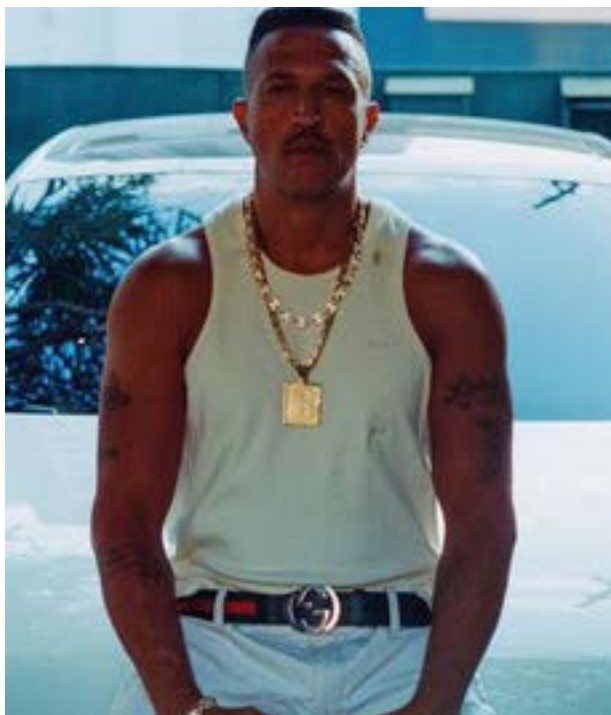
Tanto na umbanda quanto no candomblé, ambas religiões de matriz africana, muitos trajes claros são usados durante os ritos. Podemos notar também no uso de trajes claros a questão de uma impecabilidade, da pessoa preta precisar aparentar estar muito alinhada em qualquer ocasião: a roupa branca destaca instantaneamente esse cuidado. O ato de vestir e de cuidar do aspecto do traje foi uma fala que emergiu durante debates que ocorreram no curso de Hanayrá Negreiros (HISTÓRIAS DO VESTIR, 2020) como uma das questões levantadas no ambiente pedagógico ou em conversas informais: a segurança que a impecabilidade pode imprimir, como se a preocupação em se apresentar de maneira irrepreensível pudesse ser uma garantia de integridade

física. Resquício de uma escravidão que foi pateticamente apagada, a impecabilidade também pode ser vista em questões acerca do uso de calçados, uma vez que pessoas escravizadas são frequentemente ilustradas sem sapatos, sendo um aspecto que a identificava como escravizada, além, obviamente, da coloração da pele.

Não só nesse mérito, o traje se configura como um indicador de classe. Aqui citamos um trecho enfático sobre como o vestuário pode ser um identificador de classe social: “Um dos elementos pelos quais construímos a representação e a condição social de homens e mulheres. Além disso, faz com que outros olhares percebam em nós a que categoria identitária nos encaixamos” (COSTA, 2019, p. 33).

Podemos identificar a imagem de um traje alinhado como um código não só para evitar repreensão, mas também para imprimir elegância e esmero. Mano Brown fala¹⁴ sobre usar roupa clara e se apresentar impecável: mesmo após passar por caminhos sem asfalto e repletos de lama, ele queria chegar aos bailes de música funk com indumentária primorosa, por exemplo. Ele inclusive aponta como motivo para escolher ser torcedor do Santos Futebol Clube seu olhar para aquele uniforme branco que chamou sua atenção (PODPAH #351, 2022). Na Figura 3, vemos o artista vestido com trajes brancos.

Figura 3 – Mano Brown



Fonte: Jef Delgado.

¹⁴ Em outro trecho do podcast PodPah, ele vai discorrer como era automático estar sempre impecável.

Já no concerto do rapper Emicida, vemos músicos e convidados trajando a cor branca (Figura 4), escolha evidente e pronunciada, que também vemos em outros momentos nos trajes do rapper. Na linguagem audiovisual, a escolha pela cor costuma levantar questões com a equipe de fotografia e, para tanto, quem falou conosco foi o profissional da área Vinicius Colé, com quem a autora trocou essa informação por suporte virtual em 2022 e que participou da gravação de diversas cenas do documentário. Colé nos explica que a cor branca pode ser sinuosa para fotometrar, ou seja, balancear informações técnicas em câmeras de fotografia, podendo deixar aspectos da imagem sub expostos (mais escuros). A relação com a cor e o contraste com o fundo ou cenário é significativa e talvez, no caso do show AmarElo, exista uma iluminação cênica: a luz se foca mais no rosto e os trajes claros não são tão impactantes ou, para usar um termo técnico, não “estouram” tanto.

Figura 4 – Músicos presentes trajam a cor branca



Fonte: Jef Delgado.

Traje que evoca todo um continente

O rapper Emicida usa também códigos de vestuário do rap nacional e, ao longo de sua carreira, desenvolveu um estilo que conta também com outras referências e

celebra ancestralidades. Pode-se ver a presença de outras texturas, cores e silhuetas do que pode ser identificado como roupa africana. Existe todo um imaginário acerca do termo que envolve certas tipologias, como as batas, e certos tecidos, como as capulanas. Mas seria possível sintetizar em apenas um tipo de traje um continente tão vasto e tão diverso quanto a África? Se constrói o que podemos observar como um estereotipamento raso que pode limitar muitos aspectos culturais e transformar referências ricas em uma caricatura pobre.

Emicida faz uma analogia muito interessante quando conta como foi sua visita ao continente africano, onde chegou trajando batas enquanto as pessoas vestiam agasalhos esportivos: “é como chegar no Japão vestido de Samurai” (MANO A MANO, 2022). Claro que existe um caráter de homenagem quando é escolhido trajar aquilo que o imaginário brasileiro construiu como roupa africana, mas mergulhar nessas referências é muito mais interessante e constrói um panorama mais amplo, como no figurino que o próprio Emicida veste no show *AmarElo*, em que podemos ver presença de texturas do continente e evocação desse imaginário, porém sem imprimir a sensação de caricatura ou fantasia.

Muito mais do que denúncia

O documentário *AmarElo: é tudo pra ontem*, de 2020, é uma preciosa produção da Laboratório Fantasma, um misto de homenagem, retrospectiva histórica e críticas sociais muito bem desenvolvidas que contraria uma estatística de vidas sem memória, celebrando uma estética e modo de produção preta¹⁵.

Em um olhar desatento para o nome do documentário, pode parecer apenas uma produção sobre o show *AmarElo* (Figura 5), realizado no final de 2019, no Theatro Municipal de São Paulo.

¹⁵ O documentário pode ser visto na Netflix. Disponível em <https://www.netflix.com/title/81354431>. Acesso em: 22 mai. 2022.

Figura 5 – Momento do show AmarElo



Fonte: Jef Delgado.

Entretanto, a produção contempla muito além do registro do show, apresentando uma verdadeira aula de história que remonta à produção de artistas pretos no último século. Como o rapper Emicida fala, em outro trecho da entrevista ao portal *Geledés*:

O que fazemos, tanto no projeto AmarElo como disco, e intensificamos no documentário, é mostrar que tivemos perguntas muito melhores ao longo da história desse país. Mas, nesse momento, estamos respondendo perguntas medíocres. Tá ligado? (REIS, 2020)

Ele também diz, logo no começo do documentário, que o show AmarElo será marcante e lembrado como um evento de pertencimento. Uma vez que o espetáculo ocorre no Theatro Municipal de São Paulo, é instantânea a relação com a Semana de Arte Moderna de 1922 e com a monumentalidade e importância do edifício para a cidade de São Paulo. Em uma das falas, o rapper diz no documentário que aquele é um dia histórico, uma forma de ocupar aquele lugar, ou, nas suas palavras, “essa é a nossa forma de dizer, para todas as pessoas que tem uma origem que nem a nossa, que esse lugar é deles” (EMICIDA: AMARELO..., 2020), que frequentar aquele espaço não deve ser algo restrito a determinados excertos sociais.

Vestindo AmarElo

É muito clara a ideia de que aqueles trajes são parte de um figurino muito articulado, com uma proposta. Ele apresenta uma cor distinta dos demais músicos, com uma estampa nas costas (Figura 6) e uma silhueta larga, que pode remeter tanto as roupas do rap quanto à silhueta de batas, sem cair numa armadilha visual óbvia. Para tratar do traje de cena usado no show, foi feita uma entrevista com a *stylist* e *podcaster* Marina Santa Elena, que assina a criação do figurino, a qual transcrevo, editada:

Sua assinatura final nesse trabalho é como *stylist* ou, quando é uma performance, videoclipe ou show, você assina como figurinista? No show AmarElo, em que era sabido que se tornaria um produto audiovisual, como foi isso?

Nunca tinha parado para pensar sobre a terminologia para meu trabalho nesse caso específico, mas acredito que seja, sim, figurino. No show AmarElo, houve uma preocupação diferente, porque a ideia era dar o mesmo tom para todos os aspectos do espetáculo, incluindo o figurino.

Figura 6 – Costas do traje vestido por Emicida em AmarElo



Fonte: Jef Delgado.

**Sobre a roupa do Emicida, é uma criação da mesma marca que os músicos?
Havia um *briefing*? Como foi essa relação?**

Sim, tanto as roupas do Emicida quanto dos músicos são da mesma marca [marca Fala¹⁶]. É uma marca que já é parceira há alguns anos e que nos atende sob demanda. Então, era alguém com quem já tínhamos uma certa flexibilidade com relação a datas, cartela de cores e materiais.

Falando nos músicos e convidados, houve uma escolha de cor que também vemos em outros momentos no Emicida. Como foi essa questão com a equipe de fotografia?

É engraçado pensar agora, porque não houve uma conversa anterior com a equipe de fotografia. O “é tudo para ontem” é real, então, muitas vezes, não temos tempo de conectar todos os pontos com todos os integrantes da equipe. O *briefing* do Emicida foi: quero cores claras. Desse pedido, minha interpretação foi que o figurino precisava refletir toda a luz que o disco tem. Mostrei as ideias para o figurino, ele gostou e pediu para incluir a figura de São Benedito, santo negro, filho de pais etíopes, que tinha muitos devotos escravos. Para isso, foi contratado um artista especializado em pintura em tecido e fomos criando juntos a ideia para a estampa. Também foi incluída uma pintura com o galho de arruda na frente da camiseta dele, já que é uma planta capaz de limpar as energias e que o Emicida sempre pediu para ter no camarim e no palco dos shows.

O quanto o figurino de show é uma escolha diferente das roupas usadas, por exemplo, para gravação em estúdio, *shootings*, eventos, para coisas mais cotidianas?

Para o show de AmarElo, temos uma paleta específica em tons quentes, cujas cores são tons naturais, rosa claro, *off-white*, tons de terra, açafão, verdes e azuis. Essas cores conversam com as cores dos painéis de LED que emulam vitrais e que servem de cenário para o show. A grande diferença é que há uma comunicação anterior desse figurino para que a iluminação e cenário sejam calibrados para destacar ainda mais a figura do artista no palco.

¹⁶ Mais informações no site da Fala. Disponível em: <https://www.marcafala.com.br/>. Acesso em: 12 abr. 2022.

Existe influência de referências de roupas do rap paulista e/ou internacional nos briefings, ou das histórias pessoais do cantor?

Sim, o Emicida sempre preferiu as peças mais largas, justamente por causa das referências do rap. Ele sempre prefere escolher roupas mais amplas, às vezes até um número maior. Com relação às histórias pessoais, acredito que a arte dele é muito pessoal e fala muito de sua história de vida, daí buscar inserir elementos como arruda, São Benedito e cores mais cruas no figurino.

Figura 7 – Maju e Emicida em AmarElo



Fonte: Jef Delgado.

Considerações finais

Este texto teve como intento amarrar ideias sobre trajes da cena do rap nacional dos artistas Mano Brown e Emicida, visto que são trajes que atravessam o tempo e são impregnados por um senso de urgência, como no título do documentário AmarElo – “é tudo pra ontem” – ou, ainda, como Emicida diz logo no começo da produção: “Exu matou um pássaro hoje, com uma pedra que jogou ontem” (EMICIDA: AMARELO..., 2020).

Pudemos ver trajes com propósito, desenhados por e para eles, e não ajambrados para simular alguma outra coisa. A pesquisadora Carla Aparecida da Costa, ao tratar de

imagens¹⁷ de negros do século XIX, fala também das *cartes de visite*, algo que reverbera anos depois da abolição tardia no Brasil:

As imagens remetem à leitura de personificação do negro escravizado, podemos refletir nas marcas deixadas pela escravidão. Nitidamente expostas nas imagens, percebemos os pés descalços, semblantes tristonhos, cansados e, sobre seus corpos, os trajes desalinhados que não foram feitos para eles (COSTA, 2019, p. 36).

Nessas imagens do passado, a sombra dos pés descalços está sempre à espreita, o que não se observa nos trajes de cena aqui abordados.

Tanto os trajes de Mano Brown quanto de Emicida pronunciam importantes ações de protagonismo. Ambos os músicos não vestem trajes desalinhados ou que performam papéis sociais de submissão ou inferioridade; muito pelo contrário: exitosamente saem de uma possível leitura óbvia e pejorativa, atravessando resgates de ancestralidade e chegando em marcos identitários.

Tal protagonismo faz parte de uma construção em andamento, com muito chão pela frente e muita necessidade de ação.

Tudo é urgente e presente, tudo ensaia movimentos claudicantes, “é tudo pra ontem”. O passado pode soar atemporal e, ao mesmo tempo que é um recorte de época que carrega recordações – nem sempre confortáveis –, é como o passar de uma agulha em um tecido: ele pode organizar memórias para formar um hoje. E olhar para esse panorama ensina lições valiosas.

Referências

COSTA, C. A. **Os figurinos do personagem negro**: a projeção do vestuário cênico na cena contemporânea. 2019. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

EMICIDA: AmarElo – É tudo pra ontem. Direção: Fred Ouro Preto. São Paulo: Netflix, 2020. (89 min), streaming, son., color.

¹⁷ Ela analisou *cartes de visite*, isto é, fotografias feitas e disseminadas durante o século XIX, hoje fontes relevantes para o estudo de trajes do período.

HISTÓRIAS do vestir: cinco artistas negros no acervo do MASP. **MASP**, São Paulo, 2020. Disponível em: <https://masp.org.br/masp-escola/historias-do-vestir>. Acesso em: 24 mar. 2022.

LAB fantasma – coleção Yasuke 2016 – desfile #SPFWN42. [São Paulo: Grupo Luminosidade], 2016. 1 vídeo (9 min). Publicado pelo canal LaboratorioFantasma. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mvgwJf3rpjU>. Acesso em: 29 mar. 2022.

MANO A MANO: Mano Brown recebe Emicida. [Locução de]: Mano Brown. São Paulo: Spotify Studios, 24 mar. 2022. *Podcast*. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/6af0NglhLRQDMV8ioK5h53>. Acesso em: 29 mar. 2022.

OLIVEIRA, T. Entrevista com Evandro Roque de Oliveira (Fióti). **dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, [S. l.], v. 15, n. 30, p. 257-262, 2020.

PODPAH #351: Mano Brown. [Locução de]: Igor Cavalari e Thiago Marques. São Paulo: Spotify Studios, 8 mar. 2022. *Podcast*. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/6hx4DSCCTtiNUKX5E0NgjM>. Acesso em: 20 mar. 2022.

RACIONAIS MCS. **Sobrevivendo no inferno**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

REIS, Y. Em Amarelo – É tudo para ontem, Emicida e Fióti dão aula de ficar para história – de fazer preto se orgulhar e branco pensar. **Geledés**, São Paulo, 13 dez. 2020. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/em-amarelo-e-tudo-para-ontem-emicida-e-fiotti-dao-aula-de-ficar-para-historia-de-fazer-preto-se-orgulhar-e-branco-pensar-entrevista/>. Acesso em: 28 mar. 2022.

Conhecendo a autora deste capítulo



Anna Theresa Kuhl

Mestre e Doutoranda em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Figurinista, pesquisadora, professora e produtora cultural. Pesquisa relações entre memória e traje de cena. Atua na cidade de Campinas com figurino, produção e projetos como Memórias Vestidas – (Re)criação de Indumentária e cursos independentes de figurino. É uma das responsáveis por roteiro e apresentação do podcast sobre figurino Pano pra Manga. annakuhl@gmail.com



Parte 4
TEXTOS
COMPLEMENTARES



O “CEMITÉRIO DAS JUREMAS” E OS TRAJES RITUALÍSTICOS NA CENA

“JUREMA’S CEMETERY” AND RITUALISTIC COSTUMES ON THEATRE

Vasconcelos, Tainá Macêdo; Doutora;
Universidade Federal do Amapá
macedo.vasconcelos@gmail.com

Introdução

Os trajes de cena têm suas origens nos trajes ritualísticos, e estes são elaborações do que se veste socialmente. No percurso da história das artes cênicas, muitos espetáculos abordaram questões relativas à religiosidade e à espiritualidade, e os trajes ritualísticos reapareceram como inspiração para tais criações. Este artigo ensaístico busca, assim, refletir sobre relações existentes entre esses trajes, a partir do espetáculo *Cemitério das Juremas*, que aborda a intolerância religiosa e a repressão sofrida pelos praticantes do culto da Jurema. Esse espetáculo foi concebido por Altimar Pimentel¹ e teve a primeira montagem realizada em 1978 pelo grupo Teatro Experimental de Cabedelo, cidade portuária do estado da Paraíba, rica em tradições da cultura popular.

O culto da Jurema e os trajes ritualísticos

O culto da Jurema é um ritual de origem indígena reconhecido no Nordeste brasileiro, encontrado na região entre Recife (PE) e Natal (RN). Pode ser chamado de Catimbó ou de Jurema e alguns templos de Umbanda² também utilizam elementos da Jurema em seus ritos. De acordo com Luiz Assunção (2006, p. 19):

¹ Altimar Pimentel (1936-2008) foi um dramaturgo alagoano, professor de arte dramática e pesquisador da cultura popular.

² Umbanda é uma religião afro-brasileira que mistura elementos do Candomblé, do Espiritismo e do Catolicismo, centrada na figura de um único deus, Olorum, e demais orixás e entidades espirituais. O Candomblé, por sua vez, é uma religião trazida ao Brasil pelos africanos escravizados e dirige-se às forças da natureza personificadas (orixás).

O culto da Jurema é um culto de possessão, de origem indígena e de caráter essencialmente mágico-curativo, baseado no culto dos “mestres”, entidades sobrenaturais que se manifestam como espíritos de antigos e prestigiados chefes do culto, como juremeiros e catimbozeiros. Tem por base um sistema mitológico no qual a Jurema é considerada uma árvore sagrada e, em torno dela, dispõe-se o “reino dos encantados”, formado por cidades, que por sua vez são habitadas pelos “mestres”, cuja função, quando incorporados, é curar doenças, receitar remédios e exorcizar as coisas feitas e os maus espíritos dos corpos das pessoas.

Jurema é uma árvore e da sua casca é produzida uma bebida com efeito alucinógeno, também utilizada para banhos e defumação. São encontradas duas espécies de Jurema: a preta (*Mimosa hostilis benth*) e a branca (*Vitex agmus castus*) e, a partir delas, são feitas as bebidas; suas partes também são utilizadas nos cachimbos. As visões e os sonhos decorrentes da ingestão da bebida são o ponto mais alto da cerimônia, quando os participantes se conectam com as entidades espirituais.

Muitos historiadores descrevem elementos ritualísticos que se assemelham ao culto da Jurema que datam desde o século XVI, encontrados principalmente por meio das expedições dos holandeses pelo Sertão, em que registraram a cultura dos povos indígenas: a utilização de bebidas, fumo, manipulação de ervas e invocações.

Além dessa concepção, é possível perceber na diversidade da “Jurema” encontrada em Alhandra a combinação de um conjunto de símbolos trazidos do catolicismo popular e da cultura africana, traduzidos nos elementos simbólicos das imagens de santos católicos, orações, melodias, no uso de velas, bacia com água, cachimbo, búzios, pedras, maracás, flores, bebidas e na presença dos “espíritos” de índios, caboclos e mestres (ASSUNÇÃO, 2006, p. 94).

As influências sincretizadas no culto da Jurema advêm do catolicismo, da cultura africana e do espiritismo kardecista. Tais influências podem ser observadas nos objetos utilizados nas cerimônias, também chamados de marcas: “a marca-mestra (o maracá), a marca (o cachimbo) e a princesa (bacia)” (ASSUNÇÃO, 2006, p. 91). Outra semelhança é que a cerimônia é chamada de mesa, na qual os participantes ficam ao redor e as marcas são distribuídas em cima dela. Assunção (2006, p. 83) observa que, em determinado culto da Jurema, os objetos são dispostos da seguinte forma:

[...] no centro encontram-se a “princesa”, bacia de louça entre duas “bugias”, velas acesas ao começo da “fumaça”. Dentro da “princesa” põe-se um pequenino Santo Antônio de madeira. Ao lado da “princesa” fica a “marca”, cachimbo grande, já sarrento de cabo comprido. [...] A “princesa” não está

colocada diretamente sobre a toalha da mesa e sim pousando numa rodilha de pano não servido, pano limpo, virgem e são. Diante do “mestre” está um crucifixo, à esquerda a chave de aço, virgem de qualquer uso, limpinha e reluzente, sempre presente para abrir e fechar as sessões, e simbolicamente, o corpo dos consulentes.

São muitos os elementos ritualísticos presentes no culto da Jurema. Cada objeto tem um significado mágico. As garrafadas de jurema e os cachimbos auxiliam a prática de conexão com a espiritualidade por meio dos efeitos alucinógenos; as imagens de santos, entidades, bonecos e cruzeiros materializam os espíritos e seus poderes etc. De acordo com Assunção (2006, p. 84), “a sessão tem início com a abertura da mesa feita com invocações cantadas e velas acesas. Distribuem entre os presentes a Jurema. O ritual que se segue varia com o fim mágico desejado”. A cerimônia pode variar em diferentes localidades, a partir da influência de elementos da comunidade em que está inserida.

Sobre os trajes utilizados na Jurema, Assunção (2006, p. 82) afirma que “não existe uma indumentária especial”. Sobre a semelhança dos trajes da Jurema com o Candomblé e a Umbanda, a pesquisadora Janaina Alexandra Capistrano da Costa (2021) destacou o depoimento do mestre juremeiro do Rio Grande do Norte, Melquisedec Costa da Rocha:

Conheci uma jurema, uma jurema de pé no chão, uma jurema de camisa de manga comprida, era uma jurema de chapéu de palha, com fios de conta, dessa conta de capim de lágrima de Nossa Senhora e algumas sementes. Hoje nós vemos juremeiros de torço com orelhas, com roupas que são advindas do Candomblé, eu creio que a jurema tem uma identidade própria, a jurema, ela é um culto à parte, ela não é Umbanda, ela não é Candomblé; é jurema. Aí tem hora que a gente vê, a pessoa diz lá, óh sou juremeiro, sou Mestre juremeiro e tal, você olha assim é uma pessoa que é um Babalorixá, mesmo que ele seja Babalorixá, mas ele não vai botar roupa de jurema para o Candomblé. Então seria muito interessante que cada um use as suas indumentárias de jurema, para caracterizar a jurema, para fortalecer esse movimento jurema, o Candomblé já é por si, assim como a jurema também é por si. O que nós precisamos é ter essa consciência de dizer: perai! Eu não preciso botar uma roupa de Richelieu para ir para uma mesa de jurema, eu boto uma camisa de manga comprida, boto um chapeuzinho de palha, um chapéu de couro, um chapéu de massa, aí realmente é caracterização (COSTA, 2021, p. 161).

A partir deste depoimento, observa-se que existe uma relação complexa entre os trajes do Candomblé, da Umbanda e da Jurema. Nessas tradições, os trajes são

referências ao traje social de homens e mulheres trabalhadores, de camadas sociais sem grande poder aquisitivo e que, na maior parte das vezes, utiliza a indumentária de maneira utilitária. No Candomblé e na Umbanda, o mais comum é a utilização da roupa de ração: conjunto de calça e camisa para homens e saia e camisa para mulheres, confeccionados em tecido branco – grande parte em algodão ou linho. Enquanto isso, na Jurema, esse traje não é necessariamente branco e se aproxima mais do traje comum nas comunidades rurais no interior nordestino: calça, camisa de botão, chapéu e cordão de palha, para homens, e saia e blusa, para mulheres, com estampas e cores variadas. A Figuras 1 e 2 trazem exemplos de trajes femininos e masculinos utilizados no culto da Jurema na comunidade Acais, em Alhandra (PB). A complexidade dessa relação está no hibridismo que essas tradições sofreram com o passar do tempo; por exemplo, a roupa de ração não é exclusividade do Candomblé, pois também é vista em algumas casas de Jurema. A autonomia das comunidades religiosas de matrizes afro-brasileiras favoreceu diversos cruzamentos entre tais tradições.

Os trajes utilizados no culto da Jurema são coloridos e adornados com colares de sementes, chapéus de palha e adereços com raízes indígenas, como o maracá e o cachimbo. Na Figura 1, é possível observar uma mulher segurando a princesa (bacia) e uma garrafa de bebida. Os candeeiros³ servem de iluminação para o caminho dentro da mata onde são realizados alguns rituais, como já foi dito.

Figura 1 – Homens e mulheres no culto de Jurema, Acais, Alhandra – PB



Fonte: <https://www.flickr.com/photos/genecy/48397691721/in/photostream/>

³ Luminária artesanal fabricada em metal com recipiente para querosene ou outro combustível acesso por um pavio em chamas.

Figura 2 – Homens no culto de Jurema, Acais, Alhandra – PB



Fonte: <https://www.flickr.com/photos/genecy/48397691721/in/photostream/>

Cemitério das Juremas e os trajés de cena

Cemitério das Juremas é resultado de uma pesquisa realizada por Altimar Pimentel sobre a existência do cemitério clandestino localizado na cidade de Alhandra – PB, onde os seguidores do culto da Jurema (religião afro-brasileira) sepultavam seus mestres. Para elaboração da peça, Altimar visitou várias vezes a cidade de Alhandra e entrevistou inúmeras pessoas ligadas ao culto da Jurema. [...] O texto é anterior ao Teatro Experimental de Cabedelo e conquistou o prêmio Oduvaldo Viana Filho, no Teatro Opinião, em 1975, Rio de Janeiro (PALHANO, 2009, p. 34).

Os personagens da peça são: os praticantes Jonas, Ernesto, Paulo e Joana; o mestre Cesário, os Soldados e o Sargento. O enredo se desenvolve a partir de dois conflitos antagônicos, um de ordem pessoal e outro mais abrangente. Joana deseja se casar com Paulo, mas, segundo a religião, os praticantes são irmãos e não podem se relacionar entre si. “A personagem Joana põe em discussão a liberdade, o livre arbítrio de amar, criticando as leis e pondo em xeque as ações dos demais personagens” (PALHANO, 2009, p. 84). A outra tensão fica a cargo da polícia, que intimida os moradores da cidade a entregarem os praticantes do culto da Jurema; por isso, eles precisam realizar seus rituais em segredo. O Mestre Cesário é então capturado em casa pelos policiais, sendo espancado e sofrendo até a morte. Jonas, Ernesto e Paulo se encarregam de levar o corpo para a mata fechada e enterrá-lo com uma semente de Jurema, para que ali cresça uma frondosa árvore representando a vida do mestre, junto a outros mestres que já foram sepultados ali.

O espetáculo reflete a situação política vivida no Brasil durante a Ditadura Militar na segunda metade do século XX. Essa relação pode ser vista na repressão da polícia sobre os cidadãos que cultuam a Jurema. Tal perseguição e violência são características que reforçam essa aproximação entre o ficcional e o momento histórico do país. O autoexílio também é cogitado como possível solução para salvar o Mestre Cesário antes da captura pela polícia.

Em momentos políticos de cerceamento da liberdade, a religião torna-se (não comumente) um refúgio e apoio para determinada parcela da sociedade. Por outro lado, a própria religião utiliza-se de tais momentos para elevar em nome da fé, seus valores, seus dogmas e o domínio de seus fiéis (PALHANO, 2009, p. 87).

Neste caso, o texto nos leva a refletir sobre a liberdade desejada por Joana, que a leva a querer largar a religião para se casar com quem ama, e a sociedade que priva algumas pessoas de praticarem sua religião. Todavia, “no desfecho do texto, os personagens conseguem pelo poder da fé, enfrentar as forças repressivas do Estado” (PALHANO, 2009, p. 81).

Para Palhano, o sincretismo religioso também pode ser observado em *Cemitério das Juremas*. Fazendo alusão a Cristo e seus discípulos, Mestre Cesário e os demais praticantes vivem situações análogas. O mestre é perseguido, morto e sepultado. Jonas nega conhecer o mestre, quando questionado em uma feira da cidade, o que remete a negação do discípulo Pedro a Jesus.

Outro aspecto importante é que, mesmo sendo inspirado na prática de Jurema na cidade de Alhandra (PB), o espetáculo de Altimar Pimentel “trouxo para Cabedelo a discussão em torno do assunto, além de questionar o cerceamento da liberdade do indivíduo. Referindo-se não ao espetáculo em si, mas à perseguição ao culto afro-brasileiro” (PALHANO, 2009, p. 126). Esse tema permanece atual ainda hoje em todo o país.

Com o grupo Teatro Experimental de Cabedelo (Teca)⁴, o espetáculo estreou em 21 de fevereiro de 1978, no auditório do Colégio Estadual Imaculada Conceição,

⁴ O Grupo Teatro Experimental de Cabedelo (Teca), surgiu na segunda metade do século XX a partir da mobilização de artistas, estudantes e pessoas interessadas em desenvolver a cultura local na cidade portuária de Cabedelo (PB). Na década de 1970, uma equipe técnica da capital (João Pessoa) resolveu desenvolver atividade teatral na cidade vizinha (PALHANO, 2009). Faziam parte desta equipe o dramaturgo Altimar Pimentel, o diretor Elpidio Navarro, o músico Pedro Santos e o artista plástico Flávio Tavares, que contribuíram com a criação e desenvolvimento do grupo Teca. A atuação do grupo é reconhecida na região como expoente do teatro popular nordestino pelo incentivo de Altimar Pimentel e, principalmente, pela valorização das tradições culturais populares.

em Cabedelo, cidade localizada ao norte de João Pessoa, com encenação também de Altimar Pimentel. “Com menos de dois meses de trabalhos diários” (PALHANO, 2009, p. 44), o grupo fez sua primeira apresentação. Estavam no elenco: Antônio Martim, Cleide Rocha, Ronaldo Pedro, João Torquato, Lúcia, Alexandre, Socorro Rocha, Maria Célia, Evilásia, Lucinha, Francisco Figueiredo, Maria das Graças e Jeasí (PIMENTEL, 1992).

Cemitério das Juremas foi censurado logo após a estreia. A justificativa para a proibição foi um aspecto do projeto de iluminação, que refletia no fundo do palco sem rotunda⁵ uma luz “amarelo-esverdeada” (PALHANO, 2009, p. 46) que, para o censor, representava uma alusão sem propósito da bandeira nacional. Na ocasião, os atores se revoltaram, mas nada puderam fazer. Foram vários dias de ensaios exaustivos e poucos recursos para a montagem do espetáculo. A própria iluminação era artesanal, já que a equipe utilizou canhões de luz produzidos a partir de latões de óleo (PALHANO, 2009).

O espetáculo foi proibido para menores de 21 anos, além de ter tido cenas cortadas pela Polícia Federal. Tal proibição provocou maior interesse por parte dos cidadãos sobre a peça censurada. O grupo Teca aproveitou a oportunidade e espalhou cartazes pela cidade de Cabedelo: “Peça proibida entra em cartaz”; “Polícia Federal proíbe grupo de apresentar espetáculo” e “TECA Teve Espetáculo Proibido” (PALHANO, 2009, p. 46). Essa estratégia resultou em plateia cheia durante as apresentações seguintes.

O grupo Teca sempre valorizou as tradições populares de Cabedelo e da região e os espetáculos traziam à reflexão esses aspectos culturais. A produção cenográfica do Teca também remetia às visualidades populares, com muito colorido e estampas, mesmo com baixos orçamentos para confecção. Em *Cemitério das Juremas*, o grupo optou por representar com detalhes a visualidade da cerimônia, estando assim relacionado diretamente com os trajes e objetos ritualísticos.

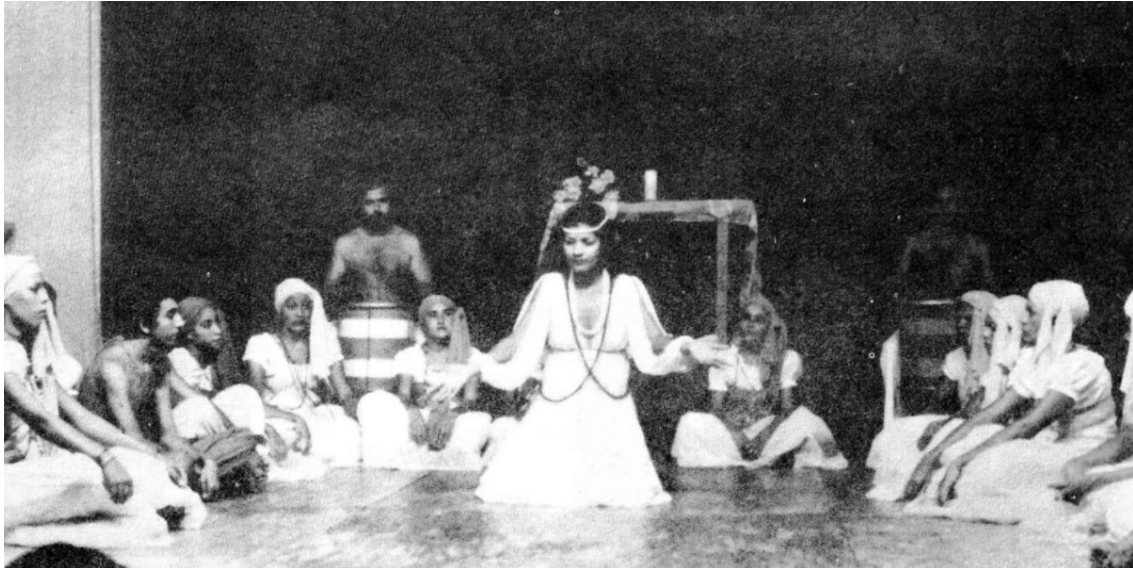
A cenografia do espetáculo é dividida da seguinte forma na rubrica do texto:

1. Salão do culto da Jurema – Ao fundo está o pejí – toalha branca sobre uma mesa onde estão flores, velas acesas, imagens de santos católicos sincretizados e de caboclos do ritual da Jurema. Há bancos e tambores no recinto.
2. Mata – local onde os fiéis do culto da Jurema realizam reuniões secretas.
3. Outros locais onde transcorrem as ações serão delimitados por focos de luz (PIMENTEL, 1992, p. 99).

⁵ Painel preto que fica no fundo do palco de um teatro.

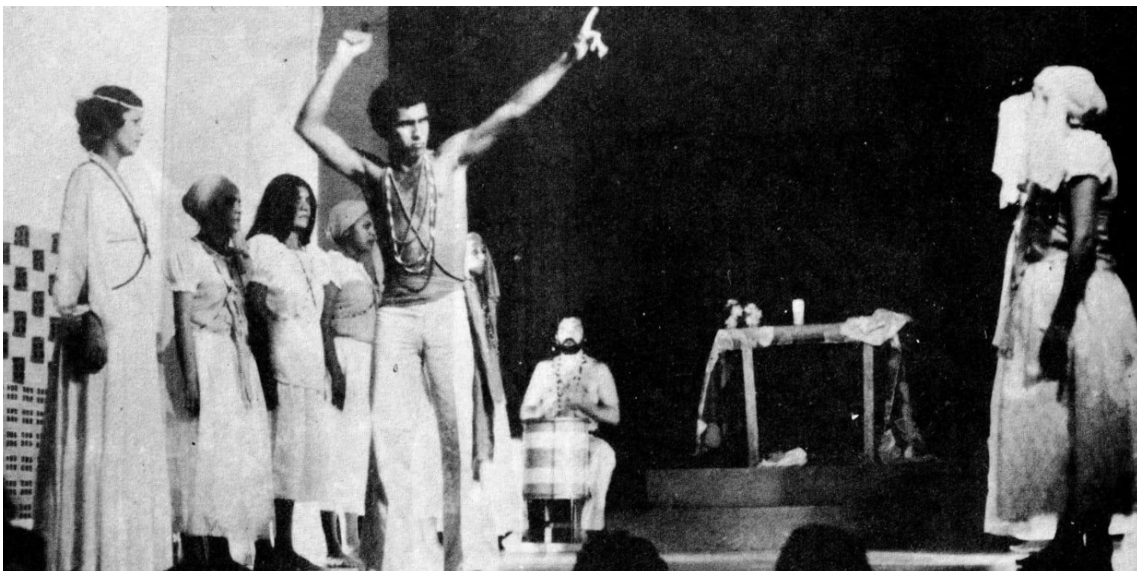
As Figuras 3 e 4 indicam o primeiro cenário em que ocorrem os cultos da Jurema. A mesa com os elementos religiosos está ao fundo, com os praticantes nas laterais e ao centro. As imagens do espetáculo são da remontagem do Teca, que ocorreu em 1980.

Figura 3 – Remontagem de *O cemitério das Juremas*, em 1980, de Altimar Pimentel, no Teatro Santa Catarina, em Cabedelo-PB



Fonte: Egypto (1988).

Figura 4 – Remontagem de *O cemitério das Juremas*, em 1980, de Altimar Pimentel, no Teatro Santa Catarina, em Cabedelo-PB



Fonte: Egypto (1988).

Em comparação com as Figuras 1 e 2, percebe-se que os trajes utilizados no espetáculo *Cemitério das Juremas* apresentam características dos trajes da Jurema e do Candomblé. Os trajes de cena são majoritariamente brancos ou claros – tendo em vista

que as fotografias são em preto e branco – e não têm estampa nenhuma. Os homens estão em cena sem camisa, apenas com calça e fios de conta, utilizados no Candomblé para representar os Orixás e as entidades que protegem aquele indivíduo. As mulheres vestem saia e camisa, fios de conta e turbantes, assemelhando-se às figuras femininas das tradições afro-brasileiras.

A atriz que representa Joana veste um traje diferenciado das outras mulheres: usa um vestido com mangas compridas recortadas que deixa a parte superior dos braços visíveis, tem decote profundo e dois fios de contas cruzados sobre o busto. Essa diferenciação faz com que ela se destaque entre as outras mulheres que representam praticantes da Jurema. Outra associação possível com esta personagem é a homônima protagonista do texto *Gota d'Água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes, com a força feminina e o desejo de lutar pelo amor unindo essas personagens; entretanto, o desfecho das duas em nada se conecta, pois a protagonista de *Gota d'Água* morre e, em *Cemitério das Juremas*, Joana sobrevive ao lado do amado reconhecido como sucessor do Mestre da Jurema.

Ao observar os trajes de cena do espetáculo *Cemitério das Juremas*, percebe-se que os personagens não utilizam nenhuma estampa, nem chapéus de palha, característicos do traje no culto da Jurema. Essa diferença pode ter ocorrido por falta de acesso às cerimônias mais tradicionais ou pelo aspecto apresentado pelo mestre juremeiro Melquisedec, no que tange às interseções entre as religiões de matrizes africanas, indígenas e brasileiras. Assim como os rituais apresentam elementos sincretizados, os trajes também se misturam e utilizam elementos de diferentes contextos. A discriminação também pode gerar uma uniformização da visualidade das religiões de matrizes afrobrasileiras, o que pode ser comprovado pelo senso comum de alguns cidadãos que identificam essa estrutura de traje branco como característico de tais cerimônias. Isso só reforça o preconceito que essas manifestações sofrem ainda hoje e demonstra a falta de conhecimento sobre tais tradições e a riqueza de aspectos visuais envolvidos. No caso da montagem do grupo Teca, a escolha por este traje tem o efeito de gerar identificação entre os juremeiros e entre os praticantes do Candomblé e da Umbanda, cientes de que a perseguição policial era a mesma para todos os que se colocavam contra a prática hegemônica do catolicismo.

Os trajes de cena de *Cemitério das Juremas* apresentam interseções com os trajes ritualísticos do culto da Jurema, do Candomblé e da Umbanda. Muito mais que

isso, esses trajes são parte do discurso de crítica social contra os abusos cometidos contra essas práticas religiosas. O traje de cena é elemento significativo na complexa estrutura de um espetáculo teatral, de forma que também comunica, identifica e propõe reflexões por meio de estímulos e referências visuais.

Considerações finais

As artes cênicas têm suas origens nos rituais e, por isso, ao longo da história a humanidade, representou diversas histórias, reais ou fantásticas. Neste sentido, a espiritualidade não poderia deixar de ser também encenada. Seguindo o pensamento hegemônico, as encenações da Paixão de Cristo e os autos da Igreja Católica, apresentados desde a Idade Média até a atualidade, são exemplos de espetáculos com discurso religioso. Todavia, com base nos pensamentos decoloniais, interessa trazer exemplos que sigam outra lógica, que não exaltem o ponto de vista do colonizador/explorador. Por isso, *Cemitério das Juremas* se encaixa nesta pesquisa como elemento que publiciza a discussão sobre as religiões afro-indígena-brasileiras, além de abordar o cenário político da época em que foi escrita.

Outros exemplos poderiam ter sido apresentados aqui, como a abordagem da manipulação de ervas feita por Joana, personagem do texto *Gota d'Água*. Inspirado no drama grego de Medeia, Joana prepara bolinhos envenenados e acaba comendo com seus filhos. Na dança também se observa a influência do imaginário popular tradicional e místico em espetáculos como o recente *Arreia*, das irmãs pernambucanas Iara Campos e Íris Campos, dirigidas pelo Mestre Paulinho 7 Flexas. Esse espetáculo foi gravado em um quintal, durante o isolamento social na pandemia de Covid-19, aproximando o espectador do cenário de um terreiro com chão de barro. A corporeidade apresentada remete à ancestralidade indígena das bailarinas, pois, como o próprio título identifica, elas incorporam – elas estão arriando – essas figuras ancestrais durante a dança (IARA E ÍRIS CAMPOS..., 2020).

Do ponto de vista visual, muitos são os elementos trazidos desses rituais para a cena, como é o caso dos trajes de *Cemitério das Juremas*, com o uso da indumentária ritualística para vestir as personagens que praticam o culto da Jurema. Entretanto,

esse processo de pesquisa de campo e criação artística acaba influenciado também pelos aspectos culturais que cercam o grupo de teatro e sua equipe técnica, neste caso, observado a partir da inserção de elementos de outros cultos afro-brasileiros sincretizados com a Jurema. Essa obra de arte sintetiza aspectos sociais, culturais e religiosos presentes no Nordeste brasileiro e discute questões relativas ao cerceamento da liberdade e a intolerância religiosa; e embora tenha sido objeto de escândalo na década de 1980, a discussão continua sendo necessária.

Referências

ASSUNÇÃO, L. **O reino dos mestres**: a tradição da jurema na umbanda nordestina. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

COSTA, J. A. C. Uso de substâncias psicoativas e controle social do uso do álcool: mestres bebedores na Casa de Jurema Mestre Carlos – RN. **Tomo**, São Cristóvão, n. 39, p. 153-176, 2021.

EGYPTO, E. **Quarenta anos do teatro paraibano**. João Pessoa: Governo do Estado da Paraíba, 1988.

IARA e Íris Campos apresentam o espetáculo “Arreia” no canal do Sesc Pernambuco no YouTube. **Cultura.PE**, Recife, 26 out. 2020. Disponível em: <http://www.cultura.pe.gov.br/iara-e-iris-campos-apresentam-o-espetaculo-arreia-no-canal-do-sesc-pernambuco-no-youtube/>. Acesso em: 15 abr. 2022.

PALHANO, R. R. **A saga de Altimar Pimentel e o teatro experimental de Cabedelo**. João Pessoa: Sal da Terra, 2009.

PIMENTEL, A. **A construção, a última lingada, cemitério das juremas, Alamoá**. Brasília, DF: Thesaurus, 1992.

Conhecendo a autora deste capítulo



Tainá Macêdo Vasconcelos

Doutora em Teatro pela Universidade de São Paulo (USP). Professora de Cenografia na Universidade Federal do Amapá (UNIFAP). Apaixonada pelas tradições culturais populares, pelos saberes e pelas visualidades. Atua profissionalmente também como figurinista.

macedo.vasconcelos@gmail.com

EM ESTADO DE GRACE: UMA INTRODUÇÃO ÀS SONORIDADES INSUBMISSAS DE GRACE PASSÔ

IN A STATE OF GRACE: AN INTRODUCTION TO THE UNSUBMISSIVE SONORITIES OF GRACE PASSÔ

Angelo, Julio; Bacharel;
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
julioangelo@edu.unirio.br

Introdução

Estão ouvindo? Você ouve, coração? Pulmão?
Sangue? Osso? Lá fora existe um bicho feroz,
coisa de manter flechas e armas nas mãos!
Sabem que nome tem esse bicho?
Sabem como se denomina esse bicho?
Sabem que nome tem?
O olhar dos outros
(PASSÔ, 2018, p. 18).

O contexto mundial da pandemia do Covid-19, iniciada em 2020 e em vigor até a escrita deste texto, provocou, entre outras consequências sem precedentes, um estado de calamidade para as produções teatrais brasileiras e seus artistas, que declararam verdadeiro sentimento de pânico sobre o que se desenrolava no país e a impossibilidade de determinar o que viria a acontecer.

Dada as proporções causais, a plantação cognitiva¹ (MOMBAÇA, 2020a) administrada pela “classe artística” do circuito teatral, referenciada aqui como sinônimo do grupo que detém o poder socioeconômico e cultural do “estar em cena”, ou seja, a branquitude que controla os espaços e mecanismos que representam e geram a manutenção desse poder, vide a divisão geográfica centro – que produz o teatro oficial e universalista – e periferia – que produz um teatro temático e/ou identitário, por exemplo –, parece ter sentido um abalo meramente circunstancial em sua estrutura.

¹ Considerando a historiografia da relação do sistema de arte e pessoas não brancas no contexto euro ocidental, podemos nos confrontar com o desenvolvimento de modelos reificados da plantação cognitiva, que se articulam pela manutenção da norma da racialidade e em igual repetição da lógica da escravização, “na medida em que faz coincidir processos de extração de valor com um regime de violência antinegra” (MOMBAÇA, 2020a, p. 4).

Conquanto estivesse declarada a ausência dos aparelhos teatrais convencionais e a cisão da relação de presença face a face dos *performers* com seu público para o teatro hegemônico por ocasião da pandemia, esta já operava livremente entre as comunidades e coletivos de artistas negros/as ao longo da história do teatro brasileiro.

Basta rememorarmos o legado do Teatro Experimental do Negro (TEN), alicerçado por Abdias Nascimento e seus notáveis integrantes², ainda na década de 1940. Com o rigor político necessário à época, o TEN tinha como uma de suas principais pautas reivindicar o lugar de direito da pessoa negra na esfera teatral, uma vez que era sistematicamente taxada por subterfúgios representativos e institucionais que a excluíam da cena. Desse modo, estabelecia-se uma denúncia material do famigerado mito da democracia racial³, tendência ideológica da época e deglutida até os dias atuais. Tal objetivo voltado ao segmento cênico reverberava, em simultâneo, a intenção de deslocar estas pessoas da margem sociocultural para os campos de relevância fundamentais na formação da sociedade e do próprio país, como a cultura, a educação e a política. Assim, sucedeu-se um plano de reparação histórica no qual o teatro fora eleito como palco catalisador de afirmação das africanidades no Brasil.

Décadas depois, Abdias buscou pontuar categoricamente os anseios do TEN:

Não seria outro o sentido de tentar desfiar, desmascarar e transformar os fundamentos daquela anormalidade objetiva dos idos de 1944, pois dizer teatro genuíno – fruto da imaginação e do poder criador do homem – é dizer mergulho nas raízes da vida. E vida brasileira excluindo o negro de seu centro vital, só por cegueira ou deformação da realidade (NASCIMENTO, 2004, p. 210).

² Entre os primeiros integrantes do TEN, citamos: Agnaldo de Oliveira Camargo; Wilson Tibério; Teodorico dos Santos e José Herbel; Sebastião Rodrigues Alves; Arinda Serafim, Ruth de Souza; Marina Gonçalves; Claudiano Filho; Oscar Araújo; José da Silva; Antonieta; Antonio Barbosa; Natalino Dionísio, e tantos outros (NASCIMENTO, 2004).

³ “Essa elite de poder que se auto identifica como branca escolheu, como tipo ideal, representativo da superioridade étnica em nossa sociedade, o branco europeu, em contrapartida, como tipo negativo, inferior, étnica e culturalmente, o negro. Em cima dessa dicotomia étnica estabeleceu-se, como já dissemos, uma escala de valores, sendo o indivíduo ou grupo mais reconhecido e aceito socialmente na medida em que se aproxima do tipo branco, e desvalorizado e socialmente repellido à medida que se aproxima do negro. Esse gradiente étnico, que caracteriza a população brasileira, não cria, portanto, um relacionamento democrático e igualitário, já que está subordinado a uma escala de valores que vê no branco o modelo superior, no negro o inferior e as demais nuanças de miscigenação mais consideradas, integradas, ou socialmente condenadas, repelidas, à medida que se aproximam ou se distanciam de um desses polos considerados o positivo e o negativo, o superior e o inferior nessa escala cromática” (MOURA, 2019, p. 90).

Ainda diante das problemáticas que se aglutinam na historicidade do teatro brasileiro e na generalizada vigência das normas raciais em sua semiologia, Leda Maria Martins (1995, p. 40) evidencia, em meados dos anos 1990, que “nesse teatro, o percurso da personagem negra define sua invisibilidade e indizibilidade”, argumentando em seguida:

Invisível, porque percebido e elaborado pelo olhar do branco, através de uma série de marcas estereotipadas, que negam sua individualidade e diferença; indizível porque a fala que o constitui gera-se à sua revelia, reduzindo-o a um corpo e uma voz alienantes, convencionalizados pela tradição teatral brasileira (MARTINS, 1995, p. 40).

A “cena em sombras”, segundo Martins, é o proceder metafórico das dinâmicas de alteridade dos teatros negros desde antes da configuração das mais recentes quarentenas, pois estes teatros visam fissurar enclausuramentos antinegros antecedentes, “reapropriando-se de uma voz pessoal que erige um sujeito falante e não apenas dito” (MARTINS, 1995, p. 49).

Se “o que não tem espaço está em todo lugar” (MOMBAÇA, 2020b), escolhemos supor que as práticas teatrais negras, em suas pluralidades, articulam-se por esta mesma afirmação, evocando, neste aspecto, as teatralidades da multiartista contemporânea Grace Passô⁴. Acreditamos que estas ganham outras e novas camadas de significação ao serem reconhecidas pela própria artista como “frequência”, na ocasião da performance virtual *Frequência 20.20*⁵. Nessa perspectiva, partimos do pressuposto de que suas teatralidades têm ondas sonoras de ressaca, capazes de romper a representação de vácuos asfixiantes e virulentos. Sejam eles instaurados na ocorrência da pandemia do

⁴ Grace Passô é dramaturga, diretora e atriz. Nascida em 1980 em Minas Gerais, estudou no Centro de Formação Artística da Fundação Clóvis Salgado, em Belo Horizonte. Atuou em companhias teatrais de Belo Horizonte e foi cronista do jornal *O tempo* (MG). Recebeu diversos prêmios como dramaturga e atriz, além de ter atuado fora do país. Nos últimos anos, vem construindo uma sólida carreira no audiovisual, na frente e atrás das câmeras. Na pandemia, atua como importante agitadora cultural, promovendo debates sobre arte e idealizando projetos artísticos interdisciplinares.

⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Yf4oVUJVqic&t=2474s>. Acesso em: 13 abr. 2022.

novo coronavírus, sejam pelo vírus colonialismo, ambos os pretextos, como sinaliza Ailton Krenak⁶, partem do mesmo princípio da teoria do antropoceno.

O *start*, por assim dizer, da “frequência” anunciada ocorreu alguns anos antes, em uma das produções mais radicais da artista até então, da mesma forma que Exu lançou sua pedra⁷.

Vaga carne

O espetáculo *Vaga carne* teve sua estreia em 2016⁸ e, ao longo dos anos que correram, compartilha os afluentes de uma trajetória polifônica em companhia de Grace Passô, sua realizadora – e realizadora nos mais amplos sentidos, uma vez que, hoje, a peça teatral é reconhecida por sua expansão contínua nos cenários da arte contemporânea. Atualmente, a vacância da obra transita pelas Artes Cênicas – tem no Teatro Negro sua nascente – e pelo cinema, em formato de média-metragem, com direção de Passô, em parceria com Ricardo Alves Jr.

A artista criou uma dramaturgia-criatura insólita e irreduzível que nunca a pertenceu. Tendo em vista esses desdobramentos poéticos, reconhecemos que a

⁶ Na ocasião da Flip – Festa Literária Internacional de Paraty (MESA 19..., 2021), em mesa on-line que reuniu Ailton Krenak e Muniz Sodré, o líder indígena nos provocou com a ideia de humanidade e civilização: “Essa ideia do corpo com essa configuração [com fronteiras] é uma instituição de longa duração disso que a gente chama de ‘civilização’. Faz muito tempo, uma narrativa de milhares de anos, em que a gente se convenceu que nós somos essa coisa excelente que é o corpo humano e não queremos nos espriar em outros organismos que não seja essa sanitária e higiênica figura do humano, que é um horror! É por isso que às vezes eu digo que o *homo sapiens* está sendo pior do que o vírus. A metáfora é o [sic] seguinte: Se o vírus fosse pior do que o humano, ele teria prevalecido e nós teríamos desaparecido. Como a gente conseguiu combater o vírus e aniquilar o vírus, significa que nós somos piores do que o vírus” (MESA 19..., 2021).

⁷ “Exu matou um pássaro ontem com uma pedra que só jogou hoje” é um ditado popular de origem iorubana que remonta a qualidade transgressora e polivalente do orixá mencionado. Na encruzilhada das culturas negras nas Américas, Exu é reconhecido como o próprio movimento gerador de transformações plurais e corresponde ao dinamismo de todas as comunicações inter-relacionais, inscritas nas palavras, no corpo e na memória.

⁸ *Vaga Carne* inaugura o Projeto Grãos da Imagem, que reúne trabalhos sobre temas identitários e que segue em vigor até os dias atuais. A peça-teatral estreou em 2016, no Festival de Curitiba. O solo teatral apresenta a personagem de uma voz errante que invade um corpo. Esta voz passa a narrar efusivamente o que este corpo sente enquanto sujeito, enquanto mulher e enquanto negra.

Voz de *Vaga carne* não pretende se submeter às limitações de quaisquer linguagens artísticas, pois é, em seu âmago, rebelde, imaterial e livre.

É sabido que certa vez esta entidade (Voz) se encontrou absorta pela paisagem sígnica delirante e abundante do corpo de uma mulher negra – o corpo-tela da *performer* Grace – e ali desejou se alocar. Corpo-arquivo de um corpo cativo. “Este corpo, cuja carne leva a mulher e o homem às fronteiras da sobrevivência, suporta pessoalmente as marcas de um texto cultural cujo interior foi virado ao avesso” (SPILLERS, 2021, p. 35).

Este “interior virado ao avesso” é efeito traumático do fogo colonizador, coercitivo por sua natureza monocultural. Corrói para aniquilar, o que o difere daquele que queima para aquecer e transformar.

Então, quais as chamadas que emb(r)asam essa “invasão” da Voz?

Para além de causar estranhamento estilístico no corpus da narrativa, conota-se também a ideia do encontro de coisas alienígenas e errantes, pertencentes a mundos alternos e desconhecidos. A Voz se apresenta como não humana e, para ser compreendida, usa termos discursivos inteligíveis à humanidade. A carne negra se encontra numa sucessão de ações que a desumanizam. Logo, o que habita esse subtexto é o humanismo devidamente colocado enquanto alheio e limitado.

Soraya Martins Patrocínio (2021) tece uma possível leitura dos voleios significantes da Voz no corpo da mulher negra:

A partir desse apego, a voz começa a narrar, principalmente os desejos, as sensações e as responsabilidades, na primeira pessoa do plural, um nós voz-e-corpo que redimensiona a matéria-voz dentro da matéria-mulher, fazendo emergir uma performance, uma coreovozpolítica que reflete e se abre para outras possibilidades subjetivas, éticas e estéticas (PATROCÍNIO, 2021, p. 146).

A Voz, arrebatada pela inesperada ebulição de complexidade do corpo da mulher negra, deseja retomar urgentemente a sua consciência de “ser livre” e opta, então, por interromper aquele indesejado elo recém-nascido – até mesmo após se afeiçoar pelo feto que a mulher gestava – e seguir obstinada em sua existência espiralada. Afinal, não seria um acúmulo de projeções coloniais que a faria renunciar a isso, apesar de ter sido coagida por sofisticadas armadilhas introjetadas naquela carne, pois estava sensibilizada pelos afetos partilhados que já se moldavam. Este fator dramático se implica na suspensão que encerra o espetáculo, em que a voz-criadora de

Passô intervém pela estratégia poética de não ouvirmos a mulher falar por si mesma. Do blackout se constitui um breu de (im)possibilidades infinitas de interpretações que visa produzir um breque na automação de discursos esvaziados pela retórica violenta da necropolítica⁹ (MBEMBE, 2018).

Patrocínio (2021, p. 146) aponta esta proposição de Grace Passô como “uma recusa vigorosa em vender barato”. Após essa sintética crítica-reflexiva, proponho supor a (de)composição de uma obra de arte vaga, por querência. Assim, o panorama dos caminhos cursados pelos procedimentos performáticos e poéticos de Passô, até o momento, parece aliar-se, portanto, aos movimentos radicais da Voz, onde juntas formariam uma espécie de coro afro-surreal, que deseja amplificar o indizível e o inaudito de uma voz coletiva historicamente subalternizada. Isso se intensifica pelo relato da própria artista: “Digo que sou mulher negra, senão muitos fingem que não estão vendo” (PASSOS, 2019).

O recurso político de “erguer a voz”, associado a mulheres negras e debatido por bell hooks (2019), acrescenta outras modulações críticas a esta elocubração, pois, nas palavras de hooks (2019, p. 75), “o ato de se tornar sujeito é ainda outra maneira de falar do processo de autorrecuperação”. As múltiplas vozes que ocupam as entranhas deste processo, mediado pela linguagem estética de Passô, reverberam ações que se implicam às estruturas analíticas da interseccionalidade¹⁰. Estas ações são proclamadas pela existência da própria artista no Brasil de hoje. Passô explica que:

Eu sei que represento para várias mulheres muitas coisas, muitas vozes abaixadas. O teatro que faço hoje ele é um reflexo de uma existência, digamos, que conseguiu vencer algumas guerras, que vem conseguindo furar uma blindagem muito potente, que é a blindagem do silenciamento,

⁹ O filósofo camaronês Achille Mbembe (2018, p. 146) propõe a noção de necropolítica e necropoder “para explicar as várias maneiras pelas quais, em nosso mundo contemporâneo, armas de fogo são implantadas no interesse da destruição máxima de pessoas e da criação de “mundos de morte”, formas novas e únicas da existência social, nas quais vastas populações são submetidas a condições de vida que lhes conferem o status de “mortos-vivos”.

¹⁰ Em *Interseccionalidade*, Patrícia Hill Collins e Sirma Bilge (2021) relembram Kimberlé Crenshaw, perscrutora do uso do termo de “interseccionalidade”, ao afirmar que “soluções para a violência contra as mulheres continuarão improváveis se esse problema for tratado através de lentes exclusivas de gênero, raça ou classe. Por exemplo, lentes exclusivas de gênero, pelas quais os agressores são homens e as vítimas são mulheres, ou lentes exclusivas de raça, que priorizam a violência policial contra homens negros em detrimento da violência doméstica contra mulheres negras, mostram as limitações do pensamento não interseccional” (COLLINS; BILGE, 2021, p. 74).

do apagamento. Então, quando pessoas como eu conseguem deixar com que essas vozes antes silenciadas vaguem por aí e se tornem expressivas, é claro que elas começam a ser alvo de muito desejo, em todos os níveis da arte, desejo das instituições, dos artistas, dos prêmios e tudo o mais (SIMÕES, 2018).

Por meio das reflexões de Passô, somos capazes de aproximar suas entrelinhas à força vital do erótico, defendida por Audre Lorde (2019) e sujeitada ao desprezo pornográfico de um (cis)tema masculino patriarcal branco. Em seu clássico ensaio *Usos do erótico: o erótico como poder*, Lorde procura enfatizar o poder empoderador do erótico na vida de mulheres que podem vir a ser coagidas a obliterar os seus mais íntimos desejos de quaisquer ordens:

Reconhecer o poder do erótico nas nossas vidas pode nos dar a energia necessária para lutarmos por mudanças genuínas em nosso mundo, em vez de apenas nos conformarmos com trocas de personagens no mesmo drama batido (LORDE, 2019, p. 74).

Foi em meio à pandemia – recorte seco na “normalidade” do real – que Passô estreou a versão cinematográfica dessa peça que parece refundar seus vocábulos artísticos. A película *Vaga carne*, de 2020,¹¹ é lançada via plataforma de streaming e, desse modo, também, pode ser inserida na quentura do debate das produções cênicas vinculadas à virtualidade, na qual a artista se estabeleceu como importante agitadora.

Nesta mais recente configuração da contínua crise do teatro, os nossos olhos tentam acompanhar as imagens teatrais cadavéricas que pululam nas telas de diversos dispositivos eletrônicos – dos quais já sofremos dependência desde o início da era digital. Geralmente, as teatralidades narcísicas do euro-ocidente se mantêm fiéis à reprodutibilidade incessante de suas imagens dominantes. A nós, nos resta a constatação de que “a imaginação na qual vivemos está exausta” (SURIEL, 2021).

A curadora dominicana Yina Jiménez Suriel (2021), em breve reflexão sobre estes vãos evidenciados nos últimos anos, nos propõe resgatar “o som como emancipação”. Para essa provocação, ela deseja nos reorientar para os movimentos do oceano por

¹¹ “Originalmente previsto para ser lançado nos cinemas em março, o filme teve a estreia adiada por conta da pandemia do coronavírus e chegou ao streaming em 14 de maio [...] *Vaga Carne* chegou ao streaming depois de ser exibido no Festival de Berlim e de ser o filme de abertura da Mostra de Tiradentes” (MULHER NO CINEMA, 2020).

meio do Caribe e, em conjunto, a sua paradoxal relação com as montanhas altas, onde se localizam comunidades quilombolas que iniciaram as práticas deste pensamento: “A primeira coisa que as montanhas nos dizem é que as principais ferramentas para dismantelar velhas imaginações e criar outras novas não são sobrenaturais: são as sonoridades e a escuta ativa” (SURIEL, 2021).

Da plasticidade sonora de Grace Passô, notada a princípio no projeto *Vaga carne* e por intermédio do estímulo ao sensível de Suriel, ressoam, assim, *fabulações* que reinventam a voz interdisciplinar da própria artista, sua escuta de mundo e sua performance imaginativa.

A artista, em continuidade ao ciclo principiado na alocução “Estorinhas eu tenho mil. Poderia contar várias aqui para vocês” (PASSÔ, 2012, p. 5) oração e feitiço de sua autoria, mobiliza novas construções de ficção especular da palavra, distorcidas aos domínios do som. Estas sonoridades insubmissas se ramificam na trilogia *Ficções SÔNICAS* (2020 e 2021)¹², nomeada a partir de conceito volante homônimo cunhado pelo escritor e jornalista britânico Kodwo Eshun.

Considerações finais

No oco do tempo pandêmico, vir a estar em “estado de Grace” é metáfora aquilombada para “contemplar o invisível” (MILLER, 2009) na dança de sonoridades díspares, cerrando os olhos para as ilusões de ótica da colonialidade, como anuncia Leda Maria Martins (2003) ao tratar das performances da oralitura.

As performances da oralitura compõem e circundam as culturas não só afro-brasileiras, mas também as indígenas, como fontes vivas de memória e registros históricos de formação da encruzilhada Brasil. Elas contrariam, em suas raízes performativas, a hegemonia da inscrição historiográfica por meio exclusivo da palavra grafada, ou seja, da adoção do sentido da visão tal qual um poder ocular supremo, que categoriza e exclui tudo o que vêm a fugir do padrão normativo e universal

¹² A trilogia consiste em três movimentos: uma obra radiofônica intitulada *Ficções sônicas*, criada a partir do convite do festival de arte sonora Novas Frequências, de 2020; uma instalação sonora para a 34ª Bienal de São Paulo, em 2021; a peça-filme *Ficções sônicas 02 – Feitiço*, que abriu a programação do projeto “Daqui, para onde vamos?”, realizado pela plataforma “Brasil Cena Aberta”, em 2021.

branco-ocidental. Logo, o que não se enquadra nesta lente unifocal pode vir a ser considerado “ex-ótico” (MARTINS, 2003).

Tais performances nos permitem compreender vestígios das estratégias de sobrevivência, revolta, fuga e encantamento adotadas por essas populações. São tecnologias ancestrais inscritas nas águas que compõem o corpo e seus segredos decodificados em diversas expressões culturais e artísticas.

Como sopro, hálito, dicção e acontecimento performático, a palavra proferida e cantada grafa-se na performance do corpo, portal da sabedoria. Como índice de conhecimento, a palavra não se petrifica em um depósito ou arquivo estático, mas é, essencialmente, kinesis, movimento dinâmico, e carece de uma escuta atenciosa, pois nos remete a toda uma poieses da memória performática dos cânticos sagrados e das falas cantadas no contexto dos rituais (MARTINS, 2003, p. 67).

Conforme nos diz Martins (2003, p. 75): “Nas espirais do tempo, tudo vai e tudo volta”. Assim sendo, as reminiscências das sonoridades negras, uma vez proferidas no território conjuntamente sequestrado, estão grafadas nesse mesmo tempo espiralar, na companhia cosmopoética dos corpos-agências da performance e da natureza em sua amplidão.

Em consonância com este pensamento está também o da pesquisadora e educadora Nathalia Grilo, que conclama: “Eis o cerne da imaginação negra: a busca pelo que é estranhamente belo, alimentada por uma inquietação profunda surgida do assombro que temos diante da vida” (GRILO, 2021).

Vir a estar em “estado de Grace”, soa, enquanto percorremos os caminhos abertos “do que é contemporâneo” (AGAMBEN, 2009), como um zumbido ancestral presente no pé do ouvido. Pés conscientes do retorno e atentos ao percurso secreto da fuga.

Vir a estar em “estado de Grace” é, ainda, a (im)possibilidade exusíaca de quebrar a expectativa do espectador-ouvinte e trair o teatro. É performar a imprevisibilidade enquanto ausculta os sussurros vagos da arte sonora do próprio organismo. Uma experiência de transgressão do tempo, do corpo, da forma e da linguagem que intui a abolição da imaginação, como discorre Negalê Jones em entrevista:

Não estamos experimentando com a música, pegando um instrumento e tentando criar uma musicalidade de forma diferente. Arte sonora é um jeito de usar o som como matéria primordial para a criação, para colocar ideias no mundo sem se preocupar em cumprir requisitos musicais, tais como

princípio, meio e fim, coerência harmônica e melódica. Podemos usar o som com outras peculiaridades não inerentes a ele, usá-lo como vaporização, como tinta, como matéria. Mexo com som como quem manuseia o barro. É entender a força da onda eletromagnética, da onda mecânica. É entender a diferença entre o que chamamos de som e o que chamamos de luz, mesmo ambos sendo ondas. A chave é a liberdade (AZEVEDO, 2021).

“Tambores entenderão!”, como profetizou Grace Passô, em 2020, na sua supracitada performance virtual Frequência 20.20.

Referências

AGAMBEN, G. O que é o contemporâneo? *In*: AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

AZEVEDO, A. Conversa com Negalê Jones: “mexo com som como quem manuseia o barro”. **C&América Latina**, Berlim, 20 set. 2021. Disponível em: <https://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/i-work-with-sound-the-way-someone-handles-clay/#:~:text=O%20brasileiro%20Negal%C3%AA%20Jones%20diz,e%20aquele%20vindo%20da%20Europa>. Acesso em: 13 abr. 2022.

COLLINS, P. H; BILGE; S. **Interseccionalidade**. Tradução Rane Souza. São Paulo: Boitempo, 2021.

GRILO, N. Imaginação radical negra: um manifesto desassossego. **Mjournal**, São Paulo, [2021]. Disponível em: <https://mjournal.online/Imaginacao-Radical-Negra-Um-Manifesto-Desassossego-por-Nathalia-Gril>. Acesso em: 13 abr. 2022.

HOOKS, b. **Erguer a voz**: pensar como feminista, pensar como negra. Tradução Cátia Bocaiuva Maringolo. São Paulo: Elefante, 2019.

LORDE, A. **Irmã outsider**: ensaios e conferências. Tradução Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

MARTINS, L. M. **A cena em sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MARTINS, L. M. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. **Letras**, Santa Maria, n. 26, p. 63-81, 2003.

MBEMBE, A. **Necropolítica**. 3. ed. São Paulo: n-1, 2018.

MESA 19 | cartografias para adiar o fim do mundo, com Ailton Krenak e Muniz Sodré. [Paraty: Flip], 2021. 1 vídeo (79 min). Publicado pelo canal Flip – Festa Literária Internacional de Paraty. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=78ikR_oxrTg&t=41s. Acesso em: 13 abr. 2022.

MILLER, D. S. Call it afro-surreal. **San Francisco Bay Guardian**, San Francisco, v. 43, n. 34, 9 may. 2009. Disponível em: <http://sfbgarchive.48hills.org/sfbgarchive/2009/05/19/call-it-afro-surreal/>. Acesso em: 13 abr. 2022.

MOMBAÇA, J. A plantação cognitiva. In: CARNEIRO, A. (org.). **Masp afterall**. São Paulo: Masp, 2020a.

MOMBAÇA, J. **O que não tem espaço está em todo lugar**. Rio de Janeiro; São Paulo: IMS, 2020b. Disponível em: <https://ims.com.br/convida/jota-mombaca/>. Acesso em: 13 abr. 2022.

MOURA, C. **Sociologia do negro brasileiro**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.

MULHER NO CINEMA. "Vaga carne" no streaming: como assistir ao filme codirigido por Grace Passô. **Mulher no Cinema**, São Paulo, 16 mai. 2020. Disponível em: <https://mulhernocinema.com/noticias/vaga-carne-no-streaming-veja-como-assistir-ao-filme-dirigido-por-grace-passo-e-ricardo-alves-jr>. Acesso em: 13 abr. 2022.

NASCIMENTO, A. Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 18, n. 50, p. 209-224, 2004.

PASSÔ, G. **Por Elise**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.

PASSÔ, G. **Vaga carne**. Belo Horizonte: Javali, 2018.

PASSOS, U. Digo que sou uma mulher negra senão muitos fingem que não estão vendo, diz Grace Passô. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 13 jul. 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/07/digo-que-sou-mulher-negra-senao-muitos-fingem-que-nao-estao-vendo-diz-grace-passo.shtml>. Acesso em: 13 abr. 2022.

PATROCÍNIO, S. M. **Dramaturgias contemporâneas negras**: um estudo sobre as várias possibilidades de pensar-ser-estar em cena. 2021. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2021.

SIMÕES, L. As vozes de Grace Passô. *Jornal O Beltrano*, Belo Horizonte, 13 abr. 2018. Disponível em: <https://www.obeltrano.com.br/portfolio/as-vozes-de-grace-passo/#:~:text=%E2%80%9CEu%20sei%20que%20represento%20para,do%20Do%20silenciamento%2C%20do%20apagamento>. Acesso em: 27 set. 2022.

SPILLERS, H. J. Bebê da mamãe, talvez do papai: uma gramática estadunidense. Tradução Kênia Freitas e Allan K. Pereira. In: BARZAGHI, C.; PATERNIANI, S. Z.; ARIAS, A. (org.). **Pensamento negro radical**: antologia de ensaios. São Paulo: Crocodilo, 2021. p. 29-70.

SURIEL, Y. J. Carta da... terra de montanhas altas: o som como emancipação. **C&América Latina**, Berlin, 16 ago. 2021. Disponível em: <https://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/emancipation-through-sound/>. Acesso em: 13 abr. 2022.

Conhecendo o autor deste capítulo



Julio Angelo

Bacharel em Direção Teatral pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio) e mestrando no PPGAC da mesma instituição. Artista-pesquisador com atuação nas artes da presença e no audiovisual. Dirigiu as peças *Eles não usam black tie – com canções de Caetano Veloso e Gilberto Gil* (2016, 2017, 2018) e *As horas seguintes nos trouxeram até aqui* (2019), em que também assinou a coautoria da dramaturgia. Foi diretor-assistente do espetáculo *Capiroto* (2020, 2021), escrito e dirigido por Rodrigo França. Coidealizador de ZUMBIR, podcast afrofuturista de audiodrama e entrevistas que, em 2021, tornou-se um projeto exclusivo da plataforma Spotify. Investiga a relação das performatividades e teatralidades negras na produção de experimentos de ficção especulativa e fabular afrodiaspórica no Teatro, no Cinema e nos dispositivos sonoros.

julioangelo@edu.unirio.br

NA PELE E NA CARNE NEGRA: CONSIDERAÇÕES SOBRE O VISAGISMO NO MUSICAL *ELZA*

*ON THE SKIN, ON THE BLACK FLASH: TOPICS ABOUT
THE VISAGISM OF THE MUSICAL ELZA*

Ribeiro, Graziela; Doutora em Artes;
Universidade Federal do Pará;
grazielaribeiro@ufpa.br

O Musical *Elza* no Contexto do Teatro Negro

O gênero teatro musical, no século XX, se fortalece no Brasil com uma linguagem que reproduz modelos importados de diversos países. No geral, primam por musicais norte-americanos da Broadway ou do West End londrino. Nesta safra, o primeiro espetáculo musical versionado para a língua portuguesa foi *My Fair Lady*, com Bibi Ferreira e Paulo Autran no elenco, apresentado em uma temporada de dois anos e meio a partir de 1962.

Em 1999, com o incentivo da Lei Rouanet¹, iniciou-se uma nova fase do teatro musical. Em sua evolução, esta forma artística tornou-se não apenas um gênero de teatro, mas também entretenimento e, sobretudo, um produto mercadológico da indústria cultural, com estratégias de marketing e venda, patrocinadores, altos investimentos, que permitiram uma ampla profissionalização de trabalhadores do setor. Neste formato foram montados espetáculos como *Les Misérables* (2001); *A Bela e a Fera* (2002), *O Fantasma da Ópera* (2005), entre outros.

Cardoso et al. explicam que, a partir de 2010, houve uma terceira fase no teatro musical brasileiro e, assim, com um setor estruturado e composto por profissionais experientes, alguns vindos de cursos de formação técnica na área, o setor passou a focar na produção de enredos que homenageavam artistas brasileiros. Assim sendo,

¹ Principal Lei de Incentivo à Cultura do Brasil, criada em 1991, a Lei Rouanet contribui para que milhares de projetos culturais aconteçam, todos os anos, em todas as regiões do país. Por meio dela, empresas e pessoas físicas podem patrocinar espetáculos – exposições, shows, livros, museus, galerias e várias outras formas de expressão cultural – e abater o valor total ou parcial do apoio no Imposto de Renda. Disponível em: www.gov.br. Acesso em: 7 ago. 2022.

A partir de 2010, como opção aos musicais adaptados da Broadway, vem crescendo o número de musicais afeitos a retratar ícones da cultura brasileira, tais como: Tim Maia, Elis Regina, Cassia Eller, Wilson Simonal, Rita Lee, Chacrinha, Cazuza, Luiz Gonzaga, que tiveram suas histórias de vida contadas e cantadas nos palcos brasileiros. (CARDOSO ET AL., 2016, p.34)

Este contexto abriu espaço para que em 2018 fosse homenageada uma artista negra icônica da cultura brasileira, a “mulher do fim do mundo”, representada pela cantora Elza Soares.

Sobre o musical *Elza*

Trata-se de um espetáculo musical com duração de 140 minutos, de autoria de Vinícius Calderoni e dirigido por Duda Maia, que narra a trajetória da cantora brasileira Elza Soares.

A biografia de Elza é contada de forma fragmentada e tendo sete cantoras/atrizes negras que se alternam no papel. São elas: Janamô, Júlia Tizumba, Késia Estácio, Khrystal, Laís Lacôrte, Verônica Bonfim e a atriz convidada Larissa Luz.

Sua história se desenrola por meio de episódios marcantes da trajetória da cantora da periferia do Rio de Janeiro, que teve uma vida sofrida e que começou a fazer sucesso nos anos 1950, passando por instabilidades no campo pessoal e profissional, como violência doméstica, perda de filhos e exílio político. Apesar de tudo, foi eleita a “voz do milênio” pela BBC de Londres, em 1999.

A equipe de visualidade é formada por André Cortez (cenógrafo), Kika Lopes e Rocio Moure (figurinos), Renato Machado (iluminação) e Uirandê de Holanda (visagismo).

A musicalidade é marcada por sucessos consagrados de Elza Soares, desde sua fase no samba até outros gêneros experimentados por ela ao longo de sua carreira. Além disso, são apresentadas músicas compostas para o espetáculo. As musicistas em cena são: Aline Colombani (violões, cavaquinho), Georgia Camara (bateria e percussão), Guta Menezes (trompete, flugelhorn e gaita), Marfa Kourakina (baixo), Neila Kadhí (programações, pandeiro, guitarra), Priscilla Azevedo (teclado, sanfona, escaleta). A essência do enredo é mostrar a forma como Elza se reinventou várias vezes em sua vida, chegando ao século XXI como ídolo de várias gerações.

Nos próximos parágrafos deste artigo, teceremos as considerações acerca do visagismo do espetáculo. Antes disso, refletiremos sobre a utilização dos termos visagismo, maquiagem e caracterização dentro da realidade teatral, em que muitas vezes são usadas como sinônimos.

Visagismo, caracterização e maquiagem no teatro

Quando se pensa em caracterização, sabemos que tal processo abrange elementos que trazem informações sobre uma determinada personagem e que, segundo Pavis (2010), pode se dar por meio da dramaturgia, ou mesmo da materialidade que se agrega nas ações do corpo. Neste segundo caso, tanto o figurino quanto a maquiagem são signos expressivos na caracterização de personagens.

No livro *O design de aparência de atores e a comunicação em cena*, a autora Adriana Vaz Ramos menciona a expressão *caracterização visual*, cujo sentido refere-se à:

[...] especificamente à correlação expressiva de cores, formas, volumes e linhas, utilizadas de diferentes maneiras para materializar vestimentas, maquiagens, penteados e adereços a fim de apresentar visualmente os traços singularizantes de um ator por meio de signos que compõem sua aparência geral, em determinada realização artística. (RAMOS, 2013, p. 26-27)

Percebe-se na citação que a autora destaca na linguagem visual da cena teatral não apenas o vestuário ou figurino como materialização de um veículo comunicacional, mas também a maquiagem, os penteados, as perucas, próteses e adereços. Ou seja, um conjunto de fatores que formam um todo e que cumprem a função da emissão de mensagens não verbais ao público. A autora reforça esta noção quando nos aponta que:

A aparência de um ator é concretamente construída por meio da manipulação da linguagem caracterização visual, ou seja, ela é dada a conhecer por meio da organização dos recursos oferecidos pelos códigos de suas linguagens constituintes (as roupas, os penteados, as maquiagens, os adereços) colocados em relação ao corpo do ator em questão e às particularidades tecnológicas de cada meio e de cada espetáculo em que estiver inserida. (idem, p. 32)

Em relação à maquiagem, podemos afirmar que é um instrumento muito antigo utilizado pelos homens desde os primórdios das maiores civilizações

ocidentais e orientais, como a egípcia e a greco-romana, e remete ao uso de produtos para o tratamento, embelezamento, correção e camuflagem da pele e dos cabelos. Pelo contexto aqui apresentado, a maquiagem no teatro cumpre outras funções, que vão além do embelezamento. Assim sendo, ressalta-se que

A maquiagem propriamente dita, quer dizer, o uso de pinturas de cores não realistas de que os teatros do Extremo Oriente têm uma longa experiência, ficou por muito tempo excluída do palco ocidental moderno. É que precisamente ela não é realista. Não tendo nenhuma referência na realidade, ela parece como uma infração inaceitável ao código do “natural”. (ROUBINE, 2011, p. 67)

Ao longo da história do teatro, a função da maquiagem foi dar destaque para o rosto e para expressões faciais. Com o passar do tempo, um dos objetivos da maquiagem teatral passou a ser a adaptação da pele do ator à iluminação, o que faz com que ela se desenvolva considerando a trajetória da iluminação teatral da luz, primeiramente a gás e, em seguida, elétrica. Por conta deste fator, o teatro do século XX ofereceu maiores possibilidades de visualização da expressão facial, através da iluminação, aliada às modificações do espaço teatral.

No conceito de caracterização que vimos previamente, a maquiagem insere no corpo do ator determinadas informações sobre a personagem, por meio dos efeitos de luz e sombra. Na maquiagem é possível que se transforme um ator jovem em idoso, por exemplo, ou mesmo que se criem sombras que levem a alterar os traços naturais de um rosto. Segundo Cezimbra:

A maquiagem teatral deve ser dramática, envolvente, com a finalidade de ajudar atores, cantores de ópera, bailarinos e caracterizar seus personagens. Isso exige do maquiador, além de criatividade, conhecimentos gerais e uma pesquisa de costumes de época, para que ele harmonize a maquiagem com os cabelos, o figurino, a luz, o cenário. (2012, p. 139)

Atualmente, é comum, na área teatral, as transformações de aparência, por meio de maquiagem, ser chamada de “caracterização”² ou mesmo “visagismo”³.

² “Técnica literária ou teatral utilizada para fornecer informações sobre uma personagem ou situação.” (PAVIS, 2008, p.38)

³ O termo *visagisme* foi criado por Fernand Aubry nos anos de 1930, e é derivado do termo *visage* (rosto, em francês). Por conter o sufixo “ismo”, o visagismo deve ser um conceito e não meramente uma técnica. É importante anotar que Aubry criou o termo “visagismo” e não o visagismo em si. Fonte: HALLAWELL, P. Disponível em www.visagismo.com.br. Acesso em 22 abr. 2022.

A palavra francesa *visage* é traduzida para a língua portuguesa como “rosto”; portanto, visagismo é o estudo profundo dessa área do corpo e inclui conhecimentos sobre cabelo, cores, formas e texturas.

Considerações sobre o visagismo no musical *Elza*

Dentre as terminologias apresentadas neste artigo, a ideia de utilização do termo “visagismo” predomina ao tratar da descrição do trabalho feito pelo artista Uirandê de Holanda para o espetáculo *Elza*. Esta escolha representa uma forma de consolidar a terminologia que consta no programa do espetáculo. Além disso, diz respeito à categoria que tem sido usada nas premiações oficiais do teatro brasileiro contemporâneo, notadamente no Prêmio Bibi Ferreira de 2019, no qual o artista foi indicado na categoria Melhor Visagismo, pelo projeto de *Elza*.

Conforme o resumo do espetáculo, apresentado previamente neste artigo, a atmosfera visual do musical segue uma estética afrofuturista⁴, emanada através do passeio biográfico do passado de Elza Soares até sua chegada ao presente/futuro, poeticamente expressado na fala da cantora/atriz Larissa Luz ao introduzir a música “A carne”, quando ela menciona a passagem de tempo e a permanência da cantora como ídolo de novas e antigas gerações no trecho proferido pela artista em cena em que é colocada a seguinte frase:

“[...] atravessar o exílio e deixar para trás todas as fraturas, as reais e as metafóricas. Desembarcar neste século⁵ e ser uma mulher preta que fala quando canta.”⁶

Uma das questões que é notável no projeto de visagismo é a predominância dos cabelos *black power* nas atrizes que alternam o papel de Elza Soares, como se vê na figura 1.

⁴ A noção do termo Afrofuturismo surgiu em 1994 com o cineasta Mark Dery, que dirigiu o filme “*Black to the future*”, que questionava os padrões de estereótipos sobre os negros, comumente usados nas produções de Hollywood, e buscava a consolidação da comunidade imaginária e da identidade negra. É considerado um movimento artístico amplo, que perpassa diferentes meios, utilizando a música, política, moda, entre outras disciplinas. (SILVA; QUADRADO, 2016, p.8)

⁵ Refere-se ao século XXI.

⁶ Disponível em: Plataforma YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=UKNNMDhxxd8>. Acesso em: 8 ago. 2022.

Figura 1 – Elenco de atrizes negras no musical *Elza*



Foto: Silvana Marques e Daniel Barboza (Programa oficial do espetáculo *Elza*).

O cabelo *black* se caracteriza pela manutenção dos traços da textura de fios crespos e/ou cacheados. Este tipo de cabelo geralmente resulta em uma forma volumosa que envolve a cabeça. No decorrer do século XX, muitos movimentos políticos e comportamentais, que visavam à valorização da estética natural negra, se desenvolveram em caráter global. Dentre eles, os movimentos rastafári⁷,

⁷ Caracterizado como um movimento antirracista, anticolonial, religioso e afrocentrado, o Movimento Rastafári tirou sua inspiração dos escritos de Marcus Garvey, um importante nome da luta antirracista (embora ele nunca tenha se convertido à religião). (PEQUENO, 2019, [s.p.]

*Harlem Renaissance*⁸, *black is beautiful*⁹, *black power*¹⁰ são alguns dos exemplos. Segundo Moreira:

Em meio a uma flagrante valorização da estética branca, o Movimento Negro nos Estados Unidos consolidou o *black power* nos anos 60. Os adeptos procuravam afirmar uma identidade negra nas roupas, postura e principalmente nos cabelos, naturalmente cacheados, crespos e bem altos. (2018, p.2)

Embora nem sempre os cabelos da cantora Elza Soares tenham seguido a estética *black power*, tendo em vista que em alguns momentos de sua carreira eles aparecem muito curtos, raspados ou mesmo alisados, o projeto de visagismo alinhou-se de forma a valorizar o cabelo *black power*, que foi o visual assumido pela cantora no século XXI. Por vezes, seus cabelos *black* eram mostrados também em versões coloridas, como roxo, vermelho e loiro. Segundo Camargo (apud CESAR et al., 2020), o cabelo colorido poderia ser na forma de peruca.

Figura 2 – A cantora Elza Soares com os cabelos coloridos de roxo



Foto: PRASS et al. Documento de indicação ao título de *Doutor Honoris Causa* para Elza Soares, UFRGS, 2019.

⁸ Movimento dos anos 1920 que, dentre outros aspectos, clamava que os negros parassem de alisar o cabelo e abraçassem a sua beleza. (Idem [s.p.])

⁹ Movimento cultural e comportamental norte-americano dos anos 1960 que reposicionava a ordem simbólica dominante, que tratava as características físicas associadas aos negros como esteticamente inferiores. (Idem [s.p.])

¹⁰ Movimento surgido em 1966 que dava ênfase à luta pelos direitos civis nos Estados Unidos. Além disso, trouxe uma mudança comportamental e estética, permitindo que o cabelo afro ocupasse um papel central na luta. (Idem [s.p.])

Após a morte da cantora, em janeiro de 2022, o conteúdo produzido para homenageá-la no portal da jornalista Lilian Pacce afirma que o cabelo *black power* era uma forma de Elza se expressar e ressaltar sua negritude.¹¹

Em termos de maquiagem da pele, um desafio para o criador do projeto de visagismo foi encontrar produtos adequados aos tons de pele das atrizes, tendo em vista que, apesar do mercado atual de cosmética viver uma fase de expansão, oferecendo uma gama maior de produtos para o público de pele negra, ainda é fundamental aperfeiçoar algumas questões.

No ano de 2021, foi realizada uma pesquisa pela plataforma *Think with Google*¹² e divulgada como relatório de tendências, acerca da necessidade de as empresas de beleza pensarem em produtos voltados para peles escuras. Uma primeira mudança de paradigma foi o entendimento que produtos de cobertura e correção da pele negra, base, corretivo e pó, consideravam poucos tons e subtons. A plataforma informa que “No Brasil, metade das mulheres buscam por maquiagem para pele preta ou parda”¹³ e recomenda às marcas pensarem na pluralidade dentro da diversidade.

O mercado atual tem buscado o desenvolvimento de produtos específicos para tons de pele escura a partir do crescimento no interesse por produtos de cabelo, tendo em vista que, segundo o relatório, 80% das buscas por diversidade estão relacionadas ao cabelo.¹⁴ No relatório constam informações sobre problemas com o custo dos produtos e quais são os mais difíceis de serem encontrados, assim sendo, foi publicado o gráfico abaixo:

Figura 3 – Pesquisa sobre produtos de maquiagem para pele negra realizada pelo *Think with Google*

Na hora de se maquiar, qual produto você tem mais dificuldade de usar?

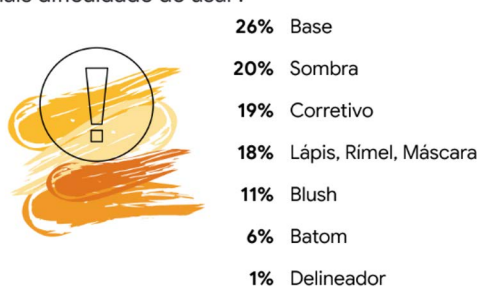


Foto: *Google Surveys*, Mulheres 18+ que compram maquiagem para a pele preta ou parda, 1000 respondentes.

¹¹ Disponível em: <https://www.lilianpacce.com.br/webstories/o-cabelo-e-a-identidade-de-elza-soares/> Acesso em: 15 abr. 2022.

¹² *Think with Google* é uma plataforma de insights criada pela Google com o objetivo de auxiliar empreendedores e profissionais na compreensão do mercado.

¹³ Fonte: *Google Surveys*, Mulheres 18+ que compram maquiagem para a pele preta ou parda, 1000 respondentes.

¹⁴ Fonte: *Google+YouTube Internal Data, last 12m*, Global.

Conforme observa-se nos dados, produtos de cobertura e correção de pele, como base e corretivo aparecem entre os três primeiros mais difíceis de se adequarem, porém também se verifica que pigmentos e colorações de batons, blush, sombra entre outros, também aparecem. Embora a pesquisa seja referente a artigos de embelezamento e maquiagem social, os problemas apontados se estendem para marcas de maquiagem profissional para uso em cena.

De modo geral, percebe-se que as cantoras/atrizes tiveram suas características, como tons e formas de cabelos, preservadas, no entanto, a atriz Larissa Luz, que interpreta a Elza do século XXI e, portanto, com sua mais recente aparência, passou por um processo de caracterização, visando à adaptação de seus traços aos da cantora Elza Soares. Os detalhes marcantes no rosto de Elza Soares são os olhos puxados e o sinal da boca, além do cabelo *black power*, como já visto, que aparece no projeto de visagismo por meio do uso de uma peruca. O penteado com uma flor lateral no cabelo conclui o trabalho de caracterização. Estes foram pontos importantes observados pelo trabalho de Uirandê de Holanda: a valorização desses traços.

Figura 4 – Elementos do rosto da cantora Elza Soares: olhos puxados, sinal na boca e cabelo *black power*



Foto: PRASS et al. Documento de indicação ao título de *Doutor Honoris Causa* para Elza Soares, UFRGS, 2019.

Figura 5 – Características da cantora Elza Soares na caracterização da atriz Larissa Luz



Foto: Silvana Marques e Daniel Barboza (Programa oficial do espetáculo *Elza*).

Aspectos conclusivos

Com base no estudo de Cesar et al., intitulado “Elza Soares: Dos alfinetes à carne negra”, a narrativa biográfica e artística da cantora aciona questões de gênero, raça e classe (2020). Consequentemente, sua imagem na mídia, de sua ascensão nos anos 1950 até 2022, ano de sua morte, transcorreu a partir dessa tríade, que se desdobra de forma mais complexa como: a cantora de samba, de jazz, a “mulata”, a mãe, a mulher sofrida, de origem humilde, que passou fome, foi exilada, mas resiliente e, posteriormente, reconhecida como multifacetada e, no contexto mais recente, idosa.

Os autores atribuem a esta pluralidade, um dos fatores pela qual ela se reinventou, como pessoa e como artista, renovando assim o público interessado em seu trabalho. Nada mais justo do que expressar suas várias faces por meio das atrizes que a representam em cena, o que metaforicamente, nos faz tentar alcançar as várias Elzas existentes.

Certamente, a aparência da cantora esteve atrelada a todas as condições mencionadas, mas é importante a opção pela predominância da estética *black power* no espetáculo, considerando ter sido a forma mais marcante de apresentação dos cabelos da artista. Com o passar do tempo, Elza conquistou um público diversificado, atraindo assim gerações jovens, que se sentem representadas pela sua figura, sobre isso Cesar et al. afirmam que:

[...] um público bem mais jovem e atento às pautas de movimentos sociais, passou a assimilar em suas canções, seus discursos e em seu visual signos importantes das lutas políticas por direitos humanos no Brasil. (2020, p.62)

Como síntese, o projeto de visualidade com ênfase ao visagismo proporcionou um extenso giro, que remeteu os espectadores ao contexto dos movimentos políticos de meados do século XX até o afrofuturismo contemporâneo. Mesmo com um número relativamente limitado de cosméticos e produtos de maquiagem e caracterização para peles negras disponíveis no mercado brasileiro, acredita-se que Uirandê Holanda obteve êxito em seu trabalho, tendo em vista que resultou na sua indicação para o Prêmio Bibi Ferreira.

Infelizmente não foi possível realizar uma entrevista com o artista para mais detalhes sobre sua criação, além disso, ainda são escassos nas mídias tradicional e digital conteúdos que tratam de relatos de processos criativos das áreas técnicas das artes cênicas brasileiras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARDOSO, A. B.; FERNANDES, A. J.; CARDOSO FILHO, C. Breve história do Teatro Musical no Brasil, e compilação de seus títulos. Revista Música **Hodie**, Goiânia, v. 16, n. 1, 2016.

CESAR, R. do N.; FERREIRA, C. B.de C.; QUEIROZ, V. Elza Soares: Dos alfinetes à carne negra. **Revista Educação e Ciências Sociais. (Re)pensar a Raça - através de imaginações e narrativas alternativas**. Salvador, 2020.

CEZIMBRA, Márcia. **Maquiagem: técnicas básicas, serviços profissionais e mercado de trabalho**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2012.

HALLAWELL, Philip. **Visagismo: harmonia e estética**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

HALLAWELL, Philip. **Visagismo integrado: identidade, estilo e beleza**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

HALLAWELL, Philip. **Site Visagismo**. Link: www.visagismo.com.br

LIMA, E. T. Por uma história negra do teatro brasileiro. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 24, p. 92-104, 2015.

MOREIRA, Giselle. **Precisamos falar sobre cabelos**. Anais do V Seminário Nacional de Corpo e Cultura do CBCE. Corpo e Cultura: Desafios da Produção do Conhecimento no Tempo Presente. Faculdade de Educação Física da UFBA – Salvador, 2018.

NEY, Natara; CÂNDIDO, Erika. **Elza Infinita**. Documentário disponível no *streaming* “Globoplay”, 2021.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança teatro, cinema**. São Paulo: Perspectiva: 2010.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEQUENO, Anita. História sociopolítica do cabelo crespo. **Z Cultural: Revista do Programa Avançado de Cultura Contemporânea**. Rio de Janeiro. UFRJ, 2019. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/historia-sociopolitica-do-cabelo-crespo/>. Acesso em: 27 maio 2022.

PRASS et al. **Documento de indicação ao título de Doutor Honoris Causa para Elza Soares**, UFRGS, 2019.

RAMOS, Adriana Vaz. **O design de aparência de atores e a comunicação em cena**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2013.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A arte do ator**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

SILVA, K.C.V.; QUADRADO, J. C. **O afrofuturismo como forma de representação cultural**. Anais do 2º EMIcult. Universidade Regional Integrada São Luiz Gonzaga, 2016.

VITA, Ana Carlota R. **História da maquiagem, da cosmética e do penteado: Em busca da perfeição**. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2008.

Conhecendo a autora deste capítulo



Graziela Ribeiro Baena

É figurinista de Belém, Pará. Possui graduação em Letras e Moda, formação técnica em Figurino, Mestra e Doutora em Artes, pesquisadora de visualidade na cena e docente da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará.

grazielaribeiro@ufpa.br



CADERNO 2
Entrevistas



ENTREVISTA COM A FIGURINISTA CAROL LOBATO, DE DONA IVONE LARA – O MUSICAL

INTERVIEW WITH COSTUME DESIGNER CAROL LOBATO
BY DONA IVONE LARA – THE MUSICAL

Carvalho, Elen da Silva; Bacharel em Cenografia e Indumentária e Design de Moda;
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro;
elencarvalho@edu.unirio.br

Com estreia em dezembro de 2018, o musical *Dona Ivone Lara – Um Sorriso Negro*, trouxe ao palco do Teatro Carlos Gomes a biografia da grande compositora e sambista Ivone Lara (1921-2018). A história de sua vida é narrada em cena por três atrizes que desempenham o papel de d. Ivone Lara, desde sua infância até a consagração enquanto artista popular da música brasileira. Para falar um pouco dos trajes usados no espetáculo, convidamos Carol Lobato, experiente figurinista desse musical e de outros como *Cazuza – Pro Dia Nascer Feliz*; *L – O Musical*; *O Grande Circo Místico*; *Kiss Me Kate – O Beijo da Megera*; *Bilac Vê Estrelas*; *Dançando no Escuro*. Nas linhas abaixo, ela revela um pouco dos bastidores da criação do figurino de *Dona Ivone Lara – Um Sorriso Negro* nesta entrevista que foi feita por e-mail.

Elen Carvalho – Como chegou o convite para criar o figurino do espetáculo? Sei que é envolvida com a cultura do carnaval de rua carioca e imagino que a história de Dona Ivone não era desconhecida por você. Como foi aceitar o convite para ajudar a construir um musical que apresenta a trajetória de uma mulher tão relevante para a cultura brasileira sobretudo por sua importância para o samba e o movimento negro.

Carol Lobato – O convite para fazer parte da equipe de criação do espetáculo *Dona Ivone Lara – Um Sorriso Negro, O Musical* partiu do produtor cultural Jô Santana, diretor da Fato Produções Artísticas. Nos conhecemos na estreia carioca do musical *Cartola*, também produzido pelo Jô, no teatro Carlos Gomes. A história de Dona Ivone Lara já era conhecida por mim, não pelo meu envolvimento no carnaval, mas sim pela magnitude que sua figura representa no contexto musical nacional. Quando recebi o convite, não tive dúvidas de que estaria começando um dos trabalhos mais importantes da minha carreira, mesmo já tendo em meu currículo outras experiências de criação de figurinos dedicado aos musicais.

***Dona Ivone Lara – Um Sorriso Negro* é um espetáculo musical biográfico, diferente de uma dramaturgia ficcional em que cabe a livre criação na construção da visualidade por meio do figurino. Ivone e a maioria dos outros personagens foram pessoas reais. Como iniciou o processo de criação desses figurinos? Diga quais as principais diferenças ao construir os trajes de cena para personagens reais e fictícios. Houve alguma orientação ou pedido dos familiares da dona Ivone Lara? Você teve acesso a algum acervo particular dela? Até que ponto isso influenciou o seu trabalho?**

Para iniciar o processo de criação, não só o meu, mas de toda a equipe criativa, visitamos juntos – direção, cenografia, pesquisa, figurino e produção – a casa da própria dona Ivone, onde tive acesso, através dos seus familiares, das roupas pessoais, de shows, roupas de baiana (Figura 1) – todas confeccionadas, costuradas e bordadas pela própria dona Ivone para seus desfiles na Império Serrano. Fomos recebidos com muita alegria em um almoço delicioso onde ouvimos mais e mais histórias que os livros não contam. Visitamos o Jongo da Serrinha (Figura 2), a Império Serrano e contamos com a presença e trabalho da Nilcemar Nogueira – neta do Cartola e na época Secretária de Cultura da Cidade do Rio de Janeiro e Desirée Reis como pesquisadoras no projeto.

Figura 1 - Vestido de Dona Ivone Lara



Fonte: Carol Lobato.

Figura 2 - Foto da visita ao Jongo da Serrinha



Fonte: Carol Lobato.

Figura 3 - Foto do acervo da família de dona Ivone Lara



Fonte: Acervo da família.

Figura 4 - Ivone Vestida de baiana do Império Serrano



Fonte: Acervo da família.

Nesse espetáculo especificamente, o diretor artístico Elísio Lopes Jr. me guiou em quais personagens e até alguns figurinos específicos que ele gostaria que fossem o mais próximo do real possível – como da própria dona Ivone Lara jovem, numa foto preto e branco (Figura 3). Não tínhamos informações das cores originais do vestido e a foto era o único registro que tínhamos dela jovem. Então, busquei reproduzir a mesma estampa para vestido, fiz um macacão com enchimentos – um novo corpo para a atriz Heloisa Jorge, pedi ao visagista Beto Carramanhos para reproduzir o mesmo penteado da foto (Figura 4).

Para cenas em que não tivemos registro fotográfico da própria pessoa biografada, buscamos o período, o local, a classe social e outras informações que pudessem servir de apoio para a criação. Em outras situações, a direção artística permitiu que pudéssemos criar um figurino inventado, como no caso da personagem da dona Ivone jovem (na escola) representada pela atriz Dandara Mariana, por exemplo. Mesmo tendo registros do uniforme da escola da época, a direção aprovou que eu construísse um figurino ficcional para essa cena. Outra importantíssima fonte de inspiração na criação desses figurinos foi a bibliografia indicada pelo diretor bem no início do processo, os livros *A Força Feminina no Samba*, lançado pelo Centro Cultural Cartola; *Orixás*, de Pierre Verger;

Álbum de Retratos – Dona Ivone Lara, por Zélia Duncan e a obra *Mitologia dos Orixás*, de Reginaldo Prandi tiveram um papel fundamental na construção dos trajés.

Figura 5 - Atriz Heloisa Jorge e ator César Melo caracterizados como Ivone e Oscar



Fonte: Carol Lobato

O enredo e os personagens atravessam diferentes décadas. Ivone é representada no palco em diversos momentos de sua vida. Tais como por volta de 1934, aos 12 anos, quando é presenteada por seus primos e futuros parceiros com o pássaro tiê-sangue; em 1947, quando trabalhou no hospital psiquiátrico com a doutora Nise da Silveira e na sua fase mais madura nos anos 1970, quando grava seu primeiro disco. Que caminho seguiu para dar conta desse largo espaço temporal apresentado pelo texto?

O musical conta com três atrizes, Dandara Mariana, Heloísa Jorge e Fernanda Jacob, revezando-se interpretando dona Ivone em três fases de sua vida. Quando adolescente, na época escolar na década de 30 iniciando suas aulas de cavaquinho usa saias plissadas, pasta carteiro e laços no cabelo; quando adulta na década de 40/50 veste vestidos acinturados e saia evasê e, já idosa, nos anos 1970 fazendo sucesso, com seus vestidos brilhosos de lamê. Com essas décadas predefinidas, consegui me apoiar na moda de cada período para essas 3 fases da personagem. No afã de retratar ao máximo a Ivone

real no palco, escolhi a estampa da figura 3 para vestir a personagem na fase adulta. A busca por essa padronagem que caracterizava essa época da vida de dona Ivone não foi nada fácil, vasculhei todas as lojas de tecido do Rio de Janeiro a São Paulo até achar uma semelhante. Reproduzir esse tecido por meio da pintura artesanal não era uma opção, esse figurino era triplô, não cabia no orçamento.

Boa parte dos figurinos do musical são realistas/naturalistas, exceto em dois momentos. Na primeira cena, em que Ivone enfermeira contracena com personagens que representam os pacientes do hospital psiquiátrico e no segundo ato quando surge uma figura que representa uma griot no casamento de Ivone com Oscar Costa. De que forma surgiu a proposição de configuração desses trajés? Como se deu o processo de composição?

Interessante seu olhar sobre os momentos não naturalistas da peça através do figurino. A direção artística do Elísio – ele também foi o autor do texto – norteou a todo instante o não realismo (textual e visual) com o realismo dos acontecimentos (na bibliografia da Ivone) e acredito que, por isso, eu vejo a peça ao contrário do seu olhar: uma pequena parte dos figurinos seja biográfica e retrate com o máximo de características as roupas reais das pessoas retratadas e todo o restante seja não realista/naturalista. O musical em si, o gênero, já nos permite, muitas vezes, sair da realidade, sair do cotidiano. E como o figurino é só mais um elemento que não conta a história sozinho, digo, sua função é servir de apoio para contar a história.

Comentarei então, as duas cenas específicas que você me perguntou. Na cena do casamento de Ivone com Oscar, os homens usam ternos e capulanas – tecidos usados como ostentação de poder e representação de tradição dos povos africanos, usado somente por reis e disputado em relações comerciais entre nações. Para a personagem da tia Tereza, mulher e griot do casamento, seu vestido foi todo feito de capulanas, e se abre numa gigante saia rodada formando um grande altar. A partir do momento que o autor dá a uma mulher o poder de celebração deste casamento, tira a figura do padre, fazendo um paralelo entre a dona Ivone ser a primeira mulher no samba, eu dou através do uso das capulanas - antes usados só por reis - toda a força e poder também para a tia Tereza (Figuras 6 a 9).

Figuras 6,7,8 e 9 – Personagem Tia Tereza/mulher/Griot em cena e na prova de figurino.

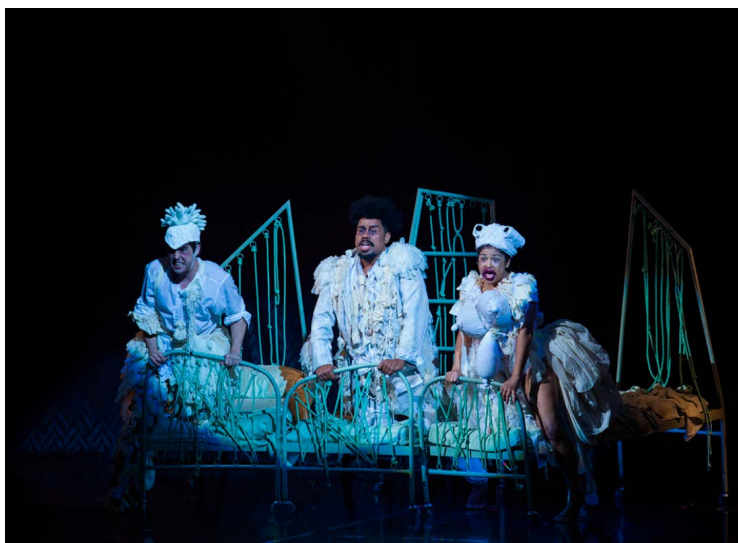


Fonte: Carol Lobato.

Na cena do hospital psiquiátrico (Figura 10), busquei usar elementos que os pacientes poderiam ter acesso para a construção da própria roupa. Luvas cirúrgicas, rolos de papel higiênico, travesseiros, espumas dos colchões, gaze e ataduras, gessos, tecidos dos lençóis, fronhas e cortinas. Por isso, tudo era em tons de branco, bege e cinza. Retomando ainda a questão sobre o realismo que muitas vezes uma obra biográfica demanda *versus* a atmosfera de fantasia que o musical traz, me recordo da concepção do figurino Clementina de Jesus retratada na obra. Embasada pela leitura da biografia

sugerida pelo diretor no início do processo, que conta a passagem da vida da protagonista quando esta se encontra com Clementina para fazer um show, desenhei um traje simples de renda para a Clementina na busca de reproduzir a ocasião com o máximo de veracidade possível. Segundo a biografia, Clementina quase desiste de subir ao palco com Ivone por não estar vestindo uma roupa à altura para a ocasião. O diretor insistiu para que vestíssemos essa personagem tão brilhosa quanto dona Ivone e essa foi a forma que ele adotou para homenagear a cantora no espetáculo.

Figura 10 - Atores caracterizados de pacientes do hospital psiquiátrico



Fonte : Celino Vitorino.

Há outra cena em especial que me marcou ao assistir o espetáculo. De forma muito poética, ela retrata a morte do esposo de dona Ivone e conta com a presença de dois orixás, Omulu e Iansã. Qual caminho seguiu na concepção dos trajes dessas entidades para o palco?

O livro *A Mitologia dos Orixás* me ajudou bastante na criação desse figurino. Ele personificou essas entidades e me trouxe o entendimento que assim como nós, seres humanos, trocamos de roupa, os orixás também poderiam ter esse hábito. A partir disso, sob a orientação do Zebrinha que é praticante da religião e coreógrafo do espetáculo, usei os elementos-chave e simbólicos da indumentária desses seres mitológicos no figurino. A Iansã do espetáculo aparece quase nua em cena e usando muitas correntes. Essa passagem da obra não estava no roteiro inicial, ela surgiu já nos ensaios dentro do teatro por conta da insatisfação do diretor com o desfecho cênico para a morte de Oscar.

Figura 11,12,13 - Imagens da cena da morte de Oscar



Fonte: Celino Vitorino.

Quanto tempo antes da estreia começou o trabalho de desenvolvimento do figurino? Quantas pessoas trabalharam direta e indiretamente com você? Lembra quantas peças (roupas e acessórios) compunham o guarda-roupa do espetáculo? Começamos a desenvolver o projeto dois meses e meio antes da estreia. Tive três assistentes de figurino: Paulo Vitor, André Uytanã e Carol Bianque. Aderecistas: Claudia Taylor e Alex Porto. Contramestre e costureiras: Ateliê das Meninas. Alfaiate: Alex Leal. Usamos como base e ateliê o Museu do Samba, na Mangueira, mesmo local onde aconteciam os ensaios de canto, dança e texto. Tudo isso facilitava as provas de roupa e o acesso direto a toda equipe.

Não consigo me lembrar quantas peças exatamente fizemos. Eram 24 atores e 8 músicos com mais de 50 personagens durante os dois atos. Cada ator tinha em média 5 trocas de figurino. Então, temos aproximadamente mais de 120 figurinos completos.

A tua vasta experiência e o acúmulo do figurino de diferentes trabalhos permitiram montar um acervo próprio, o *Carambola*. Foi possível usar itens do seu acervo nesse espetáculo? Como são feitas essas escolhas, o que a leva a escolher uma peça já pronta ou produzir uma nova do zero?

A produção dos figurinos foi feita de inúmeras formas. A produção da peça nos disponibilizou o figurino do musical *Cartola*, usamos algumas peças neutras desse acervo, como camisas lisas, calças e sapatos simples, assim como também construímos muitas roupas do zero, desenhando, comprando o tecido e confeccionando. Usamos também algumas peças do *Carambola*, tais como as máscaras de couro usadas na cena do bloco de carnaval "Os Africanos". Fizemos produções em brechós, como o La Botica da Jane, Brechic Botafogo, Minha Avó Tinha, em São Paulo e outros. Tivemos, ainda, o apoio de algumas marcas de sapatos, bolsas, tecidos e acessórios, que embora sempre some e alivie o orçamento, torna-se um pequeno limitador no momento da criação.

Boa parte dos espetáculos de teatro musical tem uma característica em comum, as inúmeras trocas de figurino durante o espetáculo. Em *Dona Ivone Lara* não foi diferente. Quais são os subterfúgios usados no traje para que essas trocas fossem feitas de forma ágil, quais são seus truques?

Há alguns fatores primordiais para que essas inúmeras trocas funcionem. A primeira é ter na equipe camareiros especializados em musicais, e para esse espetáculo tivemos

o reforço da Ana Maria Oliveira (Aninha) que veio de São Paulo exclusivamente para trabalhar conosco. Além de ser camareira, ela também é costureira, o que facilita muito a manutenção e o reforço dessas peças entre as sessões. Nos musicais, os figurinos são expostos a tração repetidamente, por essa razão, eu sempre peço para as produções das peças colocarem uma máquina de costura industrial para ficar nos bastidores. Eu particularmente não gosto de usar o velcro para fechamento das roupas, porque além de fazer barulho, o som pode vazar pelo microfone dos atores – muitos ainda cantam nas coxias enquanto trocam de roupa ou, em outras vezes, o próprio ator se veste e acaba entrando com o figurino torto em cena. A opção em oposição ao uso desse aviamento é o botão de pressão e quando possível transformar por exemplo várias peças que compõem o traje em uma. Costuro a gravata na camisa, e essa camisa recorto o punho e aplico no blazer na bainha junto ao pulso. Também costuro essa mesma camisa que recortei o punho e tirei a manga, no blazer. Outro subterfúgio é colocar elástico nos sapatos para não precisar amarrar. Ainda nesse quesito ajustes de figurino, é preciso que a figurinista esteja alinhada com todos os departamentos de criação do espetáculo, como o de design de som, por exemplo. Os dois departamentos decidem juntos de que forma o microfone vai ser camuflado no figurino. Na peruca, ou nos óculos, se a personagem terá chapéu ou não. Ainda sobre a relação estreita entre os departamentos que cuidam do design da cena, me lembro em uma ocasião em que o piso do cenário foi trocado de linóleo (como o escolhido no início do projeto) para carpete, na véspera da estreia e de um dia para o outro precisamos trocar metade de solas antes de couro (ideal para o linóleo) para borracha (ideal para o carpete).

Mesmo depois de anos trabalhando como figurinista, sentiu alguma dificuldade ao longo do processo de criação desse espetáculo?

Acredito que o processo de criação de uma obra teatral sempre admite alterações no roteiro durante o desenvolvimento da encenação. Geralmente essas mudanças são previstas pela figurinista resultando em margens de segurança no planejamento de execução dos trajes e também no orçamento. Nosso mundo ideal, e que geralmente acontece em grandes companhias e espetáculos como os da Broadway, os figurinos já estão desenhados e orçados – e muitas vezes já em processo de confecção e finalização – antes mesmo dos ensaios começarem.

Nesse projeto especificamente tivemos uma dramaturgia que foi muito modificada ao longo de todo processo. Durante os ensaios, a produção percebeu que, por conta do tempo geral do espetáculo, precisaríamos cortar algumas cenas. Na posse de todos os meus croquis, o diretor elegeu quais as cenas ele eliminaria e foi a partir dessa decisão que iniciei a produção das vestes. Porém, durante a evolução dos ensaios, até a data de estreia, mais modificações eram solicitadas – incluindo figurinos em cenas já montadas, ou excluindo cenas que já tinham os figurinos produzidos. Isso aconteceu também, claro, com todos os outros departamentos de criação. Atender toda essa demanda foi um tanto penosa, mas o resultado final me deixou feliz. Valeu muito a pena.

Figura 14 - Croqui Carol Bianque e Carol Lobato para Dona Ivone Lara



Fonte: Carol Lobato.

Figura 15 - Croqui de Carol Bianque e Carol Lobato para Dona Ivone Lara criança



Fonte: Carol Lobato.

Palavras-chave: traje de cena; figurino; teatro musical; teatro preto; Musical Dona Ivone Lara.

Conhecendo a autora deste capítulo



Elen da Silva Carvalho

Bacharel em Cenografia e Indumentária pela Escola de Teatro da Unirio, graduada em Design de Moda pela UVA. Figurinista e Cenógrafa, atua em obras teatrais e audiovisuais. Interessada na construção poética da imagem no cinema, teatro, TV, performance e música, assim como nos cruzamentos das diversas linguagens artísticas.

elencarvalho@edu.unirio.br

OLINTHO MALAQUIAS, UMA TRAJETÓRIA DE TRAJES E HISTÓRIAS

OLINTHO MALAQUIAS, A CAREER MADE OF CLOTHES AND STORIES

Françoza, Laura; Mestre em Artes pela USP; Pesquisadora Independente;
lcfrancoza@gmail.com

Figura 1 – Olintho Malaquias



Foto: Danny Cattan/pqnafoto

Introdução

Se ao final desta entrevista você sentir grande admiração e vontade de ser amigo do entrevistado, então isso significa que eu consegui passar para você, leitor, quem é o Olintho Malaquias. Eu o conheço desde 2014 (quando fui sua assistente no Festival Amazonas de Ópera) e de lá para cá já ouvi inúmeras histórias dele e tive a chance de entrevistá-lo para o podcast “Pano pra manga”. Mesmo assim, o Olintho ainda tem muita história para contar!

Nesta entrevista, selecionei trechos da entrevista que ele concedeu em 2021 para o “Pano pra Manga”¹ e alguns trechos de uma entrevista complementar,

¹ O “Pano pra Manga” é um podcast sobre figurino e caracterização, produzido pela figurinista Anna Kühn, pela caracterizadora Gabi Schembeck e pela autora deste texto. O podcast pode ser acessado em todas as plataformas de streaming de áudio ou pelo Instagram: <https://www.instagram.com/panopramangapodcast/>.

feita em 2022. Começo, então, apresentando a trajetória do Olintho, mostrando como ele se tornou figurinista.

...

Laura Françaço – Olintho, a primeira pergunta que eu queria fazer para as pessoas te conhecerem um pouco é: como foi seu percurso? Como você começou no mundo da moda, como foi parar no teatro? Como o Olintho caiu nesse mundo?

Olintho Malaquias – Um tombo! [risos]. Um tombo meeesmo, na verdade, aos 22 anos eu fazia publicidade em Ribeirão [Ribeirão Preto, cidade do interior de SP] e resolvi que eu queria sair de Ribeirão e vir para São Paulo. Eu queria virar publicitário, estudar na ESPM [Escola Superior de Propaganda e Marketing], aquela coisa toda. Eu vim com 22 anos, tentei pedir transferência de faculdade, mas não consegui, e aí comecei a trabalhar em um veículo [de notícias]. Morando em Pinheiros, trabalhei em um jornal de bairro, que era a *Gazeta de Pinheiros*, onde eu trabalhei no departamento de arte, eu montava anúncios pro jornal. Lá eu conheci uma menina muito legal, a Miriam, que tinha um outro amigo que trabalhava no departamento de arte da *Vogue*, e eles precisavam de um assistente. Ela disse: “Eu vou te indicar”, e eu disse: “Você tá louca? Eu acabei de chegar em São Paulo, não sei nem onde fica! Conheço daqui até minha casa e da minha casa até aqui!”. Ela disse: “Você vai dar jeito!”, aí ela me indicou e acabei sendo contratado em um mês para trabalhar na direção de arte da *Vogue*. A moda até então eu acompanhava pelas revistas de costura que minha mãe comprava, então não conhecia mesmo, era um bronco e caí sentado na direção de arte da *Vogue*. A cabeça do menino explodiu, porque era um universo: fotógrafos, escritores, sem contar modelos, quer dizer, o caipira deslumbrado! Foi um ano e meio e tudo era muito legal!

Laura – Que escola, não é?

Olintho – E conhecendo gente que eu só conhecia [de nome]... Imagina: uma das pessoas que lidavam com texto naquela época era o Ignácio de Loyola Brandão – que é uma pessoa divertidíssima –, e eu disse: “Tem um escritor com esse nome...”, aí que eu liguei que aquele era o mesmo! Paula Iglecio, que é uma megafurinista hoje, era editora de moda da *Vogue* naquele período. Então peguei todo mundo começando: Giovanni Frasson, João Carrascoza, Elisa Stecca, todo mundo que é

referência hoje na área de moda e de figurino, eu comecei junto, só que eu era assistente de arte, e eu sempre muito observador e muito curioso com tudo.

Aí veio o Plano Cruzado², a revista estava praticamente quebrada. Saí e decidi que precisava continuar estudando. Comecei a procurar e existia o Senac Moda, não existia curso superior de moda no Brasil, ainda era técnico – imagina, isso era em 1991 – e o Senac tinha um curso técnico que era super-reconhecido, que durava um ano e meio. Então eu sou técnico estilista formado pelo Senac, ainda não faculdade [risos], e o Senac é muito prático, eles te preparam o tempo todo para chão de fábrica. Foi, assim, um banho de realidade, que acabou com a minha ilusão de moda em um ano e meio, sabe? Tudo o que eu vi de glamoroso, não sou eu que vou produzir. Dito e feito! Fiz o curso, em 1995 consegui trabalhar em um emprego numa fábrica que fazia moda para a terceira idade. Fui eu lá fazer vestidão de linho, bermuda, regata de microfibra para as tiazinhas, porque era, assim, a referência de moda para a terceira idade, que era a Passy, e vendia pro Brasil inteiro. Eu, como assistente da dona, comecei a atender representante, montar catálogo de amostra de tecidos, de todas as variantes que tinha, mas havia também os mostruários, em que cada representante recebia a coleção inteira. E tinha que ter o controle disso! Era um figurino completo que eu passava para representantes do Brasil inteiro, para eles saírem vendendo Brasil afora! Era assim, não existia internet em 1995 [risos], não tinha como “dar um Google”.

Em 1996 eu tinha uma grande amiga que disse: “Olintho, você está gostando dessa fábrica?”. Eu disse: “Olha, tô adorando, porque era o contato que eu queria ter, mais real impossível”. “Mas você não gosta de teatro? Minha irmã trabalha com publicidade e faz teatro.” Eu disse: “Ah, vamos lá!”. E ela me apresentou à Lu Bueno, que trabalhava com publicidade e fazia altos eventos, e era assistente do Serroni³. Ela ia viajar para uma das quadrienais de Praga⁴ e me chamou para fazer assistência num figurino, mas acabou passando todo para mim e disse: “Ó, total liberdade”, e, imagina, eu não tinha a menor noção do que era figurino. Era um grupo de teatro amador e eu criei um figurino inteiro porque se passava em dois mundos, realidade e o outro lado.

² Plano Cruzado: plano econômico criado pelo economista Dilson Funaro durante o governo de José Sarney em 1986 para combater a inflação.

³ José Carlos Serroni: cenógrafo, colaborou com o Centro de Pesquisas Teatrais, fundador do Espaço Cenográfico.

⁴ Quadrienal de Praga é um evento internacional de cenografia e performance que acontece na capital tcheca a cada quatro anos.

Eu perguntei: “O que é o outro lado?”. “Ah, é aquela coisa fantasminha!” Eu fiz um figurino todo em organza! Ternos em organza! Trajes completos: vestido, saia, blusa, camisa, paletó, calça, em organza para ficar transparente! O povo me perguntava: “Você tem certeza? Eu vou aparecer de cueca!”. “Mas é cueca branca”, imagina, eu não via limitação! E todo mundo topou, encarou! Saiu lá a [peça] *Minha velha volta ao lar*, foi o primeiro figurino que eu fiz. E a partir daí minha vida era fábrica e Luciana, e Luciana não me largou, ela viu alguma coisa que eu não via ainda em mim. Ela começou a ter um volume de trabalho absurdo e a me chamar para tudo. Saí da fábrica e fui trabalhar direto com ela, era o primeiro assistente para tudo: montagem de cenário, por exemplo. Aí a noção de cenário, noção de iluminação foi na prática, não tive escola!

Laura – Quer dizer, você teve escola, essa superescola que foi a *Vogue*, a escola do chão de fábrica, que te ensinou a organizar, você teve toda a experiência da Lu...

Olintho – Mas enquanto você está fazendo, você não tem noção. Você está fazendo!

Da parceria com a Luciana Bueno, o Olintho relata as diversas atuações que teve para além do figurino – por exemplo, como maquetista:

Olintho – Um dia a Lu diz: “Olintho, eu peguei uma assistência pra fazer, mas eu não vou poder ir porque eu vou precisar viajar, já falei que você é ótimo, é pra montar uma maquete”. Quando eu vejo, era para fazer assistência para a Daniela Thomas para o desfile da Zoomp, em que ela fez a cenografia do desfile. Além disso, tinha uma maquete para uma exposição em Belo Horizonte e uma maquete gigantesca de parque de diversões para uma propaganda da C&A. Eu levei duas semanas fazendo o parque de diversões em madeira e, juro, fazendo o gradil da montanha-russa. Aí ela olhou para mim e disse: “Você é louco! Você gosta disso?”. “Eu gosto, sim!” “Ah, tá.”

E de trabalho em trabalho o Olintho foi abrindo caminho e conhecendo todos os mais importantes profissionais da área. Logo após ter feito maquetes para Daniela Thomas, ele foi convidado por ela para um novo trabalho:

Olintho – Ela em seguida pegou o *Don Juan* do [Edson] Celulari para fazer o cenário e figurino, e disse: “Eu vou te jogar com a figurinista, figurino é o que você gosta, né?”

Eu disse: “É o que eu pretendo fazer”. Dali a pouco eu me vejo caindo no Rio de Janeiro, fechado num hotel do lado do teatro Villa-Lobos, fazendo assistência para a Verônica Julian, que foi a figurinista do *Don Juan* do Edson Celulari. Então, assim, sabe quando você vai conhecendo as pessoas, mas você não tem noção ainda de com quem você está trabalhando? Então, tá, então é isso? Vamos lá, vamos fazendo e fazendo e fazendo, e aí uma vai apresentando a outra...

Nesse meio-tempo, tive uma folga da Daniela e conheci Renato Theobaldo, aí teve uma montagem de uma exposição dele no Sesc Pompeia, onde eu conheci a Judite, que era costureira de TUDO que estava sendo montado, aí ali eu casei com ela, né? Porque era como conversar com a minha irmã ou a minha mãe, qualquer folga que eu tinha, eu tava lá, falando com a Ju. E eu fui para produzir para ele, porque ele sabia que eu entendia muito de tecido. Quando acabou o trabalho de tecido, eu ia lá mesmo sem ter o que fazer e ele disse: “Escuta, você está à toa, sabe que eu não tenho mais nada para te pagar, mas o pessoal de pintura tá precisando de alguém, você quer fazer pintura?”. Eu digo: “Mas eles me ensinam?”. “Ah, a Nani te ensina!” Aprendi a fazer pintura de arte com a Nani Brisque, de pintar o “Mitos que vêm da mata” inteiro! Ela pintou paredes e paredes, ou seja, minha escola foi prática, e uma prática muito legal!

Outro momento muito importante da carreira do Olintho, e que não poderia faltar por aqui, é o período em que ele foi o figurinista residente do Teatro Oficina Uzyna Uzona. Ele relatou como foi o processo que o aproximou do Oficina e como funcionavam os processos de criação dele e do coletivo:

Olintho – Então, hoje eu sou bem cansadinho quando se fala em processo, porque eu já acompanhei vários, dos Parlapatões, e o TBC tá do lado do [Teatro] Oficina, né? Uma das assistentes nesse projeto todo foi a Sylvia Prado, que estava saindo do INDAC⁵ e namorava o Fernando – que era o videomaker do Oficina. Ela me disse: “Vamos acompanhar o ensaio comigo, o Fefeu tá lá na câmera”. Respondi: “Tá, vamos lá”. Conheci o Oficina assim, já pelos bastidores, e pensei: “Isso é muito legal, é teatro adulto!”, porque Parlapatões era uma linguagem de comédia. Aí eles [no Teatro Oficina] foram fazer uma leitura de Nelson Rodrigues: *Boca de Ouro*.

⁵ Instituto de Arte e Ciência, escola de atores.

Olintho relata que a atriz Sylvia Prado o procurou pouco tempo depois e pediu ajuda com um figurino: ela precisava de um vestido verde para usar na próxima leitura de Boca de Ouro. Segue uma descrição do diálogo que ele teve com a atriz sobre o tal vestido:

“Olha, eu preciso de um vestido verde.”

“Como assim?”

“Vai ter uma leitura e eu vou fazer a Guigui, quando tiver a montagem eu vou precisar de um vestido verde.”

“Mas que tom de verde?”

“Como que tom de verde, Olintho? Verde é verde.”

“Eu tenho um vestido, mas é verde-alface... O que é a Guigui?”

“Ah, a Guigui é ex-mulher do Boca, mulher de bicheiro etc. e tal.”

“Ah, então vai ser perfeito!”

Nesse pequeno trecho, podemos perceber – através das perguntas feitas pelo Olintho para a atriz – como o raciocínio do figurinista é diferente do raciocínio da atriz: ele pergunta pelo tom do verde e, quando a atriz não sabe responder, ele reformula a pergunta para entender melhor quem é a personagem e, assim, determinar se o vestido que ele tem combina com essa figura da Guigui. Ainda sobre o episódio do vestido verde, ele diz:

Olintho – Quando eu ia fazer compra de figurinos, visitei muito brechó, e quando eu achava alguma coisa muito legal, eu comprava e ia guardando, então eu tinha vestido da Vogue, eu tinha um vestido da Casa Canadá, que achei em brechó, e tinha um Zé Nunes tomara-que-caia verde-repolho, verde-alface, cheio de babado. Aí eu disse pra ela ir em casa provar e ver se dava para usar na leitura. Parecia que tinha sido feito pra ela, e era José Nunes, que é alta-costura dos anos 1960. Eu ajudei ela na montagem porque, como eu fazia evento, eu tinha sandália, bijus, então ela saiu de lá com a personagem montada! Ou seja, na leitura só deu ela! E o que aconteceu? “Olintho, o Marcelo quer conversar com você [...] Marcelo Drummond, um dos diretores do Oficina!” Ele disse assim, daquele jeito carioca arrastado que eu adoro: “Vamos fazer uma leitura, adorei o que você fez! Você não quer fazer o figurino do *Boca de Ouro*?...” Eu não penso, gente! [risos]. Eu nunca tinha feito um figurino assim, eu posso dizer que foi meu primeiro figurino de ópera, porque o Oficina tem coro, tem solista, tem secundários,

é toda a estrutura de uma ópera! Eu só fui pensar nisso depois que eu saí, quando eu fiz minha primeira ópera, em 2007. Eu só tinha feito teatro pequenininho e assistência, com muita grana e prazos que funcionam! Imagina você ir pra uma companhia que tem uma mítica absurda, só que era um caos completo de produção e uma produção que eu não conhecia na prática, eu nunca tinha pegado teatro sem grana pra fazer, mesmo! Fui fazer o Oficina e disse: “Dou conta!”. Aí o Marcelo marcou uma estreia em que eu tive que correr com tudo, da compra de material à costureira, a repensar modelagem, a aprovar figurino com o Zé [*José Celso Martinez Corrêa*]. Eles começam a trabalhar às sete da noite e vão até as seis da manhã! É o horário de ensaio!

Laura – E você de dia na rua e de noite no ensaio, ou seja...

Olintho – Virado! Como produtor, você tem que estar de corpo presente nas lojas, costureira, num horário normal de gente, e a companhia tinha o horário lá deles, que era de sete da noite, quando começavam os aquecimentos, aí meia-noite começavam a ensaiar, aí lá pelas três já dava para passar duas ou três cenas... Repete-se à exaustão, enfim, processo. E aí *Boca* foi um vestibulinho de três meses – do que era o processo do Oficina – quando o Zé anunciou *Os sertões*. E *Os sertões* foi criado desde a leitura dos livros, não existia um texto pronto. *Os sertões* começou num dia, tipo, parecia missa! “Vamos começar a leitura do livro”, eram cem pessoas lendo um livro!

Laura – É uma experiência como poucas aconteceram neste Brasil, não?

Olintho – Você vê nascer um texto! Porque aí, quando terminou a leitura do livro, foram criadas as equipes: equipe de figurino, equipe de cenografia... e gente que sobreviveu a três meses de leitura, né? [*risos*]. Foi um processo de um ano, em que em três meses se leu o livro, aí mais dois ou três meses para criar a dramaturgia, aí partir para a criação... e tudo colaborativo. Chama a roda! [*Mas*] o comércio abre às oito! Aí eu dentro, mas com um pé meio fora. A cabeça não tinha como não ser prática. Então eu entrei no grupo, mas já sabendo que eu tenho que preservar um lado são que vai produzir, porque a loucura da produção... eu jamais passei por outra experiência igual!

Laura – E o resultado é imenso também, né?

Olintho – São cinco peças! Foi: *A terra, Homem I, Homem II, Luta I e Luta II*. São cinco peças, que foram feitas em sete anos, então é um processo de sete anos. Eu só fui

tomando noção do que era aquilo quando você vai vendo a repercussão daquilo (porque quando você está dentro, você não está vendo). Você está instalado por um mês num teatro em Berlim, gente da Alemanha inteira vindo para ver esse trabalho, e gente de quem você nunca ouviu falar. E você pensa: acho que eu fiz algo bom! E o Zé não tem o menor escrúpulo, na Alemanha ele criou uma cena em que o Adão virava a Libertas – que era a escrava que ganhou o Bixiga de presente. A Libertas não existia no texto. Ele disse: “Ela vai existir!”. Vou eu comprar tecido, aviamento e fazer uma roupa com a costureira do teatro, que só falava alemão! A gente se entendia por mímica, acho que eu criei o vestido mais moullage que você possa imaginar na vida, que o Adão não conseguia vestir sozinho, aí ele me colocou em cena como “Dona Deolinda”, que tinha sido a camareira da Cacilda para paramentar o Adão em cena!

Ao cabo desse longo período no Teatro Oficina, o Olintho estava cansado, quando veio um convite para algo novo: trabalhar com figurino de ópera e justamente no Festival Amazonas de Ópera, o maior festival do gênero no país.

Olintho – O Chris Aizner – que é um anjo na minha vida, amigo, irmão – tinha acabado de pegar com o Caetano [Vilela] a *Lady Macbeth do distrito de Mtsensk*. Aí o Chris disse: “Você não quer descansar? Vamos pra Manaus!” [risos]. Era a primeira ópera dele em Manaus. O Caetano já tinha dez anos de experiência em Manaus, porque sempre foi fazer iluminação e seria a primeira grande direção dele. O Caetano Vilela foi o cara que mais me chamou para fazer ópera, me apresentou a outros diretores: ao William Pereira, ao Mauro Wrona, ao Enzo Dara, gente que passou a me chamar.

Laura – Desde então você já trabalhou em muitas óperas, mas *Os troianos* foi um caso especial, né? Você pode contar um pouco desses figurinos?

Olintho – Vamos do início. Em 2010, eu fui convidado para fazer o Festival Amazonas (de Ópera) mais uma vez. E a montagem era *Os troianos*. O Caetano Vilela era o diretor, ele queria fazer a encenação na Biblioteca de Alexandria. Quem fez o cenário foi o Renato [Bolelli] Rebouças, e ele tem um trabalho todo de reaproveitamento de materiais. Então a biblioteca que ele ia montar era toda trabalhada com material de reciclagem. Para o figurino, eu ia trabalhar a base grega, mas também utilizando o

reaproveitamento. Já tinha esse pensamento do reaproveitamento. Tanto de acervo, quanto de materiais. Materiais inusitados para fazer detalhamento, seja lança, seja o cinto, o capacete, enfim, de criar os adereços também pensando em reciclagem.

A concepção inicial de Caetano Vilela de encenar a ópera na Biblioteca de Alexandria veio a partir da leitura do diretor de cena da Eneida, de Virgílio. Para Vilela, encenar a ópera na biblioteca acrescenta uma camada nova de sentido, ao alocar a ação num local de acúmulo de conhecimento. A biblioteca representaria o local de conhecimento universal. Já havia na proposta inicial de Vilela um forte laço com o continente africano, que se justificava, uma vez que havia trechos da ópera em que o compositor, Hector Berlioz, inseriu percussões de inspiração africana, bem como dado o fato de que a partir do III ato a ópera se passa em Cartago, no Norte da África.

Assim, partiram de São Paulo, Caetano Vilela, Renato Bolelli Rebouças e Olintho com a concepção da ópera planejada, com livros que seriam utilizados como material de referência e tecidos como matéria-prima para a criação da visualidade da cena que mesclava Grécia e África. Uma vez em Manaus e com outras óperas em andamento, houve um corte de verbas por parte da Secretaria de Cultura do Estado do Amazonas que afetou a execução do projeto de Os troianos. Sobre isso, Olintho relatou:

Olintho – Já em Manaus, a gente teve um corte [*de verba*] da Secretaria de Cultura. E a ópera era a última, se não me engano era a ópera de encerramento do festival. Foi durante o processo de *Sansão e Dalila* que rolou o corte, que acabou pegando as últimas produções, no caso, *Os troianos*. Então o Caetano teve que rever a concepção da ópera, enquanto a gente estava, já em Manaus, trabalhando nas outras óperas, porque o Caetano foi o iluminador do *Sansão e Dalila*. Era assim: a gente trabalhava em *Sansão e Dalila* durante o dia, e à noite se reunia no hotel para falar sobre *Os troianos*.

A solução encontrada foi transferir o espaço cenográfico da Biblioteca de Alexandria para um terreiro de matriz africana. Os trajes também foram alterados, deixaram mais de lado a referência das túnicas gregas (que utilizavam uma quantidade maior de tecidos) e focaram os trajes de umbanda e a iconografia de cada orixá. Por se tratar de um universo religioso, Olintho explicou:

Olintho – A gente precisou de ajuda externa e pedir licença pro santo, porque, quando você lida com orixás, tem toda uma mística. Eu já conhecia alguma coisa do candomblé, mas nunca me aprofundei, e lá foi uma imersão intensiva. A gente contou inclusive com a orientação de um pai de santo, era Celso o nome dele. O Caetano fez o contato, contou toda a história pra ele, e foi explicando e estabeleceu as relações, e foi balizar com esse pai de santo se elas poderiam acontecer, porque os orixás têm fases. Por exemplo, uma lansã não é uma lansã num formato único, ela tem fases, tem a guerreira... Enfim, pra cada momento da ópera eles tiveram as suas fases, eles tiveram as suas personalidades colocadas à mostra. Então a Luísa Francesconi, por exemplo, que fez a lansã, ela teve três trocas de trajes durante a ópera toda, porque é uma ópera em quatro atos, é uma ópera enorme, com muitas mudanças, e balé e coro, então a gente esbarrou em algumas limitações para execução dessa ópera africana. Estudamos os personagens e eu refiz todos os desenhos, todos os croquis para aprovação, inclusive do pai de santo, se podia, se não podia, as cores, se esse conversa com aquele, e partimos para a execução.

Figura 2 – Croqui da personagem Dido



Foto: Arquivo pessoal de Olintho Malaquias.

Figura 3 – Luísa Francesconi como Dido/lansã



Foto: Emanuel Pires Corrêa.

Na ópera, é muito mais frequente fazer uma produção de uma composição que já existe do que encomendar uma ópera nova. Ainda que cantores solistas e do coro já tenham cantado determinados papéis, é sempre necessário, a cada nova montagem, que o diretor de cena, o cenógrafo e o figurinista apresentem a concepção artística. No caso de Os troianos, o diretor Caetano, o cenógrafo Renato e o figurinista Olintho encontraram dificuldades que não haviam previsto:

Olintho – A gente esbarrou numa coisa local, que é a religião do coro principalmente, porque os solistas eram praticamente todos de fora. Só que com o coro a gente teve uma limitação, porque eles são extremamente religiosos e evangélicos, então tem um limite ali, uma dificuldade, aí tivemos quem resolveu não cantar, então o coro diminuiu, e quem ficou tinha limite inclusive para encenação. O Caetano encontrou a solução dele, que foi colocar esse pessoal, que precisava estar em cena, em pontos menos visíveis; então, no cenário, o Renato teve uma solução maravilhosa: quando saiu tudo das arenas e dos templos, ele criou um terreiro, com uma estrutura de andaimes, então a gente tinha passarelas. Havia duas passarelas, então havia três planos: o térreo, o primeiro, que era uma passarela, e o segundo, que era outra. Aí o Caetano colocou esse coro, que era reagente, em lugares menos visíveis.

Figura 4 – Croqui da personagem Cassandra/Euá



Foto: Arquivo pessoal de Olintho Malaquias

Figura 5 – Croqui do personagem Chorebe/Oxóssi



Foto: Arquivo pessoal de Olintho Malaquias.

Figura 6 – O cantor Kevin Greenlaw como Chorebe/Oxóssi e a cantora Marquita Lister como Cassandra/Euá



Foto: Emanuel Pires Corrêa.

Laura – É realmente uma questão delicada, porque quando eles estavam representando figuras gregas, tudo bem, mas figuras africanas, não...

Olintho – Aí é que se questiona um pouco o respeito às outras religiões, porque, querendo ou não, os gregos são politeístas, têm vários deuses. Então, isso nunca foi questionado. Isso não é uma fantasia. Eles eram assim. Era a religião grega.

Tinha uma sequência na ópera, em que na tragédia grega o cavalo de Troia é o presente que é um engano. Na verdade é uma arma. É uma entrada na cidade que, a princípio, todos acham que vai ser benéfica, mas depois ela se apresenta como a morte de um povo, praticamente.

Na nossa transposição, quem faz a abertura nos terrenos? Quem é o orixá da transformação? E não que ele seja ruim, mas é o orixá da transformação e tem um peso muito grande: Exu. Então entrava o cavalo de Troia, que era todo feito de ripa, e entrava com ele o Exu na cabeça. Era um bailarino, em preto e vermelho, com toda a simbologia de Exu, um cinto com cabaças. Era lindo, o cara era lindo. E a cena era extremamente impactante. Nesse momento, algumas pessoas do coro viravam de costas enquanto faziam a cena cantando. Foi esse o tipo de limitação com que a gente teve que lidar. E aí o Caetano teve que transformar isso, esse segundo andar, coisas assim.

Laura – É, realmente. Intolerância e racismo, é isso. Vamos dar o nome certo.

Figura 6 – Entrada do Cavallo de Troia/Exu



Foto: Arquivo pessoal de Olintho Malaquias.

Figura 7 – Entrada do Cavallo de Troia/Exu



Foto: Emanuel Pires Corrêa.

Passados doze anos desde a encenação de Os troianos, o Olintho foi convidado para fazer os trajes de cena de uma montagem de ópera que o fará revisitar o universo dos orixás. Será uma montagem de Gianni Schicchi, de Puccini, com elenco e equipe inteiros de profissionais negros. A ópera é produzida pelo Ubuntu Vocalis, coletivo que visa a visibilização e promoção dos profissionais negros no meio lírico brasileiro.

Laura – Agora você vai revisitar o universo dos orixás com um Gianni Schicchi, é isso mesmo?

Olintho – O pessoal do Ubuntu me chamou. A Mere [Oliveira⁶] me convidou, porque eles vão montar entre setembro e outubro [de 2022] uma ópera toda negra, todos os solistas negros e, inclusive, equipe técnica. A direção de cena é do Felipe Venâncio. Eu estou revendo as minhas pesquisas dos orixás, porque ele [diretor] já deu umas letras... de querer levar também para um terreiro, para que a coisa ganhe mais conteúdo. Para que não seja só uma solução visual, puramente estética, exatamente, que tenha um conteúdo baseado na cultura africana. Então eu voltei às minhas pesquisas, que foram as mesmas de Manaus: rever Pierre Verger, rever o [Reginaldo] Prandi, os caras que mais estudaram e falaram sobre os orixás. E, aí, estou aguardando a letra do Felipe para a criação, mas tem um prazo.

Laura – Mas é gostoso reencontrar esse universo?

Olintho – Sim, e vem muita coisa de volta, sabe? Coisas, por exemplo, que eu não usei nos *Troianos*, e estou revendo agora e talvez use no *Gianni*, porque *Os troianos* era um drama muito grande. O *Gianni* é uma comédia, então, eu acredito que vai até ser uma forma mais leve de tratar com os orixás. Eu posso pegar um outro lado deles, já que eles apresentam tantas faces e humores humanos mesmo.

Laura – E você sente muita diferença entre trabalhar com ópera e trabalhar com teatro, tendo feito também teatro grande, como foi no Teatro Oficina?

Olintho – A ópera é um lugar de muito maior respeito ao cantor. Sabe, para o ator, numa prova, às vezes um incômodo no figurino pode ser uma ferramenta para

⁶ Cantora lírica, professora e produtora.

atuação. Agora, para um cantor, um incômodo no figurino, você acaba com a apresentação dele, e não que você tenha feito intencionalmente, mas uma cava mal modelada, aquilo pode apertar de uma maneira que ele não vai saber falar, porque ele não tem o conhecimento. Ele está vestindo um traje que você colocou nele, mas aquilo pode causar um incômodo que pode limitar a atuação dele, entendeu? Então, assim, para mim, sempre foi um lugar de muito respeito à atuação do cantor, em detrimento da execução da minha criação. Tipo: eu tenho o meu croqui, “Ah, como eu imaginei o personagem”. Só que, se a solista se sente mal ou não se sente confortável, por exemplo, com um vestido que não tenha mangas, porque ela precisa daquela sustentação de braço ou que o vestido não seja estruturado, por mais que eu pense numa túnica grega, essa túnica grega, por dentro, ela vai ter que ter um espartilho. Porque a cantora precisa daquela sustentação. Isso você só vai descobrir no processo; você não vai descobrir enquanto você está criando.

Laura – É uma coisa mais técnica, digamos. Mesmo quando, por exemplo, você vai fazer um figurino para alguém de circo, você tem que tomar cuidado para o traje não atrapalhar o movimento, a pessoa não se enroscar, por exemplo, na lira.

Olintho – Pode ser um risco. Ao passo que, no teatro, para um ator, um tecido que incomoda ou a cava curta podem ajudar na interpretação, no corpo que ele vai dar para aquele personagem. O ator é generoso por natureza. Generoso, assim, na aceitação. Sabe, o peso que você der, ele vai carregar. Ele vai reclamar, mas ele vai carregar, porque o personagem está acima de tudo. Agora o cantor, a voz dele está acima do corpo dele. Se ele não consegue emitir, não adianta ele estar bonito.

E cada cantor é um caso. Cada cantor tem uma formação. Tem uma necessidade. Tem cantores, assim, tem solistas masculinos, por exemplo, alguns não podem ter um colarinho apertado. Não pode ter uma manga que não tenha uma folga de um centímetro. Ao passo que outros precisam que você tenha uma camisa de força embaixo do figurino, porque ele precisa estar todo sustentado.

...

Em um trecho cortado da entrevista do Olintho, ele se refere a si mesmo como Forrest Gump, o personagem famoso por ser um grande contador das histórias de sua

vida. E o Olintho é mesmo um grande contador de histórias, tanto é que parte delas nem entrou neste texto! O intuito aqui era ressaltar a trajetória notável do entrevistado e o cuidado e a generosidade que ele tem no seu trabalho. Que ele sirva de inspiração para você, leitor, como ele é para mim!

Palavras-chave: Olintho Malaquias; Figurino de Ópera; Teatro Oficina.

Conhecendo a autora deste capítulo



Laura Françoze

Bacharel em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e Mestra em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (USP). Atua como figurinista de teatro e ópera há oito anos e é criadora do “Pano pra Manga”, podcast sobre figurino e caracterização.

lcfrancozo@gmail.com

ENTREVISTA COM CRISTIANE ROSE CÂNDIDO: FIGURINISTA

INTERVIEW WITH CRISTIANE ROSE CÂNDIDO: COSTUME DESIGNER

Ortiz, Sérgio Ricardo Lessa; Doutor. Centro Universitário Belas Artes de São Paulo;
sergio.ortiz@belasartes.br¹
Grupo de Pesquisa em Traje de Cena²



Não é tarefa difícil fazer uma entrevista com Cristiane Rose Cândido: ela é comunicativa, expansiva, falante, cheia de informações para distribuir! Na graduação, fez desenho de moda na Faculdade Santa Marcelina de São Paulo e mestrado em Moda, Cultura e Arte pelo Centro Universitário Senac. É professora colaboradora do curso de graduação em Design de Moda da Fundação Armando Álvares Penteado e do curso de pós-graduação em Cenografia e Figurino do Centro Belas Artes de São Paulo. Atualmente, coordena o setor de Figurino da Área de Teledramaturgia do SBT (Sistema Brasileiro de Televisão).

A entrevista a seguir foi realizada em uma tarde bastante agradável no dia 02 de abril de 2022, pela plataforma Zoom. Tomando muito chá de laranja com gengibre, a conversa revelou muitas surpresas, muita emoção e curiosidades sobre a história de Cris Rose, como é mais conhecida.

Sérgio Ricardo Lessa Ortiz - Então, Cris, queria que você contasse um pouco mais sobre o que gerou o seu interesse pela área de cenografia e figurino. Como é que se deu isso desde o começo do seu trabalho, da sua atuação profissional?

Cristiane Rose Candido - Olha, sempre quis trabalhar com essa área, tinha uma grande paixão desde pequena por moda. Acho que o vestir para mim sempre foi uma questão de extrema importância, no sentido de me representar mesmo. Na verdade, sempre me diverti muito com o vestir. Então, a gente fala que aquela coisinha da criança de querer fazer roupinha para boneca e tal. Mas, o que tinha na boneca? Uma mãe que costurava, não para fora, mas que tinha habilidade da costura, e aí abusava disso. Também com umas ideias meio louquinhas... Eu sou a mais nova da minha casa, tenho meu irmão mais velho e minha irmã, a diferença é de cinco em cinco anos de um para o outro. A minha irmã do meio sempre teve mais proximidade comigo e ela falava: "Nossa, ela vai trabalhar com roupa mesmo, não tem jeito". Porque tudo que expressava nas minhas brincadeiras tinha a ver com isso. Era bem engraçado. Comecei a minha alfabetização e imaginava cenas, escrevia, era muito engraçado. No começo, estudava na terceira série, quarta série, era assim: por exemplo, imaginava assim, daqui a dez anos – eu escrevia, tá? – colocava meu nome: "Christiane, entre aspas, dezesseis anos. Local: parque, calça jeans mais clara, mais escura". É muito engraçado que isso esteja relacionado com o que faço de figurino hoje. Então, montava personagens e era uma preocupação em desenhar os acessórios. Eu também desenhava os *looks* e tal, acessórios, cabelo. Então, assim, já tinha esse... acho que esse DNA, já veio muito forte. Na época da faculdade, só para você entender um pouco mais, tinha uma ligação com uma pessoa através de parentesco, o Tito Arantes. Éramos amigos, mas nos tratamos como primos. A minha irmã, a madrinha da minha mãe, amiga da minha avó, da juventude, enfim, eles eram uma família que vinha do samba. Então, era um carnavalesco que trabalhou durante muito tempo. Trabalhou muito bem aqui em São Paulo, era bastante conhecido. O irmão dele na época, o Ademir, antes O Tito era um cara muito voltado para o samba enredo e tal...essas coisas. Então, entendi esse outro lado, não só o lado da estética, mas ouvindo nas conversas quando, algumas vezes, estávamos entre eles - que não era uma coisa também de convivência diária - mas íamos lá visitá-los. Então, já me encantava. Claro que visualmente sempre tinha uma pluminha ali, uns desenhos de croquis de carnaval e tal. Mas, tinha essa história também de qual era o tema do Carnaval. Mas, por que tem que ter um tema de Carnaval?

Isso é o que mais me chamava atenção, e aí na época de faculdade já pensava que queria trabalhar com isso. Mais com roupa, com vestido, mas não tinha nada relacionado ao Brasil. Então, tracei minha vida da seguinte forma: vou estudar alguma coisa que seja o mais próximo possível dentro das artes.

Uma coisa relacionada a isso, até. Porque falava em arquitetura, mas não tinha ainda esse olhar da arquitetura. Era um olhar muito distante. E, vou terminar na faculdade e vou para fora do país, na minha cabecinha louca, né? Vou estudar, trabalhar, vou guardar dinheiro e vou terminar meus estudos em Milão. O foco era esse: Milão, Itália. Até porque, descobri o que era uma estilista através de uma conhecida que morava no bairro da minha mãe - era a Giovanna Moro. "O que ela é?" - "Estilista". "O que é estilista?" Falei, nossa! Então, posso ser isso? Por exemplo, tem um nome para o que quero! Era muito interessante. No primeiro ano que fui fazer a faculdade, surgiram as faculdades de moda. Então, comprei aquele Guia de estudante, sabe? Para saber qual faculdade poderia fazer. Porque não era uma família que tinha dinheiro. Então, quantas faculdades poderia prestar? Todo mundo prestava todas, né? Eu não. Não tinha dinheiro para fazer a matrícula, sabe? Então, só poderia fazer inscrição em duas ou três. E o Guia de estudante na época, me trazia muito isso, todas as informações de valores, se era pago ou não e tal. E aí descobri nesse guia a faculdade de moda. Tinha a Santa Marcelina e o curso na Faculdade Anhembi Morumbi. E dentro do que queria já tinha a carreira de figurinista, também. Fui descobrir nesse hall, que me encantava muito. Nós, o país da televisão, da teledramaturgia! Então, tudo que era relacionado à roupa era... "como essas roupas não pararam na televisão?" Essa era a pergunta que mais fazia na minha adolescência.

Descobri a Faculdade de Moda, e já tinha essa queda. Pensei: na USP vou prestar artes plásticas. Mas, tem outras faculdades, que não eram pagas, como a UNESP. "Mas, olha tem uma coisa de Rádio e TV, e quem sabe também posso fazer Rádio e TV. Também posso ver esse outro mundo". Então, prestei Rádio e TV. Aí, tinha mais uma para escolher, porque eram as duas que não eram pagas. Aí tinham Anhembi Morumbi e Santa Marcelina. Falei: "Ah, vou prestar Santa Marcelina", que ficava mais próximo. Essas eram minhas lógicas no momento.

Passei em duas delas, Santa Marcelina e na UNESP, que fica em Bauru, no curso de Rádio e TV. Como uma boa geminiana, não posso dar mole porque também: "Como assim, gêmeos? Ficou muito fácil para escolher!". Tem a televisão que virou

outro encanto e, claro, fui bater nas portas das minhas cartas, que eram: pai e mãe, para me ajudarem. E é claro, minha mãe e meu pai olhando bem para mim, disseram: “Meu amor, o que você quiser!” Fiquei com muita raiva, porque como uma boa geminiana eu queria uma resposta, (risos) “Me empurra”... E, falava: “É, mas aí, vou ficar longe, e vou ter que pagar um lugar para morar”, “Mas, ao mesmo tempo você vai ficar aqui, vai dar para pagar a mensalidade para estudar. A questão do dinheiro é com você”. Foi muito interessante. Falei: “Bom, a moda está me batendo mais”. E fiquei na dúvida: “Será que vou?”. E acabei fazendo a moda. Foi a minha porta de entrada. Tentei trabalhar com esse meu tio na época, quase que fui, porque meu sonho era entrar na faculdade também, mas ainda queria ser uma carnavalesca! Tinha todos esses mundos da moda que descobri, mas o Carnaval era realmente um mundo à parte. E fui descobrindo também o porquê, pelo estudo, de uma situação, tinha a temática... não era aquela coisa solta. Não era só uma criatividade. Desci de uma forma espiritual, você tem um caminho. Então, isso é o que mais me encantou na verdade, nesse mundo. A questão do destino nunca deu certo, de trabalhar como uma carnavalesca, nunca trabalhei com ele. Nunca participei em nada dentro de uma escola. Mas, a minha paixão continua, então, me lembro que ainda tinha esperança de ter uma aproximação. Mas, enfim, não deu certo. Lembro que fiz curso. Na época surgiu um curso de Carnaval, aí falei: “Que vontade de ser jurada de Carnaval.” Sabe!?

Qual era a escola, Cris?

Não lembro. Esse curso, era um curso dentro do núcleo do Sindicato das escolas de samba mesmo, sabe!?

Qual era a escola do seu tio?

Na época ele era da Nenê de Vila Matilde. Foram várias, mas ele trabalhou muito nessa época. Me lembro, até, que me despertou um carinho muito grande por uma escola que não tinha nenhuma afinidade comigo, que era a Nenê de Vila Matilde.

Você é paulista, nasceu em São Paulo, Cris?

Sou paulista. Paulistana. Só tenho esse sotaquezinho puxado, carioca adquirido. Fui para o Rio de Janeiro, morei um tempo lá.

Em que bairro você nasceu em São Paulo?

Nasci na região da Lapa, na Vila Leopoldina, na Vila Hamburguesa. Saio e volto para cá. Vou morar no Rio e volto para cá.

Conta mais, interrompi seu pensamento. É legal a gente continuar falando da época do Carnaval, das escolas que você estava...

Imagina! E, aí fiz um curso. Engraçado, uma curiosidade também de criança, que quando descobri esse mundo dos enredos, eles desenvolviam enredos. Meu pai, às vezes, ia para os ensaios das escolas de samba. Mamãe também ia, às vezes. Não era um lugar ainda como hoje, adequado para crianças. Meus pais, como eram do samba mesmo, eles iam e eu ia com eles. E, eles voltavam com uns panfletos. Meu pai adorava! Vamos lá, vai ser a escolha do samba. Vai ser lançado um enredo. Adorava essas festas. Aí ele trazia os papezinhos, e me dava. E, o que que eu fazia? - ia para a biblioteca [Mário Schenberg] da Rua Catão. Ia para lá estudar sobre esses enredos. E, me tornei uma criança, uma pré-adolescente extremamente crítica. Não perdia um desfile e assistia a todos com o papelzinho na mão e marcava: "Gostei, mas aqui poderia...". A ponto de falar: "Eles poderiam falar mais desse enredo". E sabia todos os enredos, a fantasia, a harmonia. Falei: "Estava tudo lindo, mas aquele buraco, ali, aquela hora ali, poderia ser diferente". Era totalmente crítica. Normalmente, acertava as cinco primeiras. Podia mudar alguma coisa de ordem - era muito engraçado isso - para mim era profissional essa coisa de Carnaval. Mas, na minha cabeça, no meu mundinho. Ninguém sabia que eu existia. Quando entrei na faculdade, nada disso. Por mais que tenha feito no primeiro ano de faculdade até um curso de Carnaval. Comecei a ficar com medo: "Vai que eles me chamam, é muita responsabilidade". Comecei a entender... "Imagina, se me dão uma nota oito naquela escola, vão me matar. Vão atrás da minha família". Enfim, dei uma pirada. E também descobri outros caminhos da moda. Do vestir. E aí, assim, estágio e tal. Então, acabei trabalhando mais com a criação de moda em si. Mas, esse lado figurino, esse lado que depois descobri, que é muito ligado ao figurino, não saiu muito de mim, não. Gosto muito de criação, então, trabalhei com criação dentro da área de *jeanswear*, mesmo. *Jeanswear*, uma coisa muito legal para mim. Fui gerente de produto de algumas empresas na área de esportes. Foi quando o Guga veio para o Brasil e veio aquela proposta toda colorida. Trabalhava como gerente de produto, com desenvolvimento de produto na parte de roupas e fui caminhando por esse mundo que também me encantava.

Estava tudo lindo e maravilhoso. Mas, existia uma tendência meio natural, até quando fui para o universo esportivo, de me tornar uma gerente e de desenvolver produto e depois uma gerente de produto. Que, na verdade, se desvincula um pouco da área de criação. Tive um crescimento muito rápido, sabe, Sérgio? Acho que em cinco anos. Me formei e fiquei dois anos bem complicada, não trabalhando e depois em cinco anos, três ... não ... quatro ou cinco anos era gerente de produto de uma quase multinacional.

Nossa! Qual era a companhia?

De desenvolvimento foi na Mizuno, que eu era uma assistente. Fiquei pouco tempo, porque a Mizuno foi vendida para a São Paulo Alpargatas, e muitos foram absorvidos. Então, passei para a empresa. Virei gerente de desenvolvimento de produtos, júnior. E aconteceu uma coisa muito engraçada. Não é engraçado não, mas, complicada, dessas passagens de empresa, é que eles foram mandando pessoas embora. Sabe assim, pegam a empresa inteira e vão moldando para outro universo? Então, foi mandado embora meu diretor geral, meu gerente. E aí, meu medo: confesso que ainda não tinha maturidade para ser uma gerente de produto dentro de um lugar desses. E montar uma coleção só minha. E foi bem assim, meio que sozinha. Com a cara e a coragem. Mostrando a cara de uma forma meio perigosa, mas assim, quando a gente é jovem, a gente é um pouco inconsequente... Não tinha essa vivência ou outra. Hoje não, "Não é bem assim". Antes, "Vamos", entendeu? Fiz uma coleção bacana, bonita. Mas os cortes foram existindo. Também saí de lá. Fazia muito tempo que não tirava férias. Me lembro que fui mandada embora em outubro - final de outubro, novembro. Tinha alguma chance de começar a trabalhar numa empresa em novembro, na área de moda. Enfim, no meio de novembro falei: "Mãe, vou aproveitar e vou viajar, vou fazer uma viagem como mochileira. Vou pegar uma mochilinha, vou comprar uma passagem de ônibus, porque não posso gastar dinheiro, também. Vou passar uma época em Arraial d'Ajuda. Sabe, vou passar uns quinze dias lá". Minha mãe é muito amorosa. "Vai mesmo, com responsabilidade". Então, falei: "Vou tomar um banho, já que recebi tudo, e vou lá para a rodoviária Tietê e compro a passagem para amanhã, ou depois". E foi muito engraçado. Estava no banho, me ligaram: "Cris, estão ligando para você aqui, do Sul". Era da Diadora. Eles não sabiam que eu tinha saído da Mizuno, mas, era um escritório de vendas que trabalhava com as duas marcas. Eles estavam procurando um gerente de produto, na época tinha meu antigo chefe. Ele era muito legal. "Mas, tem essa garota, essa garota nova". O cara me vendeu para

caramba. Aí tem uma coisa muito engraçada que depois de um tempo, ele disse o que ele falou: “Tem uma questão, ela é negra”. Porque isso era no meio do Rio Grande do Sul, com colonização totalmente alemã, na cidade de Sapiranga. Eles responderam: “Não, tudo bem. Queremos conhecê-la”. Enfim, tomei um banho e eles falaram para mim, “Você pode fazer uma entrevista amanhã?” Falei: “Nossa, mãe, ainda bem que não comprei a passagem”. Foi engraçado... O telefone tocou. Atendi de toalha, saindo do banho. Que bom, deu cinco minutos, tempo de me trocar. “Posso ligar o vídeo?” Disse: “Não”. “Então, você pode vir trabalhar com a gente amanhã? Você sabe onde é?” Respondi: “não”. “Então, é aqui no Rio Grande do Sul, a gente vai mandar as passagens para você”. Achava que ia ali na Diadora. Disse: “Não pode ser muito cedo, não”. Eles: “Vai ser cedo sim”. Fui, fiz a entrevista com eles e voltei. Já estava certo. Então, acho que foi outro passo bem grande dentro da história. Porque falo, que em dois anos e meio era uma gerente de produtos dessas empresas grandes, com passagem em outras. Então, tive que ter um amadurecimento muito rápido. Mas, ao mesmo tempo, o que aconteceu foi que cada vez via mais de perto essa questão do gerenciamento do produto e me afastando da criação. Se tivesse ficado um pouco mais de tempo também. Precisava mais da criação, ainda. Não tinha vivenciado, e, não tinha experiência. Nem estudei para essa parte mais voltada para negócio. Me lembro que fiquei muito decepcionada, sabe, achava que não dava conta. Mas, no final consegui tocar. Tive ideias muito incríveis. Eles falavam: “Nossa, essa mulher é boa mesmo”. Percepção e instinto, também. O que aconteceu foi que fiquei um ano e pouco e eles mudaram a forma de pensar a empresa. Eles não iam mais construir, eles iam trazer tudo de fora. Para mim foi muito legal, porque peguei esse momento do Guga. Então, todo uniforme do Guga, que era diferente, colorido e tal, que desenvolvi, no Brasil.

E isso era muito legal, também, trabalhava com essa marca, porque as duas marcas - tanto Mizuno como Diadora - eram muito diferentes em relação à utilização das cores. A Mizuno tem aqueles coloridíssimos, que a gente não trabalhava com um quinto do que era colorido. Na verdade, era uma proposta japonesa. E a Itália que tinha uma questão de design muito forte. Vieram paletas supercoloridas por causa da Copa. As cores das bandeiras. Então, isso para mim era muito novo. Pois, não estava naquele mundo careta, entre aspas, do esporte, até, então. Era o tênis de performance, mas era muito legal. Então, assim, para acompanhar esses tênis da performance, eles abriam para que as roupas fossem muito interessantes, diferentes, combinações de cores e tal.

Tinha uma noção muito boa do que era *fashion*. Tinha que ter o básico, de como vender. Lembro que em reuniões de vendas, de lançamento de coleção, para equipe de vendas - conseguia me fazer entender.... fazer eles entenderem como era essa loja da moda. "Mas, isso não vende!" "Não vende. Vou fazer uma quantidade para você vender. Você vai vender isso. Mas, você tem que ter isso. Mostrar, porque o cara vai ver na vitrine." Achei muito interessante, porque muitos desses vendedores não tinham essa noção. Foi uma mudança muito interessante! Que fui aprendendo junto. Mas, vamos entrar na parte de como o figurino surgiu na minha vida.

Comecei a ficar muito agoniada. Por coincidência, a própria Diadora também decidiu que não iria mais fazer a coleção. Seria mais interessante eles já trazerem a parte forte deles, que era o calçado. E saí de lá. Teve uma baixa no mercado. Tinha uma questão muito complicada nesse meu crescimento. Tinha alguns *gaps* importantes dentro dessa área. Por exemplo, não tinha o domínio do inglês, por mais que eu fosse para fora. Mas, não tinha o domínio do inglês que para esse tipo de negócios é necessário. Fazia coleções, por exemplo, do uniforme da Argentina, nessa marca. E fiquei num momento complicado. E nessas entrevistas essa reação dos negócios da moda era um movimento muito forte.

Pensei: "Vou reformular a vida, quero fazer figurino". Quando você se junta com universo... acredito muito nisso! Comprava os jornais, na época tinham muitos anúncios de emprego em jornais. Então, me propus assim: "Toda semana tenho que mandar no mínimo cinco currículos!" E se não saísse nos jornais, criava uma vaga e respondia a esse anúncio fictício. Ia nas páginas amarelas numa empresa "X", colocava de uma forma criativa. Tinha um currículo que era em forma de convite. Sabe esses convites de casamento? Colocava num plastiquinho. Tinha até um selinho encaminhado ao diretor, aos gerentes de produto, então, eles iam abrir. Tinha até aquele selinho: "Você está convidado a me ter na sua equipe".

Tudo escrito à mão. Então, demorava a escrever, cada currículo levava dois dias. Eles abriam e diziam: "Obrigada!" Uma letra toda escrita à mão. Era de chamar atenção. Fiquei esse momento sem trabalhar. Durante um bom tempo. Via a arte, faculdade, não sei o que tem lá do Rio de Janeiro. Até que surgiu um processo seletivo. Estavam chamando oficinairos de figurino na TV Globo. Na verdade, era uma oficina. Assim: "TV Globo, figurinistas, cenógrafos, parte técnica, se inscreva se você é trainee." E pedia uma experiência anterior de tanto tempo de trabalho. Ponderei: "Bom, tenho mais do

que isso!" Eu, uma trainee! No fundo, nossa, era o que queria. Voltou aquele movimento que estava antes! Vou mandar esse currículo mesmo assim. Eles aceitaram. Mas, foi um processo bastante longo. Então, teria que ir para lá e voltar. Ficar nesse processo de ir e vir. Foi um processo seletivo de mais ou menos quatro viagens para o Rio.

E na primeira visita, descobri depois, que no começo tinha vaga só para figurinista. Abriram para quatrocentos inscritos, era um processo muito grande, tanto que eles fizeram [o processo de seleção em] uma grande faculdade lá. Então, chega o primeiro teste. Toca ir para o Rio! Peguei a mochila, não conhecia nada do Rio de Janeiro, viajava durante a noite e chegava lá cedo. Fazia o teste, saía para a rodoviária e voltava. Aí chegava - as pessoas hoje não sabem nem o que é isso, - mas, chegavam aqueles bilhetes vinham pelo correio: "Telegrama". Dessa forma, chegou um telegrama dizendo que havia passado nessa fase. "Neste dia, precisa vir aqui para a segunda fase do teste". Foram vários testes: de desenho, conhecimentos gerais. E fui passando. Lembro que no terceiro era com um figurinista e tinha desenhos. Eles pediam matemática. De repente, resolver o figurino de uma noiva sozinho. E depois, a entrevista. Passei o dia inteiro. Já era no PROJAC. Me lembro que no início me falaram: "Tem uma questão! você não é uma trainee, você é gerente de produto de uma empresa". "Não sou mais, já fui". É engraçado, sempre me colocava para baixo (risos).

Retirando coisas do curriculum...

É! Quer ver o que tem de verdade? Nossa! Eu já tinha achado bom só por eles chamarem, mandei no último dia. Tive que ir ao correio, faltava meia hora para fechar o correio para registrar no dia, foi a maior loucura! Eles falaram: "Como é?". Falei: "Consegui!" Não posso ignorar o que aprendi. Mas, nessa área não posso chegar falando que sou uma gerente, porque não conheço nada. Então, meu conhecimento de vida, sim! Está sempre atrelado. Enfim, a questão é que passaram quatro pessoas. Fui uma delas. Depois fiquei sabendo que eles questionaram muito, porque "Ela é muito interessante mas, ela não é trainee. Ela vai chegar e ficar muito decepcionada. Porque ela já é gerente!" Apaguei e agradei de ter sido escolhida porque, tinha um dinheiro guardado para poder viver lá nesse período. Porque era um curso de seis meses. E era oferecido um curso bem teórico sobre o que era televisão, sobre todas as áreas. E depois tinham mini estágios. Assim, era feito um rodízio de dois meses em cada produto da casa. E aí que veio a minha sorte. Porque nesse momento queria muito fazer figurino.

“O que você quer fazer? Casseta e Planeta!” Era meio engraçada e as próprias pessoas diziam: “você precisa ir para o Casseta e Planeta, porque você é o próprio programa!” Ainda mais sozinha, zoava muito para me defender. Essa coisa da depressão! De ficar mal. Aí, você muda o foco, as pessoas já riem. E não reparam muito. Não aconteceu nada disso. Não tinha o programa Casseta e Planeta, porque este era uma linha de show. Me mandaram para uma novela que por sorte estava no início. Então, pude ver todo o processo, e estava totalmente fora da minha zona de conforto que era fazer figurino, ainda mais por ser uma novela de época.

Qual que era a novela?

O Cravo e a Rosa. A novela perfeita, sabe? Porque foi mesmo assim, era...Foi tudo muito diferente, era um elenco simples, muito entrosado. Para você ter uma ideia aconteceram coisas nessa novela que é assim: quando ela terminou, a gente, da equipe geral - todas as pessoas, inclusive o elenco - , se reunia uma vez por semana num quiosque “X” ali na Lagoa. Nem precisava marcar, era toda segunda-feira “Quem puder, vem para cá”. Isso durou dois anos assim. Sabe quando isso acontece, né?

Raro!

Claro que tinha dia que só tinha cinco pessoas. Tinha dia que éramos quinze, mas era uma integração tão forte, e a gente vê isso também no ar, uma novela que foi três vezes ao ar, é sempre bem-vinda. Imagina, você consegue estar na TV, fazer figurino fazendo essa novela, falei: “Gente, nem que tudo desse ruim agora, não tenho dúvidas que não terei mais sábados”, porque TV é isso. Você não tem fim de semana. É totalmente para a novela. Você grava qualquer dia, qualquer noite e tudo bem. Aí então, passei na seleção e me mudei para o Rio, e comecei a desenvolver esse produto. O que aconteceu? Peguei já no começo com a Beth Filipecki. Então, presentes em cima de presentes, né, Sérgio? (risos)

Com a Beth! Escolheram a dedo.

Foi a maior faculdade, com pós-graduação junto! E o bacana é quando você pega no começo. Enfim, esses dois meses que aconteceram eu aprendi sobre como se faz a produção geral. Como se pensa o personagem. É apaixonante! Aí chegou o momento de mudar e já tinha pegado totalmente as duas produções. Começou a gravar e era

para eu sair. A Beth tinha uma forma de trabalho que era assim: ela separa as pessoas em núcleos. Então, era: “Vocês dois vão cuidar desse núcleo, dessa parte, desses personagens. E você vai cuidar dessas mulheres aqui”. Lembro que fiquei bem num núcleo que trabalhava muito diferente de mim, mas ela gostava da minha atuação. Ela falava: “Vocês de São Paulo, tem um olhar diferente. Você é arrojada, não segue moda e é isso que preciso para nossa protagonista”. Era a Adriana Esteves, cuja personagem era totalmente vanguardista, então, era uma lançadora de moda, não era da área da moda, mas fazia um paralelo.

A Beth dizia: “Você traz esse arrojado, diferente. Quero essa mistura mesmo”. Foi muito bom a questão de entender as diferenças entre os personagens ricos e pobres. O que é o belo nesse contexto. Falo muito com meus alunos sobre o que é o nosso belo! É quando a gente fala do belo de um figurino no sentido de concretizá-lo, não é realizar o belo no nosso contexto cultural. É o belo em que se atinge o objetivo para aquele personagem. Por exemplo, se for o caso, as pessoas devem olhar para ele e ter nojo, quase sentindo o cheiro da roupa.

Aquilo é o “belo” para gente. Porque se atinge o objetivo que era o principal. Então, essas lições (...) e a Beth também é uma professora acadêmica (risos). E, realmente, na hora de mudar, eu estava muito bem no projeto e a Beth dizia que não tinha a menor chance de voltar porque eu não estava ali como estagiária. Era mais um elemento que iria partir e não voltar para essa experiência. Pensava que queria ir, e ao mesmo tempo, não queria. Porque, não havia terminado o processo. Meu caso foi para o RH. E diziam: “Mas, Beth isso é um processo todo, não tem como ela ficar.” E ela respondia: “Tem, tem.”

Não era que eu fosse insubstituível, inclusive aprendi isso com ela. Mas, é que estávamos em uma engrenagem boa, sabe? Até em relação ao todo e a mim também. E Beth continuava: “Como ela vai parar agora esse processo que ela mergulhou tanto!” Ela sentia meu mergulho. Então, não era algo que eu queria só para mim. Tudo o que tinha era nosso. É uma característica muito minha. E aí ela brigou, e continuei. E as pessoas do RH diziam: “Tudo bem, mas com o tempo ela vai!” Então fiquei por mais dois meses. Pude gravar na externa, no estúdio, inauguração de cenário, troca de movimentos de ator, do personagem. Passaram-se uns quatro meses, e os membros do RH disseram: “Agora está na hora dela dar aquela...” E a Beth retrucava: “Não vai. Não vai mesmo. Porque agora, não é que ela está inserida, ela é praticamente uma figurinista assistente já.”

Era muito trabalho, muita atenção, mas era de uma forma tão incrível! Tinham diversos assistentes e eu fiquei. E acabei ficando na novela. Antes de terminar o meu contrato, o curso que estava fazendo, a Beth falou: “Ah, a Cris não vai sair, não!” Uma coisa que era muito legal nesse curso era que a TV Globo nunca prometeu nada a ninguém. “Trata-se de um curso, uma oficina, ninguém está prometendo emprego. Muito pelo contrário, a chance de vocês ficarem é nula. Mas, lá na frente pode ser que chamem vocês, pois fizeram o curso!” Entrei nessa engrenagem e na hora que terminou o curso, me contrataram como prestadora de serviços. E a Beth já estava fazendo um outro projeto que era: A Padroeira!

Quando você é prestador de serviços tem que dar um tempo para ficar. E quando estava saindo, não sei o que aconteceu e surgiu uma vaga. Fui efetivada. Fui ficando. Essa foi a minha entrada na área de figurino! Foi muito engraçado, porque entrei para o figurino numa data bem emblemática, comecei a trabalhar em janeiro do ano 2000. Sérgio, a minha última entrevista foi assim: Era Natal, minha irmã estava desempregada nessa época. A gente trocava muitas ideias. Duas pessoas em casa desempregadas. Tínhamos aqueles sonhos de família rica. Eu gosto de falar o que minha irmã fazia para não falar que era uma família pobre, né? A gente estava em processos seletivos diferentes e ao mesmo tempo. Minha mãe é deficiente visual. E se eu passasse, todo mundo ficaria feliz. Mas, se eu passasse, teria que sair de lá. Minha mãe tinha perdido a visão recentemente. Muito triste acontecer isso depois dos filhos adultos. Ela é aquela pessoa independente. Matriarca, sabe? Foi um choque, pois perdeu a visão por causa da diabetes. Então, tinham muitas questões em jogo. Inclusive de segurá-la para não entrar numa depressão porque todo mundo já tinha tido menos ela. Nesse momento você perde. Eu teria que sair de casa, e por ser a filha mais nova, tinha o costume de ficar mais em casa. Enfim, a questão é que passei. Fui para a novela. Fiquei no Rio por seis anos e praticamente só fazendo novela.

Que legal! Quais novelas você fez com eles?

Foram o Cravo e a Rosa, A Padroeira, Coração de Estudante, Mulheres Apaixonadas, Cabocla. Só trabalhei em novela legal. E depois quando saí, estava começando essa novela que eu sempre esqueço o nome. Era uma novela meio country, tinha aquele touro...

Bang, Bang! E essa?

Não, não, você está bem moderninho, foi bem lá atrás ainda. Foi quando trabalhei com a Marília Carneiro... América! Lembrei. Aí o que aconteceu, quando eu voltei para São Paulo? Na verdade, foi por uma questão de alguns acontecimentos de família. De doença. Meu pai ficou doente, depois a minha mãe ficou com uns problemas a mais. E vi minha irmã muito sobrecarregada. Meu irmão também. Eu estava num momento muito bom profissionalmente, ia assumir pela primeira vez uma programação minha. Assinar uma programação. Um diretor que gostava bastante, falava: "Acho que a Cris vai". Mas, mesmo assim, não teria cabeça para ficar. E pedir para voltar demorou um tempo. Assinaria um papel que ficaria afastada por um tempo, mas não deu certo porque via a coisa indo de tal forma, que falei: "Não, eu sou uma pessoa muito ligada à família." E pedi para sair. Um momento muito crucial, sabe. Um momento que não queria sair. Estava muito feliz, mas não dava. Quando vim para São Paulo, fiz uma promessa para mim. Porque a minha tendência era cuidar, cuidar e esquecer de mim. Você vai fazer alguma coisa que te dê prazer e que te leve para cima, porque não tinha tantas novelas aqui. Tinha um núcleo, mas não era a TV Globo, que gostava muito! Gostei muito! Era o que queria. Queria fazer uma linha de show. Gosto da dramaturgia, para mim isso é muito importante. Mas vejo todos os caminhos da profissão. O que aconteceu foi que chegando aqui, um amigo que conhecia, mas nunca tinha trabalhado com ele. Não o conhecia pessoalmente, mas ele ficou sabendo que tinha vindo para São Paulo. Ele me achou e falou assim: "Você está vindo para São Paulo?" Ele tinha acabado de entrar na Record, e disse que estava abrindo o núcleo de dramaturgia. Tinha acabado de fazer a novela Escrava Isaura e ia começar outra que era de época. Então, vim para segurar minha onda, inclusive tinha começado a fazer uma pós-graduação em história da moda. Não deu dez dias e já estava empregada novamente. Não estava esperando mesmo. Toda vez que falo: "Vou descansar!" Minha mãe fala: "Não fala que você vai quebrar a perna!"

Quando começa a anunciar muito "Agora vou dar uma parada", você não vai parar! É muito engraçado! Então, vim para São Paulo. Foi até uma coisa muito engraçada, porque ninguém entendeu muito por que eu saí da TV Globo. Mas sabe o que é São Paulo, lembro que fiquei muito magoada com a própria emissora, depois eu entendi que não era a emissora, eram as pessoas. Eles diziam: "Você sabe o que é São Paulo? São Paulo não é igual ao Rio de Janeiro." Eu dizia: "Amiga, eu sou de São Paulo.

Não é assim, vocês não são o umbigo do mundo profissional.” E aqui, com dez dias novamente... Eu e meus dez dias. Sempre nesse tempo. Já estava trabalhando numa novela, numa outra emissora, o que soou muito mau para os outros que descobriram depois que eu estava nessa outra emissora. “Descobriram?” Quem sou eu? “Ela é uma traidora!” Virei até um nome proibido. Falei: “Gente, eu nunca menti! Olha, eu não posso te prometer nada, porque o que eu faço de melhor hoje, é graças a vocês, e graças a mim, também! Tive que me mudar. Estou pedindo para que vocês me mandem embora! Estou colocando toda a real. Meu pai, minha mãe, não vou deixá-los lá. Pode acontecer alguma coisa. Pode ser que não. Mas, se acontecer, não vou levar isso para minha vida. Sei que estou deixando muita coisa, mas...”

Foi a melhor coisa que eu fiz. Sou muito tranquila em relação a isso. E comecei a trabalhar aqui de volta. Virei uma “garota controle remoto”, trabalhei na Record. Fiz duas novelas e a Record resolveu ir para o Rio de Janeiro. Eu já tinha ido. Acabei parando a pós-graduação, que eu queria muito fazer mas não dava conta, tinha que viajar muito. Tive que trancar. No ano seguinte falei: “Vamos voltar agora, já estou aqui, vai vir outra novela que é um outro ritmo”. Quando retornei não existia mais o curso, porque tinha virado mestrado. Era no SENAC, tinha virado aquele mestrado em moda, cultura e arte. Eu disse: “Puxa! Mas, é um plus!”. Mas, queria muito focar em história. Assim, o curso tem muito a ver com figurino também. Mas não tinha condições de fazer um mestrado naquele momento, mas prestei para ver como era esse processo seletivo, e me preparar melhor.

Cheguei e me disseram que só tinha mestrado. Então aproveitei: “Tem um projeto?” O projeto era no final o que ia fazer. Mas fiz um projeto só para entender o processo seletivo. E passei. E agora? Passei, enfim, acabei fazendo e em paralelo trabalhando na Record. A Record foi para o Rio de Janeiro, fui e voltei, e acabei indo para a TV Bandeirantes. Veio uma pessoa do Rio de Janeiro para trabalhar e que me convidou, e acabou virando uma parceria durante um bom tempo. Então, falei: “Controle remoto, o que é isso?” Fizemos duas novelas e meia na Band. Em seguida a Band parou também de fazer a novela, não era o perfil.

Nosso diretor foi convidado para um núcleo que já existia no SBT e chamou toda a equipe. Então, fui para o SBT, que se abriu de modo muito forte para a teledramaturgia. São vinte e dois anos dentro desse universo que para mim é muito interessante, porque é um pouco do espelho da sociedade, ou o que a sociedade pede. E a gente

acompanha essas mudanças. As macros mudanças são colocadas de uma forma muito sutil, é muito interessante para mim, esse momento em que a gente teve uma grande mudança tecnológica. Estou tendo o prazer de viver esse momento da história, a televisão é um instrumento muito interessante. O que é a televisão? O aparelho em si, continua ou não continua? O que é a dramaturgia televisiva? Ganha outra novela brasileira, mas então, isso também me aguça muito, porque essas mudanças que estão acontecendo, lembro que nas minhas aulas, às vezes, dava uma pincelada nesse assunto com os alunos. “Mudou para HD, a televisão passou a ter 49 polegadas, vai aumentando a qualidade, full HD”. É claro que a evolução dessa tecnologia é para se enxergar melhor. Mas a tecnologia maior não vem daí, do consumo de um só produto, vem do consumo de outros produtos que passam na TV e do consumo imediato. Você tem condição ali com um clique.

E os alunos falavam assim: “Professora, mas será?” E hoje eles estão fazendo exatamente isso! Num clique. Então, você tem uma TV maior que ocupa mais espaços e te deixa imerso naquilo e dá uma vontade, e você diz: “Eu quero”. Em breve, você vai clicar na roupinha da moça e comprar. Está a um passo disso, não está muito longe. E acho que são essas coisas que me encantam, sabe? E aí tem essa coisa que falam que a televisão é uma coisa. Sempre falo: “Cuidado, gente, a gente ignora muito as nossas novelas, fomos parar no cinema, mas a tendência é que as coisas vão se igualar um pouco”. Já acontece no *streaming*. Comigo, por exemplo no SBT, acontece uma coisa bem interessante, porque, de uns tempos para cá, metade da minha carreira acabamos indo para um universo infantil e infanto-juvenil.

Isso é um universo que acabou tendo uma outra contagem dentro do que a gente chama de classificação das pessoas. Do setor financeiro e tal. Quando chegamos com esses produtos muita coisa se mexeu, porque já tinha a divisão de classe, a repartição de classe, todas as classes, e as crianças assistindo essa programação. Tanto é que, uma programação com a característica de emissora, acho bom as características de repetir. Acabou hoje e daqui há três meses vai se repetir de novo, e agora está num canal do *streaming*. E há meses em primeiro lugar, no TOP10, quatro novelas que as pessoas estão cansadas de ver no livre e continua como TOP10. Algumas são TOP10 dentro de outros lugares, Portugal, Europa. É muito interessante. É um produto feito no formato da fofoca, da novela clássica. Estar nesse ambiente para mim, por gostar da academia, tem esse outro lado do observar essas pesquisas. É legal quando eu dou aula. Trazer

essa vivência, e é por esse lado também que a gente só pensa na criação. Estou criando para quê? Nunca posso deixar de pensar que estou trabalhando com uma indústria de entretenimento. Mas esses instrumentos de arte não são para serem comerciais, porque ele está lá para circular onde? Nos festivais gigantes, de alguma forma. Então, pode ser aquele produto mais elaborado, mas está nos festivais. Ninguém vai para um festival porque ele é legalzinho.

Sim, com certeza!

É preciso entender esse olhar maior, o que é o bonito, o que é a moda. A moda a gente usa muito pouco, os personagens podem. Então, é preciso olhar o seu dia a dia de uma forma diferente. Quando a gente fala que está de olho nas tendências, entende? Essas macros tendências... Falo muito para meus alunos, dou exemplo. Às vezes fugimos do figurino em si, mas para entenderem um pouco mais essas ideias. Por exemplo, olho para a televisão hoje. Quem assiste televisão? Vocês assistem televisão? Quase ninguém. Claro que estamos numa passagem. Não são todos. Porque o celular cumpre a ideia de outras programações, com o *streaming*. E falo para eles: "Vocês se lembram quando eram crianças? Eu era jovem. Vocês não iam para escola porque não tinha aula pela manhã, passava uma enorme quantidade de desenhos animados nesse horário".

Exatamente!

E por que hoje não tem? Já parou para pensar por que não tem hoje? Não tem tanto. Aquelas crianças que cresceram são vocês, alguns já começaram a casar, quem pensa em ter uma renca de filhos? Então, hoje a quantidade de crianças é menor e tem uma quantidade maior de adultos entre trinta e cinquenta anos. Então, são mulheres, a maioria são mulheres. Quais os programas para criança? Ao invés do desenho, temos Ana Maria Braga e Fátima Bernardes na TV Globo. São produtos destinados ao público maior de idade. Até as novelas se repetem. Tem mais horários de novelas. Isso reflete no nosso trabalho. A gente precisa entender isso. Algumas mudanças acontecem e a gente não consegue desenvolver. Acho que a linguagem em televisão tem muito a ver com entender o seu público. Tem um público meio definido, não é por acaso. Acho muito legal estar nos dois meios e esse crescimento também de você ir estabelecendo um conhecimento geral que tem que ter dentro de um figurino. Depois de tantos anos, uma gerente, uma diretora de figurino, sabe?

Você está no SBT ainda, Cris?

Estou lá ainda. Saí na época da pandemia como todos os núcleos, mas voltaram agora. Estava numa novela, num processo, e ela voltou agora. Entrou na programação semana passada. É “Poliana Moça”, que é bem interessante também. As pessoas cresceram, passou-se por uma pandemia. Quem são essas pessoas agora que estão voltando? Quem são esses jovens? Nós temos uma dramaturgia que foi escrita antes, mas é totalmente adaptada para algumas necessidades, e isso impacta muito no meu trabalho, no figurino. Tudo aparece, mas, esse cuidado com o figurino de impor mais sentimento do que a roupa em si, é extremamente importante, tenho que causar sensações. Muitas vezes falo para meus alunos assim: “tem figurino que nem é feito para ver, é para causar sensação.” Porque você não dá a característica. Temos esse olhar para o vestir, falamos: “nossa, que bonito!” A gente vai detalhar a roupa, mas as pessoas que não têm, o grande público, fala: “Nossa como essa pessoa é feia!” Ou: “Nossa, como ela está bonita!” E talvez nem repare. “Nossa, como essa é asquerosa!”. E, aí, essa nossa base tem que ajudar, de uma forma não gritante, mas perceptível. Acho que isso é o mais fascinante, de colocar no personagem.

Você fez cinema? Já trabalhou em cinema? O que você fez?

Sim, fiz. Fiz algumas coisas. Fiz um filme que é muito de arte. É engraçado como acabo fazendo os filmes. A televisão me absorve muito, então, deu umas férias, deu um tempinho, estou lá! Fiz um filme chamado Obra. Um filme muito legal, todo em preto e branco em cima da história de um arquiteto. O filme também tem uma fotografia, fora ser preto e branco, ele é totalmente plano médio de uma cidade grande, se passa dentro de apartamentos, dentro de lugares fechados, que nunca vai pegar um andar, meio de um andar, e eu vejo o horizonte da cidade com outros prédios. É muito interessante esse filme. Tem umas questões de arquitetura interessante, e quando não tem arquitetura em si, tem esses olhares da cidade que é um olhar interessante, chama-se A Obra, do diretor Gregório Gracioso. Acho que é a sua primeira obra. Ele é formado pela FAAP e tem uma característica nova muito interessante de arte. Esse filme tem poucos diálogos e interpretações muito densas.

O último que eu fiz agora, fiz uma coordenação na verdade, de figurinos junto com a Carol Li que é uma figurinista. Ela falou: “Cris, vamos fazer juntas, eu sou do Rio!” Foi uma série muito legal que foi, “De volta aos 15”, com a Maisa. Ela continuou:

“Não estou assinando figurino, estou como coordenadora. Ai Cris, vamos comigo, senão eu não vou fazer”. Então, vamos embora. É muito legal estar na NETFLIX, agora também com a Maisa, é bem gostoso de ver... Para maratona, sabe? Dá uma lembrança das coisas que se viu. Somos mais velhos, né. É legal lembrar essas décadas, e, nossa, como absorvi essa moda, esse modismo.

É muito legal!

E tem uma coisa também que eu fiz no teatro.

O que você fez no teatro?

Um solo chamado: Em Busca de Judith. É um solo muito legal, muito bonito. A História de Judith. Mescla três fases na vida. Ela é a avó da atriz que interpreta, ela tem uma coautora que viveu muito tempo num manicômio, é muito bonito! Tem alguns infantis que ajudei a elaborar dentro da nossa pequena Disney.

E o que você vê de diferença entre cinema, TV e teatro? Queria ouvir um pouquinho da sua experiência nesse sentido.

Tem muitas coisas: primeiro, faço mais na TV. Nesse caso, você olha a amplitude maior. Você atinge mais pessoas e tem que fazer com que o máximo de pessoas entrem na mesma sintonia. E é aberto, você vai invadir a casa dessas pessoas. Acho que precisa de um respeito maior. Você não elaborava com a parte talvez artística, hoje a gente elabora, porque a tecnologia pede. Tem que ser mais político, eu diria assim. E o vestuário também. Mas você tem que fazer o máximo possível para fazer os cem por cento, e a máquina mesmo fala: “não, não precisa, não tem que absorver!” Quando você chega no cinema, acho que tem aquela construção do tempo, de você pensar milimetricamente, porque tem um começo, meio e fim, no mesmo espaço de tempo. Então, ele tem essa plasticidade geral, eu falo que na TV não tem começo, meio e fim, porque hoje está bom e amanhã está menos. Então, espera o amanhã porque ainda não acabou. No cinema, não. Tem que pensar nos detalhes porque o público não está tirando o olho da tela. E melhor, aquela tela enorme, que são muito diferentes, você não tem o controle para mudar. Mesmo que ache chato, vai ter que ficar ali. Quando a pessoa começa achar um “saco” começa a reparar muito mais em outras coisas. Portanto, tem que estar tudo

muito impecável, para realmente se ocupar e olhar. No teatro é aquele momento que se vai assistir aquilo porque se escolheu muito também. Como o cinema também, mas, no teatro é ao vivo, muitas vezes não é uma representação real. Então, se realiza o trabalho com alguns simbolismos.

Não é para ser real, no teatro, não está montada uma casa, é uma representação de uma casa e você sabe que é uma representação de uma casa. E a criação no teatro também tem essa questão que acho que ela é feita muito mais calmamente. Então, tem uma participação mais efetiva de todos para que tudo saia bem. Ao criar um figurino no teatro, confesso que essa veia de televisão, já fiquei muito irritada com alguns momentos. No teatro ele vai sendo construído, de repente falam: “nossa, não é por aqui! Não teremos mais aquela saia.” E vai mudar totalmente. Tem que estar também muito de olho nos acontecimentos que sempre eles têm esse *insight*. Às vezes, está se olhando de baixo e já se percebe que não está dando certo para alguma movimentação. Era para estar funcionando, mas não está, tanto tecnicamente quanto como uma intenção artística mesmo. Tecnicamente dá uma cor que não era para ser aquela que já muda a dramaticidade.

A construção do teatro é algo que ocupa muito mais, por incrível que pareça. O seu olhar atento de criação precisa estar mais aguçado do que qualquer outro. O teatro vai nascendo do que? Do ensaio, de “hoje um elemento a mais”. Hoje vamos colocar uma página a mais nesse ensaio. Não começa com tudo. E as coisas podem mudar. O que era no começo, quando chegou no final, não dá o mesmo efeito, não funciona. Então, acho que a criação teatral, quando é boa de verdade, ocupa mais espaço de trabalho. Não sei se é porque sou muito caxias, mas vejo assim. Essas novas leituras que têm no teatro, ao vivo, tem uma diferença no espaço da primeira fileira para o balcão “D”, ou o balcão “F”. E é necessário ter a mesma percepção. Não vou ter o mesmo olhar, mas a percepção tem que ser muito próxima. Isso para mim é muito difícil. Aquela telona do cinema é sempre aquela telona. Na sua casa então, nem diga! Falo que na nossa casa todo mundo está na primeira fileira, a percepção é sempre a mesma. No cinema não está, mas aquela tela gigante. Agora no teatro, não. Tem esse estudo que o teatro precisa... Você vai ensaiar uma coisa, hoje você senta aqui, outro dia vai sentar lá no outro lado. E se por acaso naquele dia não ensaiou com a luz já perdeu mais ou menos esse tempo. Tem que respirar muito. E ser muito preciso no olhar, são exercícios diferentes, com a mesma seriedade, mas são diferentes.

Você já sentiu algum impacto na sua carreira pelo fato de ser negra? Se teve alguma situação, algum contexto. E de que maneira você inclui a sua ancestralidade no fazer das suas atividades?

Já tive sim. Já tive vários momentos. Tenho uma característica pessoal. Talvez essa coisa de viver da moda e ter uma africanidade muito próxima desde muito cedo. Quando falo da ancestralidade, é assim: Vou voltar lá na escola de samba para vocês verem uma coisa. Falei da Nenê da Vila Matilde. A família quando trabalhava, e me levava para escola de samba - quando eu era muito pequena - eles eram da Mocidade Alegre, no período que as temáticas dos enredos falavam muito sobre África. Não só África. Mas também lendas africanas que vinham dos estudos dessa minha tia que era amiga da minha avó - elas tinham mais ou menos a mesma idade. Então, essas pessoas - a minha avó, por exemplo - estavam muito mais próximas aos antepassados africanos. Ou eram avós, ou era o meu avô que falava sobre isso. Então, a primeira coisa era falar sobre essa questão. Existe uma outra cultura que não só o que vem da África.

A gente tem esse pressentimento de que veio embora da África porque lá só tinha pessoas rudes. Ele dizia: "Não"! Há uma outra cultura. No meio disso, uma tia minha que foi criada pela minha avó também, portanto é irmã da minha mãe. Morreu uma filha da minha avó, mas ela criou nós três. As famílias eram repartidas, uma criava um e a outra criava dois. Então, a minha tia que seria tia da minha mãe, mas é minha tia. Ela casou-se com um nigeriano e aí começou o meu contato com a África. Ela foi morar na Nigéria. Conhecer como era a Nigéria. Então, assim, já desde muito cedo, o que me ajuda, tenho uma atitude... As pessoas sempre falam: "Você tem um jeito peculiar." Mas, sempre tenho um "paninho" a mais. Outro dia chegou uma foto minha de 2002, eu estava no começo na TV Globo com aqueles cabelões, e lá já estava o "paninho". É sempre o mesmo comentário: "Cris, você sempre com esse paninho!" Paninho não. Eu usava uns turbantes gigantes! Nessa época as pessoas não eram muito assertivas sobre sua origem! Sempre usei turbante. É uma coisa minha, não é que vinha da minha família. Como comentei, minha tia casou-se com um nigeriano. Não era que minha família fosse militante, muito pelo contrário, convivia com uma certa fragilidade como meu pai. Sempre tive meu modo de expressar a moda. Quando eles falavam: "os estudantes da moda querem aparecer", era em cima do que? Da africanidade. Eu tinha vontade de conhecer a cultura africana. Quando minha tia vinha para cá ela trazia tecidos africanos, minha mãe costurava. Então, sempre tenho uma roupa diferente,

e usei muito disso. Isso formou muito a minha identidade. O lado bom é que convivo com a verdade, não tem aquela coisa que parece uma fantasia. Por outro lado, por ter muita atitude, num momento as pessoas me tiravam como gringa.

Então, isso era meio que aceito. Não incomodava porque ela é gringa, sabe!? Então, por exemplo: hoje em dia, há pouco tempo, quando fazia um apanhado com terapia, descobri que sou uma pessoa que não gosta de se produzir. Sou aquela pessoa que gosta da produção do Ateliê. Via o quanto sofria. Tinha que me bancar em relação a isso, de entrar numa loja e ver as pessoas me olhando torto. Entrar num lugar e não quererem vender para mim, de uma forma muito sutil. E o ruim é que o negro, muitas vezes, porque a gente passa por tantas coisas que acha que é normal. Quando chega a maturidade, fala: "Meu Deus! Eu passei por isso!" Olha que absurdo! Achava aquilo normal, a gente nem enxerga aquilo como uma discriminação. Então, o grande aprendizado que tenho é esse.

Lembro que logo que cheguei na Rede Globo, o que acontecia? "Chegou essa Cris." Não tinha o menor problema, e ainda me divertia. Como tinha feito moda, até hoje devo ter falado para você que tem uma brincadeira que é assim: "Nossa, mas você se veste com tantas cores!" - Agora estou bem comedida, estou numa fase de poucas cores, eu só uso quatro cores juntas! Mas, as pessoas falavam muito assim: "Nossa, você usa muitas cores juntas!" E respondia num tom de brincadeira: "Então, a primeira aula que tive de moda, porque fiz moda, aprendi que até olhando os desfiles a gente fazia uma análise e via que todo mundo ficava lá de pretinho, o pretinho básico, Chanel! O pretinho básico vai bem com tudo, como eu já nasci pretinha básica, eu posso colocar tudo!"

A minha lógica de vida, certo? E aí isso, esse meu jeito de ser, de falar, despertava um olhar, um comentário assim: "Nossa, ela é diferente!" E camuflou-se muita coisa. Mas lembro de um episódio que aconteceu na TV Globo. E assim, me dei muito bem. Falo que aprendi muito. Muito com as camareiras. Nesse primeiro trabalho tinha umas camareiras TOPs. Elas tinham uns macetes de figurinos, coisas assim... aprendi muito com elas. Que lapidaram o meu olhar. Talvez elas não tivessem essa lapidação dos figurinos, da criação, mas o técnico sim, sou muito grata. E aí, um dia tinha um rapaz. Uma delas me contou quem era, mas ela ficou... o que ela não conseguia entender depois de um tempo, ela se chocou com isso. Um rapaz vindo da técnica, nosso trabalho de figurinista fica muitas vezes dentro do set fica muito do lado do ator, do diretor. Tem o monitor, e esse monitor vai ter um representante de figurino, um representante

da arte, para que cada um olhe o seu trabalho, para ver o que está acontecendo. E aí ele virou para ela e falou assim: “É, você, quem te viu e quem te vê, né!”

Eram camareiras muito antigas na TV. Ela falou: “Mas o que você está querendo dizer? Não entendi.” Ele falou: “Entrou uma camareira nova aí. Ela manda e você sai correndo, já vi isso acontecer mais de uma vez. Você é que é a poderosa?” Ela disse: “Pera aí, vamos lá. Entrou uma camareira nova aqui, que manda em mim e eu saio correndo? Mas, como ela manda em mim?” E o rapaz continuou: “Eu não deveria falar, mas você sai como uma louca. Outro dia ela falou que não precisava correr.” A camareira perguntou: “Camareira nova?” Ele falou: “É. Inclusive essa camareira se acha! Ela fica bem do lado do diretor, uma negona que se acha!” Então, ela compreendeu na hora. Elas eram muito safas! - Morro de saudades! Ela respondeu: “Ah tá! você não está falando da camareira não. Você está falando da figurinista.” E ele: “Não é uma camareira?”. Ela continuou: “Não, não tem camareira, preta. Ela é figurinista!” Ele disse: “Não, é camareira?”

Ela não conseguia entender. Ela disse: “Meu Deus, porque ele falou que ela é camareira?”. Ele dizia: “Não”. Ele disse: “Então, me fala quem é?” Estava envolvida com o trabalho e escutei ela dizer: “É aquela ali. Aquela que está do lado do diretor, segurando um papel, aquela é figurinista”. Ele não conseguia entender. Ela ficou muito chocada. Era uma carioca de ascendência nordestina, não era tão escura como eu. Ela ficou muito chocada. Esse fato já embaralhou tanto a minha cabeça! E isso se passou lá em 2000. Ele ficou por dias, do lado dela perguntando: “Como ela é figurinista?” E a camareira nordestina retrucava: “Ela é figurinista, veio de São Paulo.” Então, tem essa questão.

Uma vez peguei uma carona. Não estou depreciando a vida de camareira, muito pelo contrário. É que tem uma hierarquia. Pela hierarquia: até ali pode, até ali não. E a camareira disse ao rapaz: “Ela nunca me mandou fazer nada, tudo que ela fala é muito coerente. Tanto que você falou, que ela falou outro dia: não precisa correr, é só ir lá pegar. Ela faz isso para mim, ela é muito coerente. Toda vez que ela faz a gente correr para caramba antes, é para não correr depois. Tudo que ela fala acontece, pela experiência.” Para mim isso foi muito, mas muito forte na minha vida. Olha o que você vai encontrar por aí! Com o tempo isso se tornou mais forte ainda. Mas, conforme você vai também se aprimorando nessa questão de o quanto é dolorido, você vai entendendo o quanto nós somos abusados, e cada vez mais esse acontecimento tem um peso maior. E até também de como as pessoas não entendem. Tenho que chegar

na minha linguagem, agora nem tanto, mas no começo até as pessoas começarem a entender o quão errado está o termo “mimimi”, por exemplo.

Teve outra questão no SBT, que nós tínhamos uma parceria de muito tempo. E todos esses anos. Esses três anos que eu estou sozinha. Era uma parceria minha com a Jeane, uma mulher branca, muitas vezes ela ficava no posto como figurinista e eu como subfigurinista, porque não tinha esse lugar, não se podia repartir, não existia essa categoria. Se a gente brigasse por esse título, tinha que sair, porque não existia. O próprio diretor criou. Várias vezes não era uma só, e ela também foi aprendendo isso com o tempo, aquela coisa que a gente fala: “Quando alguns brancos também passam por isso, eles também não entendem”. Não passou. Aí vira “mimimi” porque é óbvio que não aconteceu, “estar sendo vítima”. E lembro que o nosso diretor geral, nem de criação, nosso diretor de produção, que gerava todo o núcleo, ele falava: “Qualquer coisa fala com a Cris ou com a Jeane, elas são nossas diretoras de figurino, qualquer uma delas”.

Por um acaso esse rapaz ligou, de uma empresa. Ele queria fazer um trabalho conjunto, e quando ele ligou eu atendi e disse: “Tudo bem?” Ele falou: “Oi, Cristiane! Você é figurinista? ... Quero que vão as duas, quero que a Jeane também vá.” Enfim, foram uns quatro dias de conversa até que deu certo, fomos até a empresa. Eles queriam mostrar alguma coisa da fábrica. Mostrar porque eles queriam contratar a gente. Chegando lá, fomos super bem tratadas: “Oi! Tudo bem? Ai que bom que vocês vieram etc. e tal. Vocês aceitam um café? Uma água?” O rapaz que nos recebeu sentou-se à grande mesa, virou para Jeane e disse: “Você é a Cris, nê?” Ela disse: “não!”. Ele continuou: “Bom, qual de vocês é a Cris? Sabe, falei com a figurinista.”

Situações como essa aconteceram várias vezes. Uma vez um ator, que não era nem tão conhecido, disse: “Você é figurinista?”, para uma das minhas assistentes. Ela falou: “Não, mas minha chefe já está chegando!” Cheguei toda no moletom, toda garota e falei: “Oi, tudo bem?”. Ele falou: “Oi! Tudo bem! Gosto muito do seu trabalho! o que você fez mesmo antes de vir para cá?” Era uma menina muito nova, e falei: “Mas em que emissora você acha que trabalhamos juntos?” Ele queria saber de onde me conhecia. Aí disse que poderia ter sido da TV Globo, onde eu fiz tais e tais novelas. Ele disse: “Ah! eu não sei! mas é muito bom te ver de novo!” Ele nunca tinha me visto na vida, sabe! Então, quando cheguei ele sondou quem eu era mesmo. Se eu era figurinista. O que eu tinha feito, sabe? Se não bastasse ele falou: “E o diretor não vai vir?” Falei: “não. Estou tirando fotos.” Ele comentou: “Mas ele tem que aprovar,

e eu queria dar um oizinho para ele". Então, foi até o diretor, com a roupa, na gravação. O diretor disse: "Não, se ela está vestindo...Quem manda aqui é ela." É muito estranho, mesmo gostando da sua cor, passa ali aquela pessoa que não aceita. Sérgio, eu tenho uma questão que não está dentro do figurino, mas eu posso falar sobre isso porque me marcou muito.

Antes de ser figurinista, ainda como gerente de produto da DIADORA. Um dia veio um senhor que vendia meias. Ele chegou com uma maleta preta no escritório, e nesse exato momento que ele chegou eu estava numa pequena reunião, por telefone com um pessoal do Sul. E ele chegou uns dez minutos antes. Então, fiz ele esperar exatamente sete minutos, me lembro exatamente. Quando sai do telefone, eu ia passar para ir ao banheiro, e pensei: "Vou lá e vou pegar ele." Fui até a recepção e falei: "Pode mandá-lo vir na minha sala." Ainda fiz uma brincadeirinha: "E aí, tudo bem? Até que enfim o Sr. consegue, né? Falar com a gente, demorou, mas valeu a insistência! Vamos lá!"

Entrei na minha sala e falei para ele ficar à vontade. Enquanto ele estava ali, à vontade, eu dei a volta e me sentei na minha mesa. E falei: "Bem, senhor, vamos lá!" Ele disse: "Desculpa, moça, mas a dona Cristiane não vem me atender? Há muito tempo estou esperando por essa ocasião." Aí, Sérgio, eu pensei: "E agora?" A primeira coisa que fiz foi agradecer por uns cinco minutos, "Obrigada Senhor, por eu ser preta! Porque se eu fosse branca estava vermelha, roxa!" Aí eu pensei: "Não vou perder minha razão, não. Não posso perder minha razão, porque se eu perder, agora é que ele vai falar." Eu não conseguia falar. Mas foi tudo muito rápido, abri minha gaveta, peguei meu cartão que era todo colorido, aquelas cores vivas!

Era uma coisa! Tinha branco, preto verde e dourado no cartão, em alto relevo e constava lá: Gerente de Produtos. Eu não conseguia falar. Quando consegui, falei: "Desculpe, eu não me apresentei." Ele olhou o cartão. Aí eu vi uma das cenas mais lindas da biologia humana! Nunca tinha visto, sabe aquela coisa de Globo Repórter? O sol nascendo, eu nunca tinha visto! Ele foi mudando de cor. Peguei o telefone e comecei a falar: "Oi, tudo bem? Faz uma gentileza para mim? Traz um copo d'água para mim? Um copo d'água meio a meio, tá? O Sr. quer um copo d'água? Ah, dois copos d'água! O Sr. quer um copo d'água gelada, sem gelo ou misturada? Misturada. Então, o meu é um copo misturado e o outro é um copo sem gelo, tá? Um café? Sim. Um café." Demorei uns dois minutos nesse processo do copo d'água. Depois que ele falou do café eu disse: "Ou o Sr. prefere um chá? Um café mesmo? Então tá, com açúcar ou

sem açúcar?”. Ele respondeu: “O meu, eu quero um chá.” E perguntei: “Que chá você tem aí? No meu chá coloca uma pedrinha de gelo. Tá bom? Obrigada!” Aí ele já estava melhor, tinha voltado um pouquinho a cor. Fui muito sacana. Falei: “Tudo bem, não tem o menor problema! Todo mundo que chega aqui olha para minha cara, acha que eu tenho cara de criança, de menininha né?” Ele vai falar que não, que não é. Eu assim na cara dele: “É, eu sei... Então, vamos ver as meias?” Isso para mim foi muito marcante, na verdade foi a mais marcante da minha vida profissional. Quando se fala do figurino, está com uma leva de pessoas que entende um pouco da arte.

Isso tem um pouco de diferença!

Tem uma diferença artística. Com cara de africana. Com cara de gringa, como eles falavam, até isso era complicado. Porque eu chegava na loja produzida e todo mundo ficava feliz! E minhas amigas falavam: “Por que elas falam, vai você?” Eu falava: “Elas nem estão com preconceito”. Olha o que vai acontecer depois. Tem atendentes que se aproximavam e falavam: “Hi! How are you?”

E respondia: “Obrigada!” Elas: “Você é angolana?” No Rio de Janeiro, sessenta por cento das vezes, a não ser aquelas pessoas que me conhecem, mas quando você vai abrir campo em lojas diferentes, em shopping luxuoso, é meio assim: “Para essa estar entrando assim com tanta propriedade ela é gringa! Então, já vinham falando: “Hi! How are you! Welcome!” Era hilário até minhas amigas falavam. Num primeiro momento você acha interessante, num segundo momento te dói demais porque é extremamente preconceituoso. Então, eles não te aceitam, colocam uma máscara. Minha máscara está sendo usada. Porque eu tenho a cara de “gringona”, e até porque realmente eu sou retinta, nem todos são retintos como eu, na escala da negritude nove ponto oito. Por causa de uma fantasia que faz ser aquilo passado. Então num primeiro momento aquilo me feriu demais em relação aos meus, não a mim. Estou passando, mas na verdade, não estou sendo aceita.

Tem essa máscara! Eu não estou sendo aceita. Então, tem esta questão até com nossa vida acadêmica. Uma coisa muito interessante que aconteceu, Sérgio. Numa sala em que a professora de antropologia deu algumas matérias do curso e nesse dia encontrei com ela no banheiro, e depois na sala dos professores. Ela falou: “Que belo exemplar da raça! Que mulher bonita!” Tinha um olhar de cumplicidade, duas mulheres negras se encontram numa sala de professores, aquele ambiente que foca nas pessoas.

Quando fui para a sala, e ela entrou senti aquele olhar de cumplicidade nosso mesmo, sabe!? Nossa, tem uma negra na minha sala, teve outra menina também, a Domênica. Isso é complicado, desculpa. É bem complicado, porque termina uma aula e uma aluna dessas olha para você com lágrimas nos olhos e fala: “quero te dar um abraço!” Não que a aula tenha sido incrível. Mas, pelo papel da representatividade. As pessoas não percebem. Hoje em dia eu vejo muito isso, sabe? Durante a pandemia, fiz umas lives relacionadas aos grupos de figurino de São Paulo e do Rio de Janeiro e isso causou uma comoção que me chamou muito a atenção. Por exemplo, em um grupo formado com várias figurinistas, elas falaram: “Meu Deus! Tem uma figurinista negra em São Paulo que consegue ser chefe de equipe! São muitas lá conheço e elas não estão assinando, não estão sendo reconhecidas”. É impressionante! Mas, a maioria dos negros estão sabendo que tenho uma referência real. Então, não me acho boa para caramba, sabe!? Mas tenho que ser no mínimo boa o suficiente, fazer bons trabalhos, para que as pessoas tenham essa referência, e que sejam reflexo da mudança. Então percebi que a minha imagem nesse lugar, no meu trabalho, está dando força para essas pessoas.

Maravilhoso, né!?

É. E você assume esse papel que falei para você, que agora meu momento é voltar para a academia. É fácil? Não é. Engulo sapos diários em relação a isso. Mas, penso: “Mas agora Cris, não é nem o seu sapo só! É uma questão social”. Na FAAP, mesmo, dou aulas lá também, e uma vez chegaram para mim e falaram “Você tem noção que você é a primeira professora preta desta instituição, que já tem 70 anos?”

Cris, você chegou a ter referência de professores pretos também, ou não?

Não tive essa referência. Apesar de ter uma coisa na minha vida que foi muito boa em relação a isso. Apesar de ter pai mineirinho, meu pai era aquele que não deu saltos maiores na vida, foi professor do SENAI, mas era para ser um momento da vida e tal. Ele pensava: “Ah não quero problema não. Já tem esse povo... Deixa eu ficar aqui no meu lugar, se eu aparecer demais também, não sei se eu quero essa...” Tive esses pontos que são interessantes, uma tia que foi aeromoça internacional, que me trazia referências. Acho que essas foram referências máximas. Agradeço por elas todos os dias, quando posso, procuro uma revista chamada *Ebony*. Não sei se você já ouviu falar nessa revista?

Não.

Marca aí. É uma revista que existe desde os anos de 1960/1970. Americana, só que ela trata de assuntos gerais, como se fosse uma *Veja*. Todas as propagandas de várias marcas de carros, cigarros, iPhones. Todos os assuntos, também sempre é uma celebridade claro, geralmente da área. Tem reportagens falando sobre câncer, e o médico que vai falar sobre é preto. Quem entrou na faculdade agora, os jovens... Todos os jovens... Ela é mesmo chamada *Ebony*. Mas, o que ela tem aí? Imagens. Fui criada com essas imagens de um preto que estava ali dirigindo um carro que não era o motorista. Então, todas as vezes que minha tia voltava, com a *Ebony*. Ainda hoje tenho essa coisa toda vez que eu viajo. Viajava, né! Sempre trazia uma *Ebony* ela marcou minha infância, e, portanto, minha imagem. Era a gringa! Mas, as mesmas propagandas que via aqui nas nossas revistas e eu via lá. Todos bem-sucedidos! Então, bem-sucedidos ou não, eram pessoas boas, bons consumidores, vamos dizer assim. Isso me ajudou muito nesse olhar de ter referência de poder. Não conscientemente, porque eu gostava de revista e quando via aquilo lá diferente. Mas, adorava ver as páginas que tinha crianças, nem sei por que... Mas acontece que via essas revistas desde muito pequena, com cinco anos já tinha a revista. Porém, inconscientemente também já tinha essa imagem de que a polícia te para, porque preto não pode ter um carro.

Quantas vezes já chegaram para mim, isso era muito engraçado, tenho uma particularidade, pois adoro casa, adoro carro. Um dia eu estava indo ao mercado e vi uma placa: vende-se, em exposição. Parei o carro e falei: "vou ver esta casa, quero ver como está." Vou comprar uma dessas? Nem compraria, mas adoro ver. Aí parei e fui olhar a casa, o rapaz olhava para mim, eu estava com o carro. Olha a fantasia que o rapaz fez: "Ah! Sei que a senhora é casada com um jogador, só não estou lembrando o nome, mas sei quem ele é, não estou lembrando..." esperando eu falar que era casada com um jogador de futebol. Pensei comigo: "Qual o jogador de bola que é casado com mulher preta?" Primeira pergunta, então, é muito louco as associações imediatas que fazem. Então ela é gringa, ou é casada com não sei quem lá! É muito assustador! Sou *Cris Rose*. Esse carro por exemplo não é totalmente meu. Metade é minha e a outra metade é do banco!

Então, são essas coisinhas diárias. E aí dentro do figurino isso impacta muito porque às vezes a gente está do lado de um diretor, como já aconteceu várias vezes comigo. Estava vendo uma cena, ia ter uma configuração, aí, outro dia eu ouvi uma bem assim:

Várias... todos olhando para o diretor, era um cara moreno, não era negro, mas tem uma ascendência gritante. A única diferença é que tem o cabelo liso. Assim, cabelo encaracolado, e ele falou exatamente assim: "Gente vocês falaram que pegaram os caras para ser bandidinho lá, tudo branquinho de olho azul, tem um lá que tem olho azul!" Fez-se um silêncio na sala. Aí ele percebeu o silêncio, que diz muito, né!? São silêncios que são muito importantes. E diz: "Gente, eu não estou com preconceito, é que o público quer, o público não entende, até para ajudar o figurino mesmo, eles tiveram que baixar muito a bola para fazer esses caras se parecerem pobres". O silêncio continua... E ele diz: "Gente, é só para ajudar o figurino mesmo" Fica esperando a minha aprovação. Então, você tem que defender o seu incômodo.

Eu não preciso colocar ela fantasiada de africana. Não é porque eu ando fantasiada de africana que todos tem que andar. Eu não preciso colocar ela tendo umas características. Se ela é uma advogada, eu posso ter ela com um cabelo black, eu posso ter ela com trancinhas. É diferente, ela não é africana, ela é brasileira. As suas características são essas. Então, posso aproveitar, trabalhar como isso no dia a dia com as pessoas, numa questão acima da criação. Estou sendo bem profissional, olha que não estou nem militando, vocês não me viram militar. Estou sendo até legal, estou dando esse olhar aos poucos, mas isso é parte do meu trabalho no dia-a-dia, não tem como. Mas, por que vou colocá-la fantasiada de africana se ela não é, gente?

"Ah, mas e esse cabelo?". "Sim, esse cabelo!" É o cabelo que ele tem, o cabelo que ele usaria, interpretando outra pessoa. E dizem: "Nossa, você não usaria esse cabelo!" E digo: "Óbvio, você não é preto! Não tenho dúvida, continuamos no raciocínio certo. Você não usaria, né!" Já ouvi várias dessas. "Esse cabelo é feio." Pergunto: "Para quem?"

Sim, não é tipo um padrão de beleza eurocêntrico que a gente está acostumado.

Você consegue colocar alguma coisa das suas raízes no seu trabalho?

Eu consigo, mas assim, quando você trabalha com personagem...

Você está à serviço do personagem.

Estou à serviço do personagem! Algumas vezes, eu consigo trazer, algumas nuances, sabe? Mas é muito à serviço do personagem. O que eu sinto falta, que a gente estava vendo agora, é entender esses personagens, trazer mais esses personagens.

Então, às vezes eu consigo - por exemplo, essa que eu estou fazendo agora eu tenho que estar com a mente muito aberta em relação a isso. Como todo mundo deu, não é a força nesse momento. Mas também, dependendo do lugar onde você trabalha, isso não dá para ser modificado da noite para o dia.

Quando eu vou para o Netflix. Tem todas as suas nuances. *Streaming* que são juvenis, é tão gritante a diversidade, que chega a ser até... E é uma diversidade que vai além. Porque, não é que tem um negro, tem o branco. A protagonista é asiática. E não é nem mais só, como se fala, indiana. Ela é tailandesa, o mocinho também. Aquele que nitidamente é coreano. Sempre vai ter alguém que é trans assumidamente, ou está entrando em transição. Não é? Então, a gente vai vendo que "Não consigo chegar aí!" Não é? Ainda. Mas está lá na divisa. Assim, tem o olhar. E, você vai ter que se acostumar. E acho que o pico é esse. Então agora me sinto até na obrigação, depois dessa pandemia, me sinto na obrigatoriedade de falar sobre isso. Eu falo muito isso nos meus trabalhos. Eu dou um trabalho, por exemplo, de criar projetos. E começo: tem uma senhora que no nosso curso, é a protagonista. A protagonista já tem oitenta anos. Ela é a protagonista, o pessoal a conhece muito bem. E eu faço uma mistura assim, sabe. Por exemplo, tem cinco personas que elas podem usar, ou quatro personas, características da história que todos dão para a mesma história. Características que vão mudar a história artística. A história não muda. Então, eu faço umas misturas que ficam: uma senhorinha que é japonesa, mas que é super pobrezinha, sofreu, ela é costureira. A outra é uma filha de antropólogo que alemão (totalmente inspirado em Pierre Verger), que era francês, mas, assim, ela foi para Bahia, cresceu na Bahia. Mas agora é secretária executiva em São Paulo, foi a vida inteira. Mas ela é da umbanda. Sabe assim? Para exercitar as possibilidades. E acho que me preocupo muito com isso. Dentro da educação, sabe, com o seu trabalho, então, nem sempre dá para colocar. Mas, é uma coisa que está lá muito latente. A semente está lá de alguma forma.

Nossa, quão triste é a gente não poder ter mais pessoas como Cris, no meio universitário, para poder trocar.

Realmente acho que é uma questão - não desfazendo, de jeito nenhum - mas, assim, para os alunos, isso é um projeto muito importante. Estar ali. Acho que sou apaixonada por essa troca. Acho que ganho muito. Falo: "Vocês acham que ensinar é legal para mim?" É legal porque vocês me obrigam a estar atualizada, como o próprio

pensamento dos alunos. Eu gosto muito de estar com essa troca. Porque parece um bate-papo. De repente, quando eu falo no final, eles dizem: "Nossa, é verdade isso!" Porque falo, vocês vão fazer exercícios de área sozinhos. E, às vezes, não tem aqueles grandes trabalhos. Mas, na aula seguinte, eles: "professora, você assistiu isso? Assistiu aquilo?". Então, eles estão fazendo automaticamente, porque todo mundo assiste a uma série, todo mundo assiste a um filme, não é? Então, quando vem aquela ânsia, eu falo, "Ai meu Deus, tenho que ir embora!" Tenho que assistir uma pancada de coisas. Eles vêm numa ânsia: "você tem que ver, professora!". Até pra trocar junto. Penso: "Ai, meu Deus, mais uma notinha sem dormir direito." (risos).

Obrigado.

Obrigada você pelo carinho.

Conhecendo o autor deste capítulo



Sergio Ricardo Lessa Ortiz

Arquiteto, diretor, ator, cenógrafo e figurinista. Mestre e Doutor em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (ECA/USP), desenvolve pesquisas em Cenografia e Figurino Teatral, e em composição cenográfica. Atualmente, é professor, coordenação no curso de Arquitetura e Urbanismo, e coordenador dos cursos de pós-graduação “Cenografia e Figurino”, “Design de Interiores” e “Direção de Arte em Comunicação” no Centro Universitário Belas Artes de São Paulo.
sergiolessa@alumni.usp.br

Palavras-chave: Moda, Figurino, SBT, TV Globo, Netflix, Trajes de cena, Preconceito, Racismo, Empoderamento

ENTREVISTA COM VERÔNICA JULIAN: O PROCESSO DE CRIAÇÃO DOS FIGURINOS DO FILME *MARIGHELLA*

INTERVIEW WITH VERÔNICA JULIAN: THE PROCESS OF CREATING THE COSTUMES FOR THE MOVIE MARIGHELLA

Amaral, Maria Cecília; Mestra; Universidade de São Paulo;
mariaceciamaral@gmail.com

Figura 1 – Figurinista Verônica Julian



Fonte: Verônica Julian¹

Introdução

O cinema brasileiro tem uma história marcada por momentos de grande e pequena produção, em decorrência de questões políticas e econômicas que permearam cada época. O início do século XXI trouxe, por exemplo, um período de pós-retomada do cinema brasileiro, com aumento de produção e de espectadores, com um público potencial. No entanto, desde o ano de 2019, o cenário cultural como um todo tem sofrido com a diminuição de recursos e retrocessos na pasta da cultura. Fazer arte tem se tornado, cada vez mais, um meio de resistência frente às políticas ameaçadoras no contexto contemporâneo.

¹ Disponível em: <https://www.veronicajulian.com/bio>. Acesso em 08 abr. 2022

Neste universo cinematográfico, o filme *Marighella*, dirigido por Wagner Moura, vem como uma obra que fala sobre resistência. Produzido ao longo de um período em que já crescia um pensamento de grande extremismo e intolerância, o longa foi lançado em fevereiro de 2019, no Festival de Berlim e tinha a previsão de ter o lançamento no Brasil em novembro do mesmo ano. Os autores haviam escolhido uma data simbólica: 20 de novembro. O mês que marcava os 50 anos da morte de Carlos Marighella e também o Dia da Consciência Negra. No entanto, a produção sofreu com diversos ataques para dificultar esse lançamento. O diretor Wagner Moura, chegou a sofrer até ameaças por retratar a vida de um guerrilheiro do Partido Comunista. A própria Agência Nacional do Cinema (ANCINE) utilizou de recursos burocráticos para tentar boicotar o lançamento do filme, que também sofreu com ataques de milícias digitais² para negatizar a sua avaliação no IMDB³. Assim, o lançamento de *Marighella* no país acabou acontecendo somente em novembro do ano de 2021, praticamente dois anos após a data escolhida originalmente pela produção do filme.

Marighella traz uma narrativa baseada na biografia de Carlos Marighella, que foi um poeta, escritor e político baiano, nascido em Salvador no ano de 1911. Ao longo de sua juventude, o personagem, protagonizado pelo ator Seu Jorge, envolve-se com o Partido Comunista Brasileiro (PCB) do qual participa ativamente por 33 anos. Posteriormente, ele funda o movimento armado Ação Libertadora Nacional (ALN)⁴. Carlos Marighella passa por uma série de repressões e perseguições políticas em dois regimes autoritários: o Estado Novo (1937-1945) de Getúlio Vargas e a Ditadura Militar, iniciada em 1964, e foi um dos principais organizadores da resistência contra a Ditadura Militar.

Quando olhamos para esta produção cinematográfica, fica evidente como todos os elementos que compõem sua estética visual tem relevância para a obra. Neste leque de elementos, a caracterização dos personagens é uma das atribuições que se destaca, demandando a atenção de muitos profissionais envolvidos ao longo deste processo.

² O termo milícias digitais é aplicado a grupos que se utilizam de notícias falsas, publicações agressivas, preconceituosas e ataques de reputação para manipular a população, através da veiculação dessas matérias em sites e redes sociais. Muitas vezes, para impulsionar o alcance do conteúdo falso, contratam robôs que espalham as postagens com maior velocidade.

³ A IMDB também é conhecida como Internet Movie Database, é uma base de dados online de informação sobre cinema, TV, música e games, hoje pertencente à Amazon.

⁴ Organização revolucionária criada em 1968 por Carlos Marighella, Joaquim Câmara Ferreira e Virgílio Gomes da Silva, dissidentes do Partido Comunista Brasileiro (PCB). Defendendo a necessidade da luta armada para derrubar o regime militar instaurado no Brasil em abril de 1964.

O trabalho de pensar a cor, forma, textura, volume das roupas e composições que vestem a cena para diferentes biotipos de corpo exige muita dedicação e preparação.

Verônica Julian é uma figurinista que acumula indicações e prêmios⁵ em sua carreira pela participação em diferentes produções audiovisuais e cênicas. Sendo responsável pela criação de trajes de cena para filmes como: *Castelo Rá-tim-bum*, *Bingo o Rei das Manhãs*, *Malasartes e o duelo com a morte*, entre outras produções. Com um trabalho minucioso e dedicado que tem destaque também na produção de *Marighella*.

Esta entrevista foi concedida no dia 04 de março de 2022, por meios digitais e tem como principal objetivo conhecer a trajetória da figurinista Verônica Julian e seus processos de criação para produção dos figurinos no filme *Marighella*.

...

Maria Cecília Amaral – Verônica, para começar, gostaria que você se apresentasse, contasse um pouco sobre sua trajetória como figurinista.

Verônica Julian – Bom, o meu nome é Verônica Julian, trabalho com figurino há 30 anos, comecei com 24 anos... Comecei a trabalhar com figurino de uma maneira informal. Antes de ter uma formação acadêmica, trabalhei no cinema fazendo assistência. O que eu tinha tido de contato com este universo do cinema, do audiovisual, foi de quando eu trabalhei na TV Cultura. Eu era apresentadora de um programa na TV Cultura⁶, trabalhei quatro anos lá, então inicialmente o meu interesse era ser atriz. Fiz alguns cursos livres no Célia Helena e vi que não tinha talento nenhum para ser atriz, nem talento, nem vocação... Apesar de ter sido apresentadora, não era a minha vocação, mas achei no figurino uma maneira de estar em contato com a concepção dos personagens. Através desse veículo, contar uma história e desenvolver esses personagens. Então, foi a partir daí que me encaixei no figurino. Eu ia trabalhar como assistente... Trabalhei como assistente de teatro para a Luciana Buarque, que é a figurinista que fez o *Auto da Paixão*, e aí resolvi fazer moda. Eu acho que não existe uma

⁵ Verônica Julian recebeu várias indicações ao prêmio Shell e Academia do Cinema. Recebeu os prêmios: Academia Brasileira de Cinema, 2019, Melhor Figurino: Filme *Bingo, o Rei das Manhãs*; Prêmio Contigo Melhor Figurino espetáculo *O Avarento* (2007), Prêmio Guarany Melhor Figurino pelo filme *Castelo Rá-Tim-Bum* (2000), Prêmio Sharp Melhor Figurino pelo espetáculo *Don Juan* (1998). Prêmio Smirnoff Inversion Fashion Awards 1996. Informação disponível em: <https://www.veronicajulian.com/bio>. Acesso: 30 mar. 2022.

⁶ *Catavento* é um programa da TV Cultura, que esteve no ar de 1985 a 1989, destinado às crianças na fase pré-escolar. Com apresentação de Verônica Julian e Luís Melo. Fonte: https://tvcultura.com.br/upload/tvcultura/acontece/20190614170950_almanaque-tv-cultura-50-anos-interativo.pdf. Acesso: 30 mar. 2022.

faculdade de figurino em São Paulo... Tem no Rio, então, a única maneira era fazer moda. Tive muita sorte, na época o SENAC comprou a Esmod⁷, foi o que começou o curso do SENAC, a faculdade de moda do SENAC. Eles compraram a patente da Esmod, que é um método francês. O curso que fiz na verdade, agora é o curso técnico, o curso da Esmod era o curso técnico. Durante o curso técnico eu já trabalhava, tanto que no final eu tranquei um ano, e ao final do meu curso eu fiz a peça teatral *Da Gaivota*⁸, e dividi o figurino com a Daniela Thomas⁹. Então, eu já trabalhava na área e tive sorte de no meu trabalho de conclusão de curso o meu professor do último ano ter estudado indumentária na França. Ele me deixou juntar o trabalho que fiz na peça *Da Gaivota* e transformar isso em um dossiê de moda, e foi superlegal. A partir daí, eu fiz *Da Gaivota* e vários espetáculos. Fiz um espetáculo com a Regina Braga... Então, sempre na maneira que eu gostava de trabalhar, eu gostava de fazer cinema e audiovisual, mas também de estar próxima do teatro. Acho que o primeiro trabalho que eu fiz assinando figurinos para o cinema foi o *Castelo Rá-Tim-Bum*, e no teatro com a Daniela, acho que depois de *Da Gaivotas* a gente começou a fazer... Ela tinha uma companhia e começamos a fazer os espetáculos, todos os espetáculos. Agora é o coletivo *Ultralíricos*. Então a gente fez o espetáculo *Avenida Dropsie*¹⁰ e vários espetáculos. Agora estamos nesta fase nova de ter várias séries, então as séries são maiores... *O Marighella*, eu já tinha trabalhado com o Wagner Moura fazendo *Vips*¹¹, depois eu fiz *Irmandade*¹² com o Seu Jorge... E veio o convite, porque ele era ator e eu trabalhava como figurinista, a gente já tinha uma sintonia. O Frederico Pinto e o Adriano Tangido... quando você monta esse time... acho que em *Marighella* uma das coisas bem-sucedidas é que o Fred Pinto que é o diretor de arte, o Adriano Tangido que é o fotógrafo e eu, nós já nos conhecíamos e fizemos trabalhos há algum tempo. Então, isso faz com que seja mais fácil criar uma identidade visual.

⁷ Desde de 1995 a instituição Senac oferece cursos de modelagem e estilismo seguindo a metodologia da Ecole Supérieure des Arts e Techniques de la Mode (Esmod), fundada em Paris, em 1841 por Alexis Lavigne, inventor do manequim e da fita métrica, um dos mais tradicionais centros de ensino de moda em todo o mundo.

⁸ *A Gaivota* é uma peça de teatro do dramaturgo russo Anton Tchekhov (1860-1904).

⁹ Daniela Thomas (1959) é cineasta, diretora teatral, dramaturga, iluminadora, cenógrafa e figurinista brasileira.

¹⁰ Espetáculo encenado em 2005 pela Sutil Companhia, com criação de figurinos feita por Verônica Julian e Marichilene Artisevskis.

¹¹ *Vips* (2011), com direção de Toniko Mello e figurinos por Verônica Julian.

¹² *Irmandade* (2019), produção seriada da Netflix com direção de Pedro Morelli e figurinos por Verônica Julian.

Porque já tem uma sintonia entre a equipe.

Já tem uma sintonia e além de uma sintonia, o fazer e criar imagens. Muitas vezes eu falo quando dou cursos de figurino... Às vezes, vejo trabalhos das pessoas, por exemplo, que estão fazendo faculdade de direção de arte, tem muita descrição, aí eu falo: "mas escrever não é a melhor maneira de você falar, descrever uma imagem..." Às vezes a imagem é mais fácil, porque é uma loucura, quando se fala sobre a imagem, cada um tem um universo interno. Quando o universo da imagem é compartilhado, há mais tempo com as outras pessoas, é mais fácil de você se comunicar. E muitas vezes, as improvisações são importantes. Então quando eu faço o desenho de um filme, o desenho do figurino, já falando sobre ele, é quase como se você fizesse um quadrinho, uma pintura, onde você monta a cena, a cor das roupas junto com os personagens, monta esse conjunto, e é esse conjunto de roupas com cenas que vão contando uma história. Acho que no cinema nós olhamos através de uma câmera, que vai dar o enquadramento. Se ela vê você de longe, se ela vê você de perto, e isso é um tipo de linguagem que vai se desenvolver contando uma história. No teatro, por exemplo, o que dá o foco é a luz, mas você sempre vê as pessoas... Na maioria das vezes, se não é um teatro de arena ou um teatro de rua, na maioria das vezes você tem um palco, e o seu olho vai escolhendo onde você olha, e a luz, muitas vezes, dá onde você coloca o foco da cena.

Sim, tem essa diferença, entre o traje no espaço cênico do teatro e o espaço audiovisual. Pensando nessas diferenças, como é compor esta equipe, pensar esta quantidade de figurinos, organizar esta logística - tanto dos personagens principais, como também dos figurantes?

A primeira coisa que a gente faz, quando você recebe um filme, é ler o roteiro, e saber se você se identifica ou não com esse trabalho, se você quer fazer esse trabalho, contar essa história. A segunda parte do trabalho é decupar o roteiro. Então existe uma planilha em que vamos contar... Temos um código que se chama por "R"¹³. Então, você fala: "cena 01 se é de dia ou se é de noite, se ela é externa ou interna". Temos uma planilha que faz isso, por exemplo: "roupa 01, a primeira roupa que o ator aparece em cena".

¹³ O código "R" é uma abreviação de roupa. Atribuído para organizar os figurinos de uma produção por ordem. Por exemplo, o primeiro figurino do personagem Carlos corresponde ao "R1", o segundo ao "R2" e assim sucessivamente.

Eu gosto de descrever a roupa, se é uma roupa de dormir, se é uma roupa de trabalho, e depois, muitas vezes, vamos supor, a pessoa toma uma chuva, então você tem que falar: “Bom se ela sai na chuva, quantas roupas duplas ou múltiplas eu preciso ter? E quantas vezes eu vou repetir essa cena, para saber quantas roupas secas eu preciso”. Então é preciso fazer uma análise para saber qual é a quantidade de figurinos que se tem que fazer, e em quanto tempo se passa essa história, se é uma história de anos, pode ser de um dia só, em que época que ela se passa, se ela tem mais de uma época.

Figura 2 – Modelo de decupagem

DECUPAGEM DE FIGURINO PARA PRODUÇÃO AUDIOVISUAL						
CENA	EXT/INT	LOCAÇÃO	PERÍODO	PERSONAGEM	ROUPA	OBS
1	INT	Elevador	DIURNO	JOÃO	R1	Roupa de trabalho: Traje e sapato social
2	INT	Prédio Comercial	DIURNO	JOÃO	R1	
2	INT	Prédio Comercial	DIURNO	GUARDA	R1	Roupa de trabalho: uniforme de segurança
3	INT	Casa	NOTURNO	JOÃO	R2	Roupa de dormir
4	EXT	Parque	DIURNO	JOÃO	R3	Roupa de passeio: Camiseta, bermuda, tênis

Fonte: Foto da autora

Temos que anotar todos esses detalhes, porque a partir daí vamos dimensionar qual é mais ou menos a proposta de orçamento e qual é a equipe que você precisa montar para executar esse trabalho. Então, geralmente, existem umas escaletas e informações. O próprio produtor que entra em contato com você já começa a formalizar esse trabalho, e aí você sabe qual é o seu cachê, e que tamanho de equipe você precisa, quantos atores e quantas trocas de roupas têm, para você poder dimensionar. Agora eles chamam de: “Pré-Pré” que é pré-produção, que às vezes tem o tempo de duas ou três semanas para você fazer a concepção do projeto. São mais ou menos oito semanas de execução, sendo que geralmente seis semanas depois, temos que começar a fazer as provas de figurino, para as pessoas verem as provas e corrigirem... Então, se você pensar bem, seis semanas para fazer um figurino imenso é pouco tempo. E essa é uma questão que sempre estamos falando, quanto mais tempo você tem para pegar um projeto e se preparar, mais tranquilamente você vai conseguir fazer a filmagem. E depois, por exemplo, no caso do Marighella, eu tinha duas primeiras assistentes, duas segundas assistentes e uma camareira e depois vinham as equipes extras. Foi um filme que não era de baixo orçamento, mas tinha o dinheiro muito contado, então na hora em que tínhamos mais figuração, a gente tinha uma quantidade de pessoas para ter uma equipe extra. Porque também, por exemplo, se você vai vestir

100 pessoas, às vezes eles querem que isso aconteça em um tempo muito pequeno. Então, você precisa vestir o personagem, o figurante, como um todo, até a parte de baixo. Nos anos 60, por exemplo, se você não dá o formato do sutiã, como é que você vai dar o formato e a silhueta da época para que isso seja verossímil?

Sim. O figurino tem que compor todo o personagem, mesmo que no enquadramento a caracterização não apareça por inteiro...

Sim. Essa é uma grande questão, porque às vezes você compõe a cena com um moralismo, tem uma cor, tem outra, aí vem uma assistente de direção... e junta tudo que é homem misturado e não faz isso harmonicamente. Ontem eu fiz um figurino dos anos 1980, que tinha umas roupas maravilhosas, eles pegaram o primeiro plano da câmera e pegaram todos os homens que estavam com camisa e colocaram todos, um ao lado do outro, aí eu falei: "Gente pelo amor de Deus! Monta um casal!" É uma ansiedade tão grande...

Então, tem uma história engraçada do *Marighella*, que na saída que eles iam fazer do banco, tinham vários passantes, e tinha uma pessoa que estava com uma blusa vermelha, mas coincidentemente essa pessoa ia passar no mesmo momento em que eles iriam sair do banco, aí eu falei: "Gente, não pode deixar isso! Vocês só vão olhar para o passante, não vão olhar para as pessoas." E eles falaram: "A gente já montou, não vamos tirar". Aí eu falei: "Enquanto vocês não tirarem essa pessoa da cena eu não vou sair daqui da cena..." Aí até o Wagner falou: "Pelo amor de Deus! Deixa a Verônica fazer o que ela acha!" Isso é uma questão chata, sabe? Porque parece que a gente está se metendo no trabalho do outro, mas o outro tem que respeitar o nosso trabalho também.

Sim, toda equipe tem que estar em sintonia para que funcione ao final.

Às vezes, a urgência de você cumprir uma diária de filmagem faz com que algumas coisas comecem a ficar em segundo plano, mas no *Marighella*, por exemplo, ele tem um trabalho muito dedicado de direção de arte, a gente conseguiu provar parte da figuração antes, então isso é muito importante. E se você prova as pessoas, os figurantes, por exemplo, quando eles estão em cena, eles já sabem o que vão vestir, e o que é que eles serão: se uma senhora que estará vendendo algo, se uma mulher que está fazendo compras... É muito importante isso, e também agiliza o set de filmagem, porque lidamos com corpos diferentes... É igual para você escolher uma roupa que te sirva, que seja harmônica no seu corpo, demora um pouco, né...

Você comentou da questão do tempo, de ter aproximadamente dois meses nesta etapa de produção em um trabalho de figurino. No *Marighella*, qual foi o tempo de produção?

Eu não lembro exatamente, mas foi mais ou menos isso, por volta de oito a nove semanas, foi bem corrido. A vantagem é que os personagens tinham que ser desenhados de uma maneira bem resumida... Não eram pessoas que em cada situação você precisa contar... As trocas são importantes, o mais importante do *Marighella*, era você fixar o personagem. Por exemplo, no *Coisa mais linda*¹⁴, que foi uma série que eu fiz já é ao contrário, cada troca de figurino é importante pra você dar uma dinâmica no trabalho. Lá não, lá cada um eram pessoas que estavam ou estudantes, era uma situação que tinha uma luta armada e você tinha que olhar para estas pessoas e reconhecê-las automaticamente e eles também. A questão da roupa era uma questão sua, do que você sobrevivia... O que tinha sutilmente, que a gente fez por uma questão de roteiro, foi que muitas vezes eles andavam disfarçados, então a questão da peruca do *Marighella* - que era uma coisa real - era uma questão do disfarce. Às vezes, na luta armada, uma estudante se vestia de uma maneira mais maquiada, sofisticada, porque muitas vezes quando eles começaram a viver a vida ilegal, você tinha que ter um codinome, você tinha que ter uma outra identidade... Mesmo assim, no *Marighella* a gente filmou muitas coisas, não tinha tempo de contar essas sutilezas, como eram, questões de alguns militantes da luta armada.

Com relação ao seu processo de criação, eu vi que no seu site tem alguns croquis que foram desenvolvidos para o filme. Você chegou a fazer croquis para todos os personagens? Como foi esse processo de criação?

Como foi da história, o *Marighella*, na verdade, foi uma pessoa que existiu e a "LN", que era a organização, ela é inspirada em algumas pessoas que existiram. Por uma questão de direito, eles escolheram inclusive, o nome dos personagens que são os nomes dos atores e não os nomes dos personagens que participaram, mas entre esses personagens existia uma estudante como a Bella Camero¹⁵, por exemplo, existia um operário... Então, uma primeira coisa a se fazer, foi fazer sim uma pesquisa de imagens, do que cada pessoa tinha,

¹⁴ *Coisa mais linda* (2019), obra seriada da Netflix com produção da Prodigio Filme e Figurinos por Verônica Julian

¹⁵ *Bella Camero* interpreta a personagem *Bella* em *Marighella*.

às vezes são poucas fotos que se tinha de história dessa pessoa... A segunda coisa é fazer uma pesquisa de imagem: o que era o Brasil nessa época? Tinha toda uma questão de como eram as polícias, a gente não pode fazer exatamente igual, nem os militares, mas é preciso fazer uma pesquisa imensa, o que é um estudante? Como era a UNE¹⁶? Como os estudantes viviam? Então estudamos imagens, pesquisamos documentários. Eu fiz uma escolha de ver filmes da época, então assim: *Assalto ao trem pagador*¹⁷, *Mineirinho Vivo ou Morto*¹⁸ tem vários, tem um filme (*A opinião pública*¹⁹) do Jabor²⁰, que é uma série de depoimentos de pessoas de direita e de esquerda. A gente viu vários filmes da época, para saber como era São Paulo, como era a época através do olhar do cineasta que fez o filme. Então, por exemplo, o Lúcio²¹, que é um personagem, que até o Bruno Gagliasso falou: "Eu não quero colocar o meu nome, eu não quero um personagem tão mau assim." O personagem dele foi inspirado no Fleury²², nesses delegados... Então, o Lúcio, um pouco a imagem, a energia do personagem, eu achei no *Terra em transe*²³, que é o personagem que o Paulo Autran faz, e aí quando eu mostrei para o Bruno, foi superlegal. Por coincidência, ele estava com a Fátima Toledo que era a preparadora de elenco, e ela falou: "É essa energia mesmo". Então, depois que você prepara toda essa pesquisa, contando histórias de outras pessoas que existiram, primeiro você tem que olhar para esses personagens e fazer uma pesquisa de imagem específica para cada um deles. Então, quem é o personagem da Bella? Quantos anos ela tinha?

Tanto que no filme, uma das últimas cenas que ela está com o Marighella, ela está gravando a voz dele que vai sair na rádio, e a última imagem dela, ela só está de camisa, só de minissaia mais arrumada que é quase um disfarce; ela como ela é

¹⁶ União Nacional dos Estudantes.

¹⁷ *Assalto ao trem pagador* é um filme de 1962, com direção de Roberto Farias.

¹⁸ *Mineirinho Vivo ou Morto* é um filme de 1967, do gênero policial, dirigido e co-escrito por Aurélio Teixeira.

¹⁹ *A Opinião Pública* (1967) foi o primeiro filme longa-metragem de Arnaldo Jabor. Documentário sobre a classe média carioca. O filme procura saber a opinião das pessoas a respeito de diferentes assuntos, como a juventude, a família burguesa, fenômenos sensacionalistas, misticismo, política e meios de comunicação de massa.

²⁰ Arnaldo Jabor (1940-2022) foi um cineasta, roteirista, diretor de cinema e TV, produtor cinematográfico, dramaturgo, crítico, jornalista e escritor brasileiro.

²¹ Lúcio é o nome do personagem interpretado por Bruno Gagliasso em *Marighella*.

²² Sérgio Fleury (1933-1979), mais conhecido como Delegado Fleury, foi um policial que atuou como delegado do Departamento de Ordem Política Social de São Paulo durante a Ditadura Militar no Brasil.

²³ *Terra em Transe*, filme de 1967, com direção de Glauber Rocha.

mesmo a personagem, é o final, que ela é mais despojada. Isso, eu volto para ilustrar qual é essa trajetória deste personagem, dentro da história e daí você faz pastas de referência. Pra mim, eu gosto de desenhar porque eu junto a ideia no desenho e acho que como produto final, você ilustrar, é essa camisa, é essa calça com essa blusa, com essa energia, com essa cor, eu acho que o desenho é o mais objetivo no final. Então, como falei, como a gente trabalha com imagens, quanto mais imagens se tiver para traduzir suas ideias é melhor. Acredito que o desenho é muito importante nisso, nem todo figurinista de cinema desenha, às vezes a referência e prova de roupa vale, mas sempre que eu desenho, acho que todo mundo gosta e acho que ajuda, quando a gente precisou montar todas aquelas pessoas juntas, eu sou mais rápida em desenhar do que fazer uma colagem no PowerPoint. Acho que com o desenho, chega uma hora que você vai fazendo e vai organizando todas essas peças... É uma maneira de você resumir e ilustrar o seu trabalho de uma maneira mais objetiva e fica bonito.

Figura 1 – Croquis dos figurinos do filme *Marighella*



Fonte: Verônica Julian

Em relação às cores, além de toda a pesquisa, o personagem principal, os demais personagens têm uma cor especial na caracterização?

Acho que existe o desenho da cor, porque a paleta que eu trabalho como todo precisa... Então, voltando na pesquisa eu achei umas imagens de um fotógrafo chamado David Zingg²⁴, e ele tem a *Passeata dos 100 mil, de 1968*, e ele fotografou em *kodacolor*,

²⁴ David Drew Zingg (1923-2000), foi um fotógrafo e jornalista norte-americano. Em 1964 passou a morar no Brasil – a princípio no Rio de Janeiro e depois em São Paulo, tornando-se uma importante figura na vida cultural de ambas as cidades.

então é colorido, porque tem poucas imagens, e dali, a gente partiu dali a paleta. Então existe uma paleta coletiva, e depois quando você vai desenhar os personagens, as cores têm que ter uma harmonia quando eles estão juntos, e existe também: cada pessoa tem um tom de pele, e cada pessoa tem uma cor que fica mais interessante. Então, temos que fazer uma junção de tudo isso, como essa paleta se comporta no coletivo, dentro do filme em um plano aberto, com os figurantes, como ela se comporta na composição e na relação com os personagens e como ela se comporta individualmente. Em alguns casos, a cor tem um ar psicológico, ou uma exigência de roteiro, tem a predominância de uma cor, mas de regra geral, acho que o processo da paleta e da cor é definido por isso. Essa coisa do psicologismo das cores, penso que elas são interessantes para se ver depois, se ficamos presos ao psicologismo das cores, às vezes pode-se engessar o seu trabalho.

Em relação a produção dos trajés, dos figurinos, vocês trabalharam de que forma?

O que acontece é assim... Você tem tudo, você tem de fazer de tudo um pouco, então, tem todos os acervos de São Paulo e do Rio de Janeiro, a maioria... E você faz a produção nestes acervos, e no caso do *Marighella*, como tinha muita cena de morte, precisávamos reproduzir algumas roupas, então se precisava ter seis peças iguais, se faz uma modelagem da forma, compra um tecido atual, às vezes a gente vem e compra uma coisa para descaracterizar esse tecido contemporâneo e faz essa reprodução. E como é em 1968, no caso no mercado, os ternos eram com dois botões com lapela fina, então eu comprei um terno de linho, confeccionei vários ternos, mas também, para viabilizar o projeto, porque para se mandar fazer com alfaiataria é muito mais caro, achei um terno de linho na Vila Romana, comprei seis. Dei um tingimento para descaracterizar, fiz uma vivência na roupa e deu certo. A maioria dessas roupas que tinham a morte envolvida, foram confeccionadas. Você tem que ter múltiplos, você tem que fazer uma reprodução da época...

Acho que em nenhum acervo do mundo, se você vai fazer um filme dos anos 1960, vai ter seis camisas iguais, como tem em uma loja que você vai comprar. Às vezes, nem na loja contemporânea você encontra. Então, acho que eles têm acervo de tecido, como pegar e fazer um tecido de algodão da época, ter essa sofisticação. Mas acho que no caso de morte não tem saída, você tem que fazer.

Pensando na produção do *Marighella*, qual figurino foi mais difícil de executar, que trouxe uma dificuldade maior?

As roupas múltiplas foram o mais difícil, porque aí, recebia tiro, ou morria... Ou brigava, ou rasgava, então, as roupas múltiplas foram o maior desafio, no caso do figurino. De dificuldade, acho que a maior dificuldade foi essa.

Como foi pensada a logística da produção e o transporte dos figurinos para o filme?

A logística, todas as pessoas, a maioria das pessoas já tem uma coisa relacionada com a questão da logística. Tem uma continuísta que pega a nossa decupagem e você não filma, a filmagem não é cronológica, então às vezes você filma o fim: a gente começou a filmar em *Cachoeira*. Depois filmamos em *São Paulo*. Então primeiro: a logística foi conseguir fazer prova da figuração de *Cachoeira*. Eram de 50 a 60 pessoas, elas tinham trocas. Passamos um dia inteiro fazendo essa prova. Isso é uma coisa, a outra logística é que depois que se faz essa decupagem, passamos essa decupagem com o continuísta e fazemos uma pasta, onde em cada página você fala qual é a "R", qual é a sequência e quantas vezes essa roupa caminha dentro dessa sequência. Então é assim que é organizada essa logística. É uma coisa que já é absolutamente orgânica, e que tem que ter paciência e muita atenção porque não se pode errar a continuidade. Agora você está aqui, e depois, se você for na cozinha e se lá vai filmar daqui há uma semana, o seu brinco, o seus óculos, o tom do seu batom, tudo isso tem que estar igual. O que é difícil quando você tem uma roupa múltipla, e que nela vai acontecer um acidente, por exemplo, a pessoa vai morrer de tiro, quando você faz a prova, você precisa já ter os múltiplos dessas roupas, então isso faz com que a sua margem de erro da prova seja muito menor. Fizemos isso no caso do *Marighella*, que ele se sujava uma vez, apanhou outra, era um filme de ação, umas quatro camisas, a gente já fez quatro vezes cinco, para que independentemente de onde ela passeasse, a gente já fez a prova e uma semana depois a gente filma. Como é que a gente não ia ter essas roupas múltiplas? E essas roupas múltiplas elas precisam passar por uma vivência, existe o envelhecimento e a vivência da roupa, não eram roupas que as pessoas saíam da loja e estavam novas. Ela tinha que ter uma manchinha, um desgaste, uma lavagem, então todos esses desafios, todas essas roupas, tinham que ter esse envelhecimento, essa vivência, absolutamente iguais. Então, se passasse um chá, um tingimento, elas tinham que ser absolutamente iguais, se a gente fizesse uma coisinha no bolso, tinham que ser todas iguais, e isso é o maior desafio

de você fazer em um filme de ação, e um filme de ação que é de época, de uma certa maneira. Por isso que o figurino acaba sendo também um desenho do personagem, mas também uma maneira, porque assim, não dá pra você fazer o *Marighella* ficar trocando de paletó: o cara é comunista, ele pode trocar de roupa se ele for fazer uma ação, se ele vai meio disfarçado para o banco, mas é isso que importa pra ele. Ele não vai em festas, jantares, almoços para trocar de roupa. Então todo o desenho e a quantidade de roupa de tudo isso na composição do personagem é levada em jogo.

E qual foi o tempo de produção/gravação das cenas do filme?

Acho que foram dois meses, dois meses e pouco. Tivemos bastante tempo para fazer o filme, e mesmo assim foi corrido, e a gente teve ainda... Hoje em dia no audiovisual não pode ter folga única²⁵, a gente teve folga única, então foi um trabalho bem puxado...

E a gravação ocorreu em 2018? O que foi mais gostoso de fazer nesse processo de produção de figurinos para o *Marighella*?

Acho que foi... teve a eleição, terminamos de filmar em fevereiro... Era assim, tudo bem contar a história do *Marighella*. Tinha uma questão, mas não sei nem se a gente iria conseguir fazer o filme hoje em dia. Primeiro que até tinham umas pessoas de direita, que uma vez foram querer impedir a gente filmar, aí um dos meninos do som era da turma dos antifascistas. E eles chamaram os antifascistas e eles ficaram lá só conversando com a gente e aí o grupo do Facebook foi lá e desistiu de fazer essa ação, mas primeiro que a gente achava que o Bolsonaro nem iria ganhar a eleição...

O audiovisual não existe mais, está todo mundo fazendo série. O teatro, as pequenas companhias estão em uma situação muito triste e a gente ainda não viu o reflexo

²⁵A jornada de trabalho na produção audiovisual pode variar de acordo com a função e forma de contratação. Segundo a normativa estabelecida pelo Sindicato dos trabalhadores da indústria cinematográfica e do audiovisual - SINDCINE, na Convenção coletiva 2021/2023, o tempo de prestação de serviços de profissionais do audiovisual, deverá ser de no máximo 8 (oito) horas diárias, com uma hora de para refeição e descanso e quando semanal, não poderá ultrapassar 44 horas. O regime semanal será preferencialmente de 5 (cinco) dias trabalhados para 2 (dois) dias de descanso. Se o trabalho foi de até 30 (trinta) dias excepcionalmente, a carga semanal poderá ser de até, no máximo, 6 (seis) dias trabalhados para 1 (um) de descanso. As normas relacionadas a jornada de trabalho para trabalhadores com contrato temporário, autônomo, terceirizado e prestadores de serviço sem vínculo empregatício, contratados através de pessoa jurídica ou tomadora de serviços, deve seguir esta mesma normativa, assegurada pelo sindicato.

do que é você ter uma política anticultura, porque o teatro de rua, o teatro no CEU²⁶, os cinemas que você passa na periferia, isso com relação a dar chance para as pessoas também terem o seu contato cultural, faz com que o país, o Estado, tenha uma relação saudável entre si. A cultura, eu acho que ela propõe isso para as pessoas, é quase um bom-caratismo e a não-cultura, é só ficar no Instagram tirando selfie? Pelo amor de Deus, vai cantar, vai dançar...

Eu acho que *Marighella* é um filme que todo mundo que estava lá fazendo, queria contar essa história, e queria também estar junto. O Wagner é um diretor muito contagiante, muito dedicado e ele quis fazer um bom time. Quando cada pessoa fazia o seu último dia, eu fico até emocionada, ele fazia um discurso tão lindo pessoalmente para cada um... Todo mundo tinha, quando você filma um plano sequência muitas cenas. Você tinha que ter uma concentração no set e desenhar essa cena com muito esmero e ter uma grande dedicação, então foi um filme muito cansativo. Mas todos estavam lá porque queriam, as pessoas se conheciam, as pessoas se gostavam, muitas vezes os atores estavam aqui em São Paulo, moravam no Rio, não tinham uma obrigação familiar, eles iam ver a cena do amigo. Então, tem até um pedaço que eles estão cantando o Hino (Nacional), que o Wagner colocou. Isso era uma preparação deles, não fazia parte da cena e os atores foram lá, para ajudar os outros a se prepararem. Então, acho que o resultado e a beleza do filme foram pelo talento do Wagner, da produção de juntar essas pessoas que tinham essa sintonia entre si e quiseram fazer esse filme, mais que tudo, porque aí o *Marighella* cresceu em uma questão política que é importante, que é relevante, que tem um protagonismo negro. Eu acho que é importante ter escolhido o Seu Jorge, que é mais retinto do que era o *Marighella*. Acho que essa escolha foi também uma escolha importante e eu acho que você fazer um trabalho em que tem esse protagonismo, em que o rosto é a cara de um homem preto, e contar essa história e ser isso, é um filme que tem que ter todo mundo muito concentrado, o figurino tem que estar atento com o ator, um cuidando do outro, eu acho que foi o que pra mim foi o mais importante do filme. Fazer o filme foi muito bom. Realizar o filme foi muito bom.

²⁶ Os Centros Educacionais Unificados (CEU) são equipamentos públicos voltados à educação criados pela Secretaria Municipal de Educação de São Paulo e localizados nas áreas periféricas da Grande São Paulo, no Brasil. Seu programa articula os equipamentos urbanos públicos dedicados à educação infantil e fundamental aos dedicados às práticas esportivas, recreativas e culturais cotidianas.

Todo mundo tinha essa concentração, esse tesão de fazer, estava todo mundo a fim de fazer o primeiro filme do Wagner, sabe? De pessoas que já conheciam ele. Ele é um diretor enérgico, ele ficava: “Coragem, vamos lá, pelo amor de Deus!” Assim, teve esse dia que os fascistas iam fazer, o Wagner chegou no camarim e disse: “Olha, a gente não vai fazer nada se for provocado, mas a gente não vai abaixar a cabeça, a gente vai passar, eles podem nos xingar, mas não vamos reagir, mas a gente não vai abaixar a cabeça”. Aí os atores começaram a cantar um samba, e sempre colocar a energia pra cima! Então acho que esse companheirismo, essa vontade foi muito importante e eu acho que está aí, né? Mas eu vou falar, eu trabalhei muito, muito, muito...

O figurinista sempre trabalha incansavelmente? É uma luta contra o tempo?

O que eu acho muito importante é que o figurinista, quando você faz cinema, ele tem que olhar para o quadro que ele está fazendo, os cenários que você está fazendo e isso é muito importante e não o *look* que você está fazendo, e fazer com que essas roupas pintem essa história. Isso é uma briga muito importante do figurinista porque a gente dá valor de tela, o figurino dá o valor da tela. Se você pegasse o cenário, se você pegasse os atores e colocasse qualquer coisa, você não conta a história, e é uma luta constante, exaustiva, então quando tinha um plano sequência, eu era uma chata porque eu ficava: “Tira essa pessoa daqui, põe ela ali, vocês colocaram dois amarelos juntos...”

Verônica, muito obrigada pela atenção e disponibilidade em partilhar seu processo de criação. Foi ótimo!

Conhecendo a autora deste capítulo



Maria Cecília Amaral

Mestra em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo. Atua como figurinista, diretora de arte e docente, ministrando cursos de figurino e direção de arte para o Pontos MIS em São Paulo e em espaços culturais para a Secretaria de Cultura da cidade de São Paulo. Pesquisadora, membro do Núcleo de Pesquisa de Traje de Cena, Indumentária e Tecnologia da Universidade de São Paulo. mariaceciliamaral@gmail.com

Palavras-chave: Filme Marighella, Processos criativos; Figurinos de Marighella; Figurinista Verônica Julian.

ENTREVISTA COM HANAYRÁ NEGREIROS

INTERVIEW WITH HANAYRÁ NEGREIROS

Viana, Fausto; Professor livre-docente; Universidade de São Paulo,
faustoviana@usp.br

Okasaki, Aymê; doutoranda; Universidade de São Paulo,
ayme.okasaki@usp.br

Figura 1- Hanayrá Negreiros no acervo em transformação, em frente aos trabalhos de Rubem Valentim, *Composição 12*, 1962 (lado direito), e Abdias Nascimento, *Okê Oxóssi*, 1970 (lado esquerdo)



Crédito: Leno Taborda, Masp.

Hanayrá Negreiros diz que é metade paulista e metade maranhense, mas nasceu na cidade de São Paulo – o que a torna paulista paulistana, e mais: nascida na Avenida Paulista, tendo vivido até os 5 anos de idade no Largo do Arouche, de onde só saiu para se mudar para o Jardim D'A Abril, que é um bairro periférico, como ela explicou, e que “aparece nas letras do Racionais!”; na região de Osasco. Lá ela viveu até a idade adulta, na casa dos avós maternos, onde a mãe dela foi criada: “Uma casa bem antiga, com jardim de inverno, com quintal, tinha cachorro... Eu tive esta infância bem gostosa!”, ela disse, em prenúncio de como o círculo familiar foi importante em sua vida, como veremos na entrevista.

¹ Ela se refere aos racionais MC's, grupo brasileiro de rap fundado em 1988, formado por Mano Brown, Ice Blue, Edi Rock e KL Jay.

Hanayrá fez o bacharelado em moda na Universidade Anhembi e o mestrado em Ciência da Religião pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Como ela mesma diz, no seu perfil do LinkedIn, “desenvolvo investigações com foco em histórias do vestir e de moda, com especial interesse em práticas curatoriais, fotografia, iconografia, religiosidades negras e memórias de família”.

Ela é pesquisadora do Núcleo de Pesquisas em Modas Africanas e Afrodiaspórica (NPMAA) e do grupo de pesquisa INDUMENTA - dress and textiles studies in Brazil, no Instituto de Artes da Universidade Federal de Goiás (UFG/CNPq).

No momento, é curadora-adjunta de moda do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP)², conselheira consultiva do Instituto Urdume³ e está finalizando sua colaboração com a ELLE Brasil, onde assinou por dois anos a coluna digital Negras Maneiras⁴.

No dia 09 de março conversamos com ela pelo Google Meet, em conversa muito franca e agradável, que temos o prazer de transcrever, de modo editado, naturalmente, em razão do espaço limitado para publicação.

...

Fausto e Aymê – Seu trabalho vem crescendo, se tornando conhecido e popularizado. As pessoas já sabem quem é Hanayrá Negreiros! Em relação àquele primeiro momento já distante, na faculdade, em que você buscava as raízes ligadas ao povo negro e era muito difícil encontrar este material e saber mais sobre o tema. A pergunta está dividida em partes: (a) o que mudou? (b) Como você sente que você tem contribuído para esta mudança? (c) O que falta fazer?

Hanayrá – Nossa, é muita coisa! Eu vou falar mais modestamente, numa escala pessoal, e, também, do que eu venho observando. Eu acho que o que mudou muito de lá para cá na minha presença no mundo é que eu pude ter mais autonomia para fazer as minhas próprias pesquisas. A partir desta insatisfação, digamos assim. Em um primeiro momento ali na faculdade - eu sempre falo isso, e no começo eu falava assim sem mediar: “Ah, eu odiei a graduação! O curso de moda foi super traumático e lá lá lá.” mas hoje eu olho para isso com um outro olhar. Primeiro com o respeito para com as pessoas que me

² Ver <https://masp.org.br/sobre/equipe>. Acesso em 25 fev, 2022.

³ Ver <https://www.urdume.com.br/>. Acesso em 25 fev. 2022.

⁴ Ver <https://elle.com.br/u/hanayranegreiros>. Acesso em 25 fev, 2022.

ensinaram durante a graduação, e como ensinaram, da forma que dava. Eu acho que essa insatisfação pode ter sido até oportuna, porque a partir disso alguma coisa despertou em mim para que eu pudesse fazer as minhas pesquisas. Me formei ali muito insatisfeita e falei: “Não é possível! Eu vou atrás.” e encontrei muitas coisas. O que mudou de lá para cá foi esta autonomia e as possibilidades de pesquisa que eu acabei descobrindo no meio do caminho. Justamente por conta deste incômodo que aconteceu depois de formada.

Certo.

A minha contribuição está com certeza ligada à ideia de educação, mesmo. Eu gosto muito da ideia da bell hooks⁵, que vem do Paulo Freire⁶, que é a educação como prática de liberdade. Ela fala isso no *Ensinando a transgredir*⁷ e eu gosto muito dessa ideia. Então, em algum momento da minha trajetória, eu vi que só fazer pesquisa não fazia sentido. Eu tinha que de alguma forma compartilhar o que eu estava aprendendo também, para que outras pessoas que tivessem este incômodo que eu tive encontrassem caminhos possíveis. E foi o que eu fiz: me formei na faculdade, incomodada, fui fazer o mestrado e no finalzinho do mestrado eu tive a oportunidade de dar um curso no início de 2017. Foi o primeiro curso que eu dei, grande, no SESC Belenzinho dentro de uma mostra chamada *Motumbá*⁸. A mostra foi pensada para articular diversas formas negras de expressão: teatro, música, moda, enfim. Eu fui um pouco receosa com o convite porque eu nunca tinha dado aula assim, mas foi superlegal. Primeiro, que a turma era muito interessada, gente jovem, gente mais velha, gente que era da moda, gente que não era da moda... mas que se interessava pelo vestir de alguma maneira. Aí eu entro num lugar que é entender a educação como uma via de mão dupla, no sentido de que quem ensina também aprende muito com as trocas. E acho que vocês como professores podem concordar comigo.

⁵ Escrito assim, com letras minúsculas, por opção da autora. Americana, seu nome de batismo era Gloria Jean Watkins (1952-2021), e publicou mais de 30 Livros sobre interseccionalidades de raça, capitalismo e gênero.

⁶ Paulo Reglus Neves Freire (1921-1997), educador e pensador brasileiro desprezado por boa parte do atual governo brasileiro. É autor, entre outros, de *Pedagogia do Oprimido*, que revolucionou o modo de se pensar o ensino.

⁷ Publicado no Brasil pela Martins Fontes Editora, em 2017, com o título *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*.

⁸ O título era “*Motumbá: memórias e existências negras*”. Várias atividades aconteceram entre novembro de 2017 e março de 2018, revelando um panorama artístico produzido por brasileiros e estrangeiros convidados, reunindo artistas da cena preta, como “um ato simbólico de afirmação, valorização e fortalecimento das culturas de resistência ao mercado eurocêntrico que privilegia determinadas linguagens, estilos e pensamentos”, como explicaram os curadores.

Nós sempre desejamos que seja assim.

Ali foi um momento interessante de virada, porque eu tomei gosto pelo ensinar. Compartilhar. E acho que isso se mantém até os dias de hoje.

Como professora, nós vemos sempre que você dá cursos. Cursos mais rápidos, cursos mais extensos, em diversas instituições. Você está dando aula em alguma universidade?

Não, eu nunca dei. Comecei me articulando com a rede Sesc e depois acabei encontrando este lugar de dialogar com as instituições culturais. Acabei fazendo isso - e ainda faço bastante - em museus e galerias.

E daí sai também o seu interesse por curadoria.

Exatamente. Na verdade, o meu encontro com a curadoria acontece um pouco antes, em 2015. Minha primeira experiência de curadoria foi com a Diane Lima⁹, que agora faz parte do time de curadoria da (35ª) Bienal (Internacional de São Paulo), junto com a Grada Kilomba¹⁰.

Você acha que nestes espaços - museus e galerias - você tem mais liberdade na estruturação dos cursos, do que se fosse, por exemplo, no espaço acadêmico da universidade?

Com certeza. Eu acho que estes lugares me deram a chance de propor coisas que não eram feitas nestes espaços. Talvez - mas eu teria que checar essa informação - aquele curso de 2018 foi o primeiro curso expandido para pensar moda com recorte racial no MASP, por exemplo, pensando em modas negras. Estas instituições dão a possibilidade

⁹ “É mestra em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP e integra o comitê curatorial para a nova exposição de longa duração do acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP). Entre seus trabalhos recentes estão as cocuradorias de Frestas – 3ª Trienal de Artes do Sesc SP – O rio é uma serpente, em 2021, e de Vuadora, exposição retrospectiva do artista Paulo Nazareth na Pivô”. Disponível em <http://www.bienal.org.br/post/9985>. Acesso em 23 março 2022.

¹⁰ “Mora em Berlim, Alemanha. Artista interdisciplinar, escritora e doutora em Filosofia pela Universidade Livre de Berlim, Alemanha, Kilomba lecionou em diversas universidades internacionais, como a Universidade de Artes de Viena, na Áustria. Suas obras levantam questões sobre conhecimento, poder e violência cíclica, e foram exibidas em eventos significativos como a 10ª Berlin Biennale; Documenta 14; La Biennale de Lubumbashi VI; e 32ª Bienal de São Paulo; assim como em inúmeros museus e teatros internacionais”. Disponível em <http://www.bienal.org.br/post/9985>. Acesso em 23 março 2022.

destes temas um pouco mais abertos, que talvez nos espaços de graduação isso seja um pouco mais dificultoso. Talvez demande um pouco mais para ser feito, mas não sei.

Nós achamos que estes cursos precisavam ser criados na graduação, sim. São cursos que fazem falta na grade curricular. Mas, pelo menos na universidade pública eles podem ser criados, aprovados e depois implementados. Na universidade privada, talvez seja um pouco mais complicado, porque a demanda tem que vir dos estudantes de uma maneira mais direta e isso tem que ser transformado em lucro. Talvez o espaço da extensão pudesse agregar esta variedade de temas.

Imagino. É isso. Uma coisa que mudou também, que eu percebi, numa versão expandida é que: (1) nós temos mais pessoas negras estudando, pelo menos no campo da moda. Na minha época eu era a única, e depois de um tempo teve mais uma moça que era minha colega, mas eu não sei nem se naquela época ela se entendia como uma mulher negra - porque também tem essas questões todas, não é? Éramos nós duas e eu também não sabia muito o que propor. Eu acho que os alunos de hoje em dia estão muito agilizados, estudando por conta, levando as demandas para a classe, questionando os currículos e acho que isso gera uma super movimentação interna, pensando em instituição, para que estas coisas mudem. Eu me formei na faculdade em 2013 e de lá para cá isso mudou bastante: pelo acesso à informação por conta da internet, das redes sociais... a minha atuação é muito encadeada neste sentido também, os tempos se deram, se ajustaram neste lugar: eu me formei e a partir daí eu pude ter autonomia, como eu disse, para dar estes cursos e receber estas pessoas que também estavam procurando, as coisas acontecem no tempo em que elas têm que acontecer.

Tudo tem um tempo de maturação.

Pois é.

Sobre essa última parte da pergunta - o que ainda falta fazer - você tem um pensamento voltado para o futuro em relação a essa questão?

Ah, eu acho que tanta coisa. Eu acho que falta - e aqui eu vou abrir um parêntese para fazer uma fala política - no sentido de que é necessário, cada vez mais, a gente pensar as políticas públicas, para que a gente tenha acesso por cotas, uma presença maciça

e contundente de pessoas negras na universidade, nos espaços acadêmicos para gerar incômodo, para gerar questionamentos, e para que a máquina continue a girar. Porque eu acho que são estas pessoas – nós - que mexemos as estruturas. Mas isso só acontece se a gente tiver o direito do acesso garantido. Uma educação de qualidade, não é? Se possível pública, mas quando não também, com possibilidade de inserção através de bolsas, para que isso continue vivo. O que falta fazer é a gente continuar nas pesquisas, se aprofundando nos temas e orientados principalmente numa missão de uma educação antirracista, de fato. Pensando quais são as possibilidades de atuação de uma educação antirracista e de como a gente faz isso. Estudando, pensando a decolonialidade - que é uma palavra muito usada hoje em dia, mas que faz muito sentido – dialogando com comunidades orais, que é uma coisa que nós vamos tratar mais para a frente ainda hoje... Entendendo os diferentes tipos de saberes e fazendo dos espaços de educação de fato espaços plurais, diversos, que possam abarcar diferentes perspectivas, que possam se apoiar tanto nos escritos como nas falas., nas corporeidades. No nosso campo, dos vestires...

O vestir, as indumentárias, os trajés... Eles também são opções políticas, não são?
Com certeza.

A gente tem uma tendência a querer separar as coisas, ainda há, para a moda, um olhar de frivolidade. Mas você tem toda razão, está tudo interligado. Você comentou que há uma maior inserção dos estudantes negros. Em relação aos docentes, ainda há uma dificuldade? Essa mudança não ligaria ali uma chave, uma mudança muito forte? Talvez os alunos de agora é que vão assumir estes postos no futuro?

Sim, é isso. Talvez um caminho do meio seria já pensar - mas acho que isso na universidade pública fica mais difícil por conta dos títulos, talvez na privada já haja outros caminhos - em ter pessoas que sejam mestras, não só doutoras, porque é uma consequência mesmo. Acho que nós ainda temos muito mais doutores brancos, pessoas brancas nestes lugares, do que pretas. Mas é isso, é um tempo. Cabe a nós, aqui, agora, não só refletir como também tentar movimentar isto de alguma maneira esperando com muita esperança que no futuro isso mude mesmo por conta destas

questões de acesso que a gente fala e que são necessárias ponto. E que são o resultado de lutas de gerações, do movimento negro desde, sei lá, a década de 1960, pensando a articulação política de acesso que vigora há muito pouco tempo.

Há lacunas documentais em escritas oficiais que permitam traçar histórias negras e determinar o pertencimento a determinadas etnias. Claro que falamos disso em séculos anteriores e não hoje... Como superar esta ausência e firmar as culturas negras e suas ascendências, ou seja, aquilo que veio antes, mas não está em documentos escritos, e que muitas vezes só vem pela oralidade, característica cultural determinante de muitos povos da África? E que essa cultura oral nem sempre é muito articulada dentro da academia. Eu lembro inclusive que você estava fazendo um curso de paleografia para acessar material dos séculos XVIII e XIX...

Sim, paleografia com a Profa. Priscila Weber, foi muito legal este curso. Bom, só mais um parêntese, eu estava atrás de um curso desse tipo há muito tempo e era muito difícil. Eu tinha encontrado em Coimbra então quando eu vi eu pensei que era incrível e realmente foi muito bom. Eu gosto muito de manuscritos antigos. Mas é isso, eu não sabia de nada, não sabia nem que existia paleografia! Eu acho que a gente tem alguns entraves. Pensando academicamente, nas questões de cunho acadêmico, a gente tem esta questão das fontes. E tem uma hierarquização das fontes também. Eu percebi muito isso estudando ciência da religião e entendendo o campo muito organizado para estudar religiões cristãs, europeias sobretudo e que tinha a sua base de estudo nos textos sagrados. Então quando eu estava estudando candomblé isso não existe, então é muito difícil. Tem uma experiência que eu gostei muito de saber, que se eu não me engano foi na UFMG, que eles convidaram várias pessoas, líderes, chefes de comunidades tradicionais, comunidades orais para dar aulas. Me lembro inclusive das aulas da finada Makota Valdina,¹¹ uma mulher baiana, de candomblé de Angola, muito, muito sábia. E que foi dar aula na UFMG. Então eu acho que os caminhos também podem ser esses. Quem estiver dentro dessas instituições tem que dar um jeito de desorganizar estas hierarquias, que são coloniais, enfim, problemáticas, trazendo estas outras formas de conhecimento, os conhecimentos orais e não só os orais pela

¹¹ Makota Valdina era como era conhecida Valdina de Oliveira Pinto (1943-2019), educadora e porta-voz das religiões de matriz africana.

fala. Entende-se como conhecimento oral uma série de coisas - aprendi isso com a professora Antonieta Antonacci da PUC, que foi minha professora e esteve na banca de mestrado. Então, pensar estas oralidades expandidas, justamente nas roupas, nas danças, nas comidas, tudo o que envolve o corpo como plataforma para estas oralidades. Acho que estas formas de saber, e a gente fala tanto das epistemologias, são fundamentais de novo para que a gente possa atingir formas de conhecimentos diversos. E dando conta destas culturas que são orais e que se dão de outras maneiras. E que também são saberes riquíssimos. É óbvio que, por um lado, a gente tem essa questão das comunidades negras, das culturas negras serem em sua forma fundante orais - não todas, mas boa parte - pensando inclusive no cenário brasileiro, afro-brasileiro.

Você contou na coluna digital da Elle que vem de uma família que tem alfaiates e costureiras. Sua mãe Regina, sua avó Terezinha... Quem era o alfaiate? Poderia contar um pouco mais sobre eles para nós e de como este trabalho da sua família marcou sua visão em relação às vestimentas?

Esta é uma história que eu gosto muito de contar por que eu fui descobrindo aos poucos e me dando conta de que nada é por acaso. O alfaiate da família é o meu avô paterno, Alcindo, que é maranhense, aliás, a minha família paterna é maranhense e a minha família materna é aqui de São Paulo. Deve ter uns 2 anos que eu descobri que meu avô foi alfaiate, ele está vivo, ele tem 88 anos e a profissão de alfaiate foi a primeira profissão dele, quando ele já era um jovem rapaz. Minha família paterna é bem do interior do Maranhão, na região de Pedreiras. Meus avós migraram depois de casados para São Luís, a capital. Nessa migração meu avô se tornou alfaiate e ele conta que foi a profissão que ele mais gostou de fazer - ele já teve várias outras profissões: taxista, vendedor de várias coisas. Ele contando foi muito interessante, porque eu perguntei: "Ah, Vovô, mas por que você deixou o ofício de alfaiate?" E ele foi falando sobre as transformações na sociedade maranhense, da relação das indústrias e das roupas que passaram a ser feitas de uma outra maneira, o que resultou numa dificuldade de continuar sendo alfaiate. Ele seguiu a vida por outros caminhos. Mas eu perguntei se ele tinha alguma peça que ele tinha feito, que tinha guardado, mas ele falou que minha avó dispensou tudo. Ela que manda ali naquela casa, a Dona Janoca. Acabou que não tem mais nenhuma peça dele.

E ela era costureira ou não?

Minha avó não. Minha avó paterna foi lavadeira e engomadeira - eu acho muito interessante para pensar essas profissões e o vestir num outro lugar. E foi bordadeira também. Mas estava tudo muito ali.

Tudo dentro de têxtil e vestuário! E o seu avô aprendeu no ofício?

Sim, no ofício, no dia a dia. E a minha avó materna, que é a minha paixão, que eu não conheci, a vó Terezinha, ela foi costureira de profissão mesmo aqui em São Paulo. A família da minha mãe é do interior de São Paulo, da região do Oeste Paulista, uma família negra muito ligada ao trabalho na lavoura de café. Na região de Araraquara, Rio Claro... Inclusive o meu sobrenome, Negreiros, é um resquício escravista, digamos assim. Um sobrenome senhorial, do qual nos apropriamos e ressignificamos diariamente.

Hanayrá, você diria que esse resgate das memórias familiares tem sido determinante nos seus caminhos de pesquisa? Como estas memórias influenciam o seu trabalho como um todo?

Ah, com certeza. Desde o momento em que eu tomei conta destas histórias, eu me senti muito mais impelida a estar neste ambiente de moda, porque eu percebi que, de fato, o vestir era uma herança de família. Aí eu cresci nessa casa que eu contei para vocês com uma máquina de costura da minha vó. Eu contei um pouquinho no último texto que eu publiquei na Elle, que é de novembro - os meus textos na Elle estão muito espaçados, gente, porque são tantas coisas... Misericórdia! Mas o último texto era justamente sobre a Terezinha ser uma costureira de profissão. E da importância de crescer com a máquina de costura dela em casa. Tem um extra na história que eu acho muito interessante. A máquina de costura da minha avó virou um objeto de decoração e de memória. Não tem mais a mesa, não tem pedal, mas tem a máquina em si. Então eu cresci com aquilo e com as outras memórias que ela havia deixado na casa, isso como peças de roupa. Minha mãe foi responsável por guardar tudo isso. Então eu acho que também tem uma preocupação da minha mãe de salvaguardar estas memórias, estes objetos, para que a presença da minha avó continuasse ali na nossa família. minha avó faleceu já faz bastante tempo, eu não a conheci, e então também foi uma forma de lidar com ela e como a memória dela.

E vocês têm a máquina dela até hoje?

Sim, está lá na sala. É uma Vigorelli preta linda, linda, talvez da década de 1960?

Você disse na ELLE: “Costumo dizer que o vestir é uma herança de família, e é por isso que o pensar a roupa como manifestação identitária se tornou minha maneira de ler e de me comunicar com o mundo”. Como tem sido esta relação com o mundo? Como a Hanayrá se relaciona com o que a cerca, com o mundo?

Eu tenho uma lente para me relacionar e para ver o mundo que é a partir da roupa. É a roupa como assunto mesmo. Tem um dossiê, um e-book que eu gosto muito, que eu ainda não consegui acabar de ler, mas ele foi organizado pelo pessoal da UFG: a professora Rita Andrade e as orientandas dela. Chama O vestuário como assunto, perspectivas de pesquisa a partir de artefatos e imagens¹². É muito interessante porque eu acho que o título deste livro me define. Pensar a roupa como assunto. Então a primeira coisa que eu penso quando eu olho alguém, eu vejo a roupa. Os assuntos que me movimentam são ligados ao vestir: como é uma peça de roupa, como uma determinada comunidade se veste, eu acabo indo para esse lugar. Então eu me relaciono com o mundo a partir da vestimenta mesmo. Acho que é para além da vestimenta, é pensar o vestir de uma maneira expandida. Pensar como a gente organiza a roupa no nosso corpo ou nos espaços em que nós estamos vivendo. É assim que eu me relaciono com o mundo e tem tudo a ver com a minha história de família, o que é permeada por histórias do vestir. E dos dois lados, curiosamente. Inclusive meu pai agora abriu uma marca de roupas de basquete! Ele é jogador de basquete e agora está empreendendo. É interessante como estas coisas vão se atualizando.

É muita coisa ligada ao traje e à família, não é? É muito legal. Hanayrá, nós estamos tateando alguns assuntos aqui com você nessa entrevista, para que as pessoas também possam depois fazer as suas pesquisas. São todas questões muito difíceis de responder rapidamente. O que é para você o orgulho negro? Você sente isso e consegue relatar isso sobre seus familiares?

Essa foi uma das perguntas que eu mais fiquei pensando. O que seria orgulho negro? Tem muitas respostas que podem ser dadas. A primeira delas também vai no viés

¹² O livro faz parte da Coleção Desenredos, da Universidade Federal de Goiânia e pode ser baixado aqui: culturavisual.fav.ufg.br. Acesso em 25 mar 2022.

político, de pensar sobretudo que orgulho negro para mim é estar viva. Num país que histórica e sistematicamente tem um projeto de nação que extermina pessoas como eu. Eu estar viva, minha família estar viva, isso é motivo de orgulho demais afinal. Agora expandido isso para pensar belezas, pensar vestires, eu acho que as mulheres da minha família me dão orgulho e me mostram o que é o orgulho negro. Eu sou filha de uma leonina - então vocês pensem aí, o sol em casa, é minha mãe – Regina é o nome dela, então ela sempre brincava...

Que era a rainha!

Ela sempre falava isso! Ela sempre fala, até hoje. Minha mãe é uma mulher muito vaidosa e ela sempre me despertou essa vontade de pensar a beleza, de pensar a própria roupa e ver as mulheres da minha família – minha mãe, minha avó, enfim – isso me dá muito orgulho, está diretamente ligado aos meus familiares. Eu cresci em uma casa em que meus pais sempre me incentivaram muito. A gente não falava diretamente sobre racismo ou sobre ações antirracistas, mas minha mãe sempre me ensinou como eu poderia ser entendida como bonita, sempre cuidou muito do meu cabelo... Hoje em dia eu digo que fiquei rebelde, raspei a cabeça e nunca mais voltei a ter cabelo. Mas eu sempre tive cabelão e tranças mil. Minha mãe sempre cuidou. Eu me lembro que na escola, nas férias de dezembro, que são férias de verão e um pouco maiores, eu vou estava com umas tranças enormes e as pessoas não entendiam: “Mas o que aconteceu?”, E eu dizia: “Ai, gente, meu cabelo cresceu!” depois eu voltava com um Chanelzinho e isso tudo era muito divertido. E acho que sobretudo minha mãe foi responsável por eu entender o que era a beleza negra, que nós éramos bonitas, então, diretamente, o orgulho negro que eu entendo, ele está muito ligado à minha família, e sobretudo à minha mãe.

(breve pausa e todos falamos sobre nossas mães biológicas, e, também, de Iansã, Iemanjá e Oxum)

O que é que você veste porque gosta de matriz africana e o que você gostaria de vestir como uma questão identitária, mas não acha possível?

Essa também foi uma das perguntas que eu achei muito boa eu fiquei pensando bastante. Eu visto muitas coisas, desde pequena, e sem fazer o link. Eu sempre via

minha mãe fazendo turbantes e a forma com que a minha mãe usava tecidos, abertos, planos, como saias e vestidos, sem costura mesmo. A ideia do laço, de amarrar esta roupa diretamente ao corpo, eu ligo muito a estéticas negras, e africanas de diferentes partes do continente, inclusive. Então eu visto muitas coisas, desde o turbante, que eu uso muito, muito... A primeira vez que eu usei um turbante para sair na rua – eu sempre usava em casa – tinha umas questões e eu acho que hoje em dia isso mudou também. A gente vê muitas mulheres de turbante na rua e antigamente não via tantas mulheres assim. Ou se víssemos, talvez estas mulheres estivessem ligadas a ofícios negros, como as baianas, por exemplo, ou fossem mulheres de axé... O uso do turbante, o turbante é uma peça cujo uso se expandiu muito, inclusive com várias questões sobre isso.

O não usar, inclusive, e quem poderia ou não usar.

Exato! E essa é uma discussão que não termina. “Gente, vamos mudar a página, deixa o povo usar!”, se quiser usar deixa o povo usar. Quando digo “deixa o povo usar” ou “vamos mudar a página” é no sentido de pensar que sei lá, mulheres brancas de turbante não sejam o nosso maior problema e nem algo que precise tirar tanto a nossa energia. Porém, acho que é importante ressaltar que quando mulheres brancas usam o turbante, por exemplo, é de extrema importância que elas estejam cientes de que esse uso possa gerar o tal do desconforto em mulheres negras, que possuem no turbante um símbolo forte de autoestima e ancestralidade. Decerto, o uso do turbante para mulheres brancas é diferente do uso de mulheres negras.

Eu acho que tem uma questão também, um certo cuidado que todos nós devemos tomar – brancos, pretos, enfim – é da questão da apropriação cultural – bem, a expressão também está muito difundida – mas no sentido de ter consciência da importância desse símbolo e desses usos para determinadas comunidades. Então, por exemplo: o que eu gostaria de usar e não uso. Um brajá, por exemplo, que é um fio de contas do candomblé que só é usado por pessoas iniciadas, com a sua maioria de santo. Então as pessoas que não entram em transe, que são os ogãs e as equedes usam logo após que se iniciam ou os iaôs que vão usar só depois de sete anos. Eu acho lindo, os brajás são colares muito vistosos, muito bonitos e tem essa relação com a identidade do candomblé. Sou candomblecista não iniciada, acho importante falar porque isso muda totalmente a minha perspectiva dentro da religião. É uma coisa que eu acho linda, mas que não vou usar porque eu não posso.

Também porque você entende que ele está inserido num contexto ritualístico e que não faz sentido sair com um objeto ritualístico pelas ruas.

Com certeza, não faz sentido e ainda mais para uma pessoa que não se iniciou. Então são estes limites que é legal a gente pensar, no meu caso. Eu tenho muita coisa de África, muita coisa afro-brasileira, muitas roupas em tecidos africanos ou em outros tecidos usados em África, que tem esta herança colonial forte, mas foram ali totalmente incorporados pelo continente, não é? Eu acho que eu não tenho o tecido tradicional mesmo aqui, feito em tear, africano, mas os tecidos que são de algodão e que são tingidos com índigo eu gosto bastante e acho lindo. Compro do pessoal aqui da República: tem o Serigne Dieye que é meu vendedor, eu indico muito que vocês comprem dele porque ele é muito maravilhoso. Enfim, estas trocas me fazem muito bem. Eu gosto muito de ir lá e ficar conversando com o Serigne para saber o que chegou de novo, na banca dele, e de pensar também nas roupas que podem ser feitas a partir destes tecidos...

A pergunta sobre o que você gostaria usar também é no sentido do que se pode e do que se utiliza neste contexto nacional brasileiro por esse racismo que nós temos na sociedade. Há pouco tempo atrás, uma menina de terreiro, a Kayllane Campos, levou uma pedrada...

Na cabeça!

Sim, na cabeça, e porque ela estava com os seus trajes de terreiro. Ela foi identificada como uma pessoa de axé, então também tem esta dor por você não poder usar aquilo que é da sua religião, que é identitário, por conta deste contexto, desta sociedade racista.

Com certeza! E isso se intensifica quando estes corpos vestidos por estes trajes rituais e que identificam a religião, e as religiões afro, quando estes corpos são negros. Eu escuto o relato de pessoas brancas que são candomblecistas, inclusive, que sentem ali uma pontinha do preconceito destinado a pessoas negras, mas as pessoas sentem um incômodo quando vêm as pessoas brancas com um fio de contas, por exemplo. Eu conversei com pessoas que são, e o meu próprio marido, por exemplo, que quando vão ao mercado e o caixa é evangélico e o identifica ali, já trata mal. Vê que a pessoa é de axé e isso é muito significativo para a gente entender a importância das roupas e

de como isso de fato comunica e gera uma série de conflitos e relações com o entorno, com a comunidade mesmo.

Sua dissertação de mestrado, defendida na PUC, é *O Axé nas roupas: indumentária e memórias negras no candomblé angola do Redandá*¹³. Nela, você cita Garcia e Miranda (2010): “O vestir como uma performance de fabricar simulacros de identidade por meio da aparência”. Extrapolando o teatro para as performances da vida, do cotidiano no contemporâneo, como as roupas reafirmam ou oprimem as identidades negras no Brasil? Essa questão já foi um pouco trabalhada na questão anterior, quando você diz que uma pessoa negra que sai vestida com seu traje ritualístico, com o seu traje de candomblé - e isso é performático...

Com certeza!

Ela está correndo um risco. Então usar esta roupa é um ato político, é um ato performático e, dependendo da região em que você está, um ato de risco. Você vai tomar uma pedrada, você vai ser agredido. Você consegue pensar em mais alguma coisa sobre estas roupas que reafirmam ou oprimem identidades?

Eu acho que é bem essa linha mesmo. Aqui vale a gente pensar - como quando vocês colocaram como a roupa pode afirmar estas identidades, fortalecer ou oprimir - eu acho que em relação à opressão é muito mais em relação ao entorno do que às roupas com o racismo institucional e tudo o mais. Talvez as roupas nesse sentido sejam dispositivos para as opressões. Como eu disse, antigamente sair de turbante era uma questão, e que hoje gera tanto furor. Por exemplo, uma mulher branca de turbante é vista de uma forma, e uma mulher negra de turbante é vista de outra. Antigamente, mulheres negras de turbante eram xingadas ao passo em que mulheres brancas de turbante eram entendidas como estilosas, à frente do seu tempo, que colocava ali uma coisa “étnica”, que é péssimo isso! O que é este étnico? Pelo amor de Deus! Então eu acho que estas concepções, elas mudaram. O turbante hoje está sendo projetado como um símbolo de resistência, de política, de afirmação desta identidade negra. Mas também a gente pode pensar: o que é roupa? O que é uma roupa que afirma a

¹³ O texto está disponível em <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/20817>. Acesso em 25 fev. 2022.

identidade negra? Tudo bem, tem estas que são especiais, mas... Eu lembro de uma fala em uma novela - e eu sou super noveleira, eu não sei vocês!

Eu não vejo problema nenhum!

Eu amo novela e eu estava assistindo “Nos tempos do imperador”¹⁴, que era horrível, a novela era péssima, mas tinha uma fala que eu achei muito interessante. A Justina, que era uma personagem da Cinara Leal, uma mulher negra, e ela estava com o namorado dela que chamava Guebo Nilaja (Nota: feito pelo ator Macion Rodrigues), e eles tinham acabado de sair de um espetáculo, e ele estava vestida com um traje que ela tinha ganhado da personagem da Mariana Ximenes, que era um vestido mais frufu, mais França. Moda francesa no Rio de Janeiro do século XIX. E aí ele falou assim: “Ah, mas você sai assim com essa roupa de branca”? E ela disse: “o que que é uma roupa de branca? Eu sou uma negra usando esta roupa. Por que que não pode ser uma roupa de negra?” aí eu pensei e achei interessante essa perspectiva. Eu compartilho isso também. A gente pode ampliar o olhar para o que a gente está entendendo como roupa afro, enfim.

Este é um debate que, no gênero, as pessoas já estão superando há um bom tempo. Roupa de mulher, roupa de homem, a roupa é do corpo de quem está vestindo. Talvez a gente tivesse que pensar na origem deste traje, talvez pensar na carga que ele traz que não é o tecido. Ele tem uma carga simbólica que para a cultura negra eu acho importantíssimo. Hanayrá, você citou muito bem: o traje é um documento. Com certeza.

Ainda pensando a partir da sua dissertação, os trajes do candomblé são meios de comunicação religiosa que podem nos contar muitas histórias e saberes. Você poderia citar alguns, para registrar a importância deste traje como documento?

Bom, acho que tem discussões que entram no campo da museologia, isso é muito debatido e tem pesquisas muito interessantes sobre trajes de candomblé e de axé

¹⁴ Telenovela da Rede Globo de Televisão, transmitida inicialmente entre 9 de agosto de 2021 e 4 de fevereiro de 2022, escrita por Thereza Falcão e Alessandro Marson.

que estão dentro do contexto museológico¹⁵, daí a gente entende de fato este documento, inclusive num espaço que pode ser mediado. Isso pensando no museu como uma outra forma de educação, de mediação de programas públicos até o uma das partes mais bonitas da minha dissertação de mestrado que foi conversar com as pessoas. Para entender onde estava o axé nas roupas - porque eu parti da ideia de que tinha axé nas roupas. Quando eu comecei a fazer esta pesquisa, as pessoas falavam que não tinha, em um primeiro momento. Mas eu também fazia a pergunta assim: "Ah, roupa tem axé?", "Onde está o axé nas roupas?" Eles diziam: "Não, menina, sai daqui, vai pegar umas folhas!", uma coisa assim. Eu fiquei em pânico porque pensei que a minha hipótese estava errada. "Como eu vou terminar esta pesquisa?" Daí pensei: vamos mudar a perspectiva, pensando como a gente pesquisa uma comunidade de terreiro. Fiquei mais quieta comecei a observar, e percebi que tem axé nas roupas sim. Ancorada em muitas pesquisas que vieram antes - e a Patrícia Ricardo¹⁶ fala disso, das marcas na roupa: o sangue, tudo isso conta esta história e daí o axé literalmente está nas roupas, entendendo o sangue como um tipo de axé também. Mas eu me lembro muito das memórias que foram aparecendo quando eu fazia as entrevistas e daí eu passei a perguntar que roupa tinha uma memória, que roupa tinha uma história dentro do contexto religioso daquela pessoa. E aí vieram muitas histórias legais. Eu me lembro que muitas pessoas falaram, por exemplo, das batas. A bata é uma peça muito importante que vai marcar esta senioridade, essa maioridade de Santo como a gente chama, para as pessoas que estavam se iniciando pela primeira vez ou para as pessoas que estavam dando as suas obrigações: a bata como um símbolo da pessoa que persistiu na religião, passou sete anos e pode usar a bata, essa pessoa passou por um processo de iniciação que é muito profundo, então a ideia da bata apareceu muito forte. E junto com a peça as memórias que contavam sobre essa bata: de pessoas que ganharam abata de pessoas muito importantes no terreiro, ou que foi feita com um tecido muito chique e que em outras ocasiões não seria feita porque o tecido era caro, então só dava para comprar para fazer a bata. A gente pode entender

¹⁵ Depois da entrevista, Hanayrá disse que uma destas é a pesquisa de Daisy Santos, museóloga, e cujo trabalho de pesquisa pode ser solicitado pelo Instagram dela, neste link: <https://www.instagram.com/daisy.osunduni/>.

¹⁶ SOUZA, Patrícia Ricardo. Axós e ilequês: rito mito e a estética do candomblé. São Paulo 2007. Tese (Doutorado em sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

estas peças como um documento mesmo da religião, entendendo a materialidade das coisas. Uma coisa que eu percebi muito no final da pesquisa foi justamente esta relação entre a materialidade da roupa e a imaterialidade que é o axé. A imaterialidade na materialidade. Foi uma coisa que eu percebi muito no final e que não deu tempo de colocar no trabalho e eu acho hoje que era a cerejinha do bolo da pesquisa.

Mas você está continuando a pesquisa.

É difícil, porque eu fui muito ousada, como se diz na Bahia. Por que como é que se faz uma pesquisa dessa em 4 anos, e eu acho que falta tempo, como se faz em dois anos, então? Eu fui muito *crazy*.

Muitas vezes os trajes religiosos de candomblé e umbanda extrapolam o espaço do terreiro e ganham versões adaptadas para o carnaval, para blocos, para balés e para o teatro. Onde reside a principal diferenciação destes trajes, quando não estão no âmbito do espaço do terreiro? A gente admite que a pergunta é muito difícil, mas é só para a gente começar a pensar.

Eu acho que a grande chave da questão é pensar a sacralização ou a dessacralização destas peças. Então quando essas peças estão dentro de um contexto litúrgico, para além delas vestirem os corpos mesmo, elas têm funções rituais. O pano de cintura tem uma função ritual, o turbante e o torço têm uma função ritual de proteger a cabeça, o ori, enfim. Aí entra numa discussão que o professor Kabengele Munanga¹⁷ fala quando ele fala de arte afro-brasileira, por exemplo, desta arte afro-brasileira que é bela, mas ela também tem uma função e isso dentro de um contexto que é religioso. Mas quando estas peças vão para a avenida, como a roupa das baianas - e eu não estou dizendo que elas não tenham axé ou que não tenham esta questão da energia vital, digamos assim - mas elas, num contexto profano - digamos assim - elas estão ali num outro lugar. Inclusive muitas peças usadas no candomblé passam por rituais de

¹⁷ “Fez a maior parte de sua carreira acadêmica como professor efetivo na Universidade de São Paulo, de 1980-2012, de onde se aposentou como Professor Titular, atuando principalmente nas áreas de Antropologia da África e da População Afro-brasileira, com enfoque nos seguintes temas: racismo, políticas e discursos antirracistas, negritude, identidade negra versus identidade nacional, multiculturalismo e educação das relações étnico-raciais”. Disponível em <http://www.iea.usp.br/pessoas/pasta-pessoak/kabengele-munanga>, acesso em 26 mar 2022.

sacralização. Essa é uma parte que eu não pesquisei a fundo, mas eu não acredito que aconteça com um figurino, por exemplo, mas acho que até pode ter se alguém for de Santo e quiser dar um tchan, dar uma proteção extra.

Trabalhar o axé da roupa.

Exato! Mas quando elas estão no contexto do terreiro elas têm toda esta relação de sagrado mesmo. As roupas são sagradas, assim como a costura é sagrada, é uma forma de reza, digamos assim, fazer as roupas. É uma forma de devoção. Quando elas estão em outros espaços como a avenida ou os palcos, eu acho que ela assume um caráter muito mais de uma linguagem estética, de uma linguagem visual, que conta uma narrativa, mas não está ligada diretamente ao sagrado.

Tocou um sininho aqui! O que é costura sagrada? A gente tem espaços como o Carnaval e os afoxés, que também vão trazer uma ialorixá, um babalorixá para dentro deste espaço e alguns ritos vão acontecer ali dentro, antes do desfile, antes de uma apresentação... E aí essa linha, esse limite entre o sagrado e o profano, se dissolve neste momento. O afoxé Filhos de Gandhi não sai sem fazer o padê para Exu.

E estão certos, vão para a rua, que é lugar de Exu e não vai dar comida para o homem?

Pois é, mas diga: o que é costura sagrada?

Vou responder, mas eu queria indicar o trabalho da Claudinha Alexandre¹⁸, que foi minha companheira no mestrado, na Ciência da religião, e ela pesquisa a Vai-Vai aqui em São Paulo. E ela pesquisa exatamente esta relação da Vai-Vai, que agora, infelizmente, não se tem mais a quadra no Bexiga, que era numa encruzilhada, inclusive, que era um território muito importante. Ela vai falar exatamente sobre isso, inclusive da presença de assentamentos de orixás, de Ogum e de Exu, que são os patronos da escola, na quadra. A Mocidade tem, várias escolas têm. A costura sagrada pode ser muitas coisas, mas dentro deste âmbito afro religioso eu acho que é justamente entender essa costura como uma forma de reza, uma forma de rito também e que inclusive obedece

¹⁸ O título do trabalho é Exu e Ogum no terreiro de samba: um estudo sobre a religiosidade da escola de samba Vai-Vai, de Claudia Regina Alexandre. Está disponível neste link: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/20640>. Acesso em 26 mar 2022.

a determinados preceitos. Eu conversei com a Mãe Kuanza do Redandá, que faz as roupas para alguns orixás de lá, ela é equede e é responsável por criar as roupas da Mãe Iansã e do Pai Oxóssi da casa. A história dela é muito bonita, inclusive: ela ganhou a primeira máquina de costura dela, quando ela era juvenzinha assim, do caboclo Sr. Arariboia. Que é o caboclo do esposo dela, e é ela quem faz as roupas do Sr. Arariboia, que são lindas, e ele que deu a máquina de costura para ela começar a costurar, e foi aí que ela deslanchou. Antes ela tinha começado a fazer saias à mão, porque ela via a mãe dela que era de candomblé fazendo. Ela pequena fazia saias e a partir daí foi costurando. E boto fé que essa é uma história que se repete em vários terreiros, com várias pessoas que costumam. Então eu acho que estes aspectos do sagrado, para esse contexto afro religioso, se dão nestes lugares. De entender a própria ideia de fazer esta roupa, este axé que vai cobrir a divindade, que vai cobrir este templo, entendendo este corpo como o tempo nas religiosidades negras. Esta roupa adorna algo sagrado também e, portanto, ela faz parte do sagrado. A roupa faz parte e o que faz a roupa acontecer é a costura. A costura também é sagrada.

O que são as “negras maneiras de vestir”? Como elas extrapolam a criação e confecção de trajés, envolvendo também as formas de vestir e as relações com este ato?

Partindo da minha história de família, em que a roupa é muito presente, o vestir para a gente é quase que sagrado também. As negras maneiras de vestir é um conceito que eu ainda estou elaborando, mas que foi muito interessante, porque a ideia veio quando a Aymê me chamou para a UNISO (Universidade de Sorocaba). E eu tinha essa ideia das negras maneiras de vestir, mas nunca tinha usado. Só para você entender, Fausto, fazendo uma contextualização, a Aymê me chamou, chamou a Cynthia (Mariah) e o Isaac Silva, em 2019, para a Semana de Moda da UNISO. A gente tinha proposto alguns temas de fala e em algum momento a Aymê compartilhou alguma coisa sobre a qual a Cynthia ia falar e o título da minha fala batia muito com o título da fala da Cynthia porque ela tem muito essa pesquisa com as negras crioulas e eu tinha pensado em indumentárias crioulas. De crioulas, que daí a gente pode abrir mais. E falei: vai chocar com a fala da Cynthia, vou mudar. E aí mudei para negras maneiras de vestir. Nós temos que pensar que essas maneiras são múltiplas. As negras maneiras de vestir podem ser

as maneiras de vestir da umbanda, do candomblé; as negras maneiras de vestir pode ser como o Cerine, que é senegalês se veste; as negras maneiras de vestir podem ser os trajes das congadas e moçambiques; maracatus. As negras maneiras de vestir podem ser as vestimentas usadas nos figurinos do TEN¹⁹, por exemplo, ou as roupas que a Mercedes Baptista²⁰ usava. Ou as roupas que Joãozinho de Goméia²¹ usava quando ele saía da Goméia e ia dançar carnaval e se apresentar nos teatros. Eu sou uma libriana que gosta de muitos caminhos, então eu gosto das possibilidades que as negras maneiras de vestir me dão de pensar muitas coisas. Até porque a gente quebra um pouco essa coisa da estética africana ou afro-brasileira que é “única”, que se dá a partir de um único caminho. Até lembrando as multiplicidades dos nossos “afro Brasis” e da África como continente, com mais de 50 países. As negras maneiras de vestir podem ser a maneira com que a gente encontra nos documentários que gravaram do Chic Show ou do Baile do Palmeiras. Eu gosto muito de Ôrí, que é um filme da Beatriz Nascimento - não dela, é da Raquel Gerber mas que ela narra e mostra estes bailes da década de 1970 que eu cresci ouvindo em casa minha mãe falando que ia com os irmãos. E a importância que já tinha ali: já que vai num baile, é numa estica danada. Então é arrumar o cabelo, pensar a roupa, então as negras maneiras de vestir estão neste campo amplo também. E ao passo em que eu vou falando com vocês, eu vou elaborando cada vez mais o conceito. É muito interessante porque ele é vivo, não é?

Uma coisa que repercutiu bastante nessa palestra que você deu na UNISO foi a questão de “Ah, isso era um traje de branca que estava ali no estúdio e foi colocado nela? Não era a roupa dela?”. Também se discutiu ali uma questão de “produção de moda”, do que se tinha e do como usar. E este como usar era destas mulheres negras que estavam ali para serem fotografadas. Então como eu vou

¹⁹ O Teatro Experimental do Negro foi fundado por Abdias do Nascimento (1914-2011), que sobre ele declarou que era uma organização que “fundia arte, cultura e política na conscientização dos afro-brasileiros, e dos brasileiros em geral, para as questões do racismo e da discriminação assim como para a valorização da cultura de origem africana. Veja mais aqui: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101242015105/4485>. Acesso em 26 mar 2022.

²⁰ Mercedes Baptista (1921-2014) foi a primeira mulher negra a integrar o corpo de baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Era bailarina e coreógrafa.

²¹ João Alves Torres Filho (1914-1971) foi um babalorixá pertencente à tradição religiosa dos Candomblés Angola e de Caboclo soteropolitanos. Veja mais aqui: <https://www.scielo.br/j/rs/a/mPFZHqNTDWSCLhndGhgHQWf/?lang=pt>. Acesso em 26 mar 2022.

colocar este pano da Costa, como eu vou fazer esta amarração - porque esta amarração não era o fotógrafo que estava fazendo, eram elas. Tem também estas negras maneiras de vestir independente da origem da peça confeccionada em si, como uma saia ou uma blusa, por exemplo.

Sim, eu estava organizando coisas, e coisas que a gente vai escrevendo e que vão ficando. E aí você olha e pensa: "Vamos ver se tem alguma coisa aqui que eu falei". E eu estava pensando sobre esta relação, esta agência destas mulheres, e eu acho que eu falei um pouco sobre isso tanto na aula no Instituto Moreira Salles como nessa aula na UNISO, e que eu fui elaborando a partir de uma fotografia em especial que eu amo de paixão, que é da negra da Bahia, que é aquela moça sentada (Figura 2). Ele está com a mãozinha assim. Eu amo aquela foto. E eu escrevi para a revista ZUM²² refletindo sobre esta imagem e então pensar justamente que, de alguma maneira, ainda que silenciosamente, mas a partir do vestir, elas alteravam ali até a ideia de poder que o fotógrafo tinha quando ia fazer o registro. Eu realmente acredito que não era o Marc Ferrez que fazia a amarração dos turbantes. Até pensando na origem das peças, tem esta relação de algumas peças estarem também dentro do estúdio do fotógrafo, mas tem também as peças que elas mesmas faziam, a gente sabe que essas mulheres costuravam e tudo mais. Então cabe a nós trazeremos estas agências que muitas vezes são silenciosas e pensar na importância que isso tem para os estudos de agora. Em alguns momentos eu fui questionada de talvez cometer ali um crime historiográfico, digamos assim, de anacronismo, pensando nestas imagens como sendo de moda ou de produção de moda. Porque na época a gente não teria, supostamente, esta noção. Então quando eu fui questionada, eu brinquei dizendo que há um conceito de anacronismo elegante da Professora Patrícia Valim da UFBA, que estudou inclusive a Revolta dos Alfaiates e ela fala da agência destes homens que eram alfaiates e estavam nesta revolta e ela fala deste anacronismo: por que a gente não pode pensar nas agências destas pessoas e, também, uma ideia de produção de moda? Então é isso, é pensar nas possibilidades que essas imagens nos apresentam e pensar no que está por trás. Acho que é muito interessante a gente pensar que agora nós temos possibilidades até de metodologia de pesquisa mesmo de trazer estas outras histórias. Acho que é um campo muito interessante para a gente trabalhar.

²² O artigo pode ser acessado aqui: <https://revistazum.com.br/radar/o-enigma-da-negra-da-bahia/>. Acesso em 26 mar 2022.

Figura 2 – Negra da Bahia, foto de Marc Ferrez de 1885.



Fonte: Instituto Moreira Salles.

E é o momento para um novo olhar para estas pesquisas, uma nova maneira de se pensar. Você tem feito alguma pesquisa sobre trajes para as artes cênicas? O que podemos destacar acerca da produção negra de trajes para o teatro?

Gente, esta parte eu vou ficar devendo. Olha, eu ainda parei para pesquisar e me inteirar e fazer alguma pesquisa porque é um assunto que eu acho muito interessante, mas não é um campo ao qual eu me dedico a estudar. O mais perto que eu cheguei mesmo foi aquele curso de 2020 (Figura 3) e nunca mais voltei naquelas discussões, infelizmente. Foi uma demanda do museu, eu fiz uma pesquisa para dar o curso, comprei o livro do Fausto²³ correndo para dar esta aula. E eu me lembro que fiz pesquisas sobre dança, mas que envolviam teatro. Então eu não falei do teatro, mas eu falei da Mercedes, que estava naquele contexto pensando o Rio de Janeiro. Fiz uma coisa mais histórica, passei por uma coisa mais antiga, passando por pensar a roupa das comunidades tradicionais e o quanto isso podia extrapolar os palcos e outros lugares. Foi uma coisa muito interessante a imagem de divulgação do curso, inclusive por uma questão de não ter fotos o que a gente pudesse divulgar, foi uma foto de Iemanjá do Redandá²⁴ (ver Figura 3). Eu me lembro muito que uma pessoa fez um apontamento que eu achei muito bom, porque o título era Traje de cena, mas tinha ali uma foto de um terreiro e a pessoa ainda chamou a atenção dizendo que roupa de candomblé não é figurino. E esta foi uma questão muito interessante para trazer na aula justamente para pensar essas fronteiras que são borradas. Mas eu me lembro muito de uma bailarina, que se não me engano é do Zimbábue, Nora Chipaumire²⁵, mulher negra muito foda e que está pensando a descolonização dos corpos e estereótipos que recaem sobre corpos femininos africanos, de mulheres negras africanas, então ela entra em cena com uma roupa de jogador de beisebol, por exemplo, e vai deslocando estes olhares e eu acho interessante a possibilidade da gente pensar estes trajes de cena que muitas vezes, e também pensando no teatro como um dispositivo de muitos questionamentos, de burlar esta ideia do que muitas vezes a gente entende como traje de cena e figurino. De aparecer com coisas que as pessoas não esperam que estejam ali, inclusive para contar a história proposta. E pensar também como o figurino pode ser um dispositivo

²³ Viana, Fausto; BASSI, Carolina Bassi de. Traje de cena, traje de folguedo. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.

²⁴ Kaya/Iemanjá da filha de santo Ynaê (Mayra Pereira), feita por Orukwe (Felipe Torres), que é ogã da casa.

²⁵ O site dela é <https://www.companychipaumire.com/>. Acesso em 26 mar 2022.

de questionamento das próprias narrativas da cena. Ou como eles podem agregar nessas narrativas. De fato, vir a ampliar as ideias. É óbvio que quando a gente assiste, para quem enxerga mesmo, para quem consegue ver as coisas, com os olhos, óbvio que a roupa é muito importante para se contar a narrativa. Mas é interessante ver como estas coisas se fundem, trazendo questionamentos e ideias inusitadas. Interessante pensar nas possibilidades que o figurino pode apresentar. mas eu falo como leiga, é um campo que de fato eu não conheço e não pesquiso. Mas acho interessante e é óbvio que sendo apaixonadíssima por roupas, sempre que eu vou ao teatro é a primeira coisa que eu noto. Eu às vezes brinco aqui em casa que muitas vezes eu presto mais atenção no figurino do que na própria peça, e acho que isso tem muito a ver com os meus interesses.

Figura 3- Cartaz de divulgação do curso de Hanayrá no MASP.



Fonte: Facebook do MASP.

A roupa também como personagem, ela também está viva ali.

Exato, são muitas as possibilidades.

Hanayrá, nós vamos começar a fila dos agradecimentos. Obrigado pela disponibilidade, por nós podermos estar aqui tendo esta conversa, semeando pensamentos. Acho que o mais importante que a gente fez hoje foi lançar pensamentos, pensar coisas juntos para podermos desenvolver depois com nossos alunos, com os pesquisadores. Nós te agradecemos muito e desejamos muito sucesso, muito mais do que você já está tendo – o que já nos deixa felizes – mas que venha muito mais!

Muito obrigada!

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 folguedo; Para vestir a cena contemporânea: moldes e moda no Brasil do século XIX; Roland Barthes e o traje de cena, dentre outros.
faustoviana@usp.br



Aymê Okasaki

É docente de modelagem e disciplinas dos cursos de bacharelado em Moda, na Universidade de Sorocaba e Athon Sorocaba. É mestra em Têxtil e Moda (USP), com bolsa CAPES, investigando arte-educação e estamparia. É bacharela em Têxtil e Moda (USP), realizando iniciação científica Pibiq, analisando as fotografias da Bahia, feitas por Pierre Verger. Atualmente, é doutoranda em História Social, pesquisando os trajes dos candomblés de São Paulo. Faz parte do grupo de pesquisa Fayola Odara – estéticas africanas e afro-diaspóricas no vestir.
ayme.okasaki@usp.br



CADERNO 3
Dossiê de Os Crespos



APRESENTANDO OS CRESPOS: A TRAVESSIA DE UM GRUPO PRETO A PARTIR DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

PRESENTING OS CRESPOS: THE PATH OF A BLACK THEATRE GROUP AT THE UNIVERSITY OF SÃO PAULO

Gil, Maria Celina; Mestra; Centro Universitário Belas Artes;
mariacelina.gil04@gmail.com

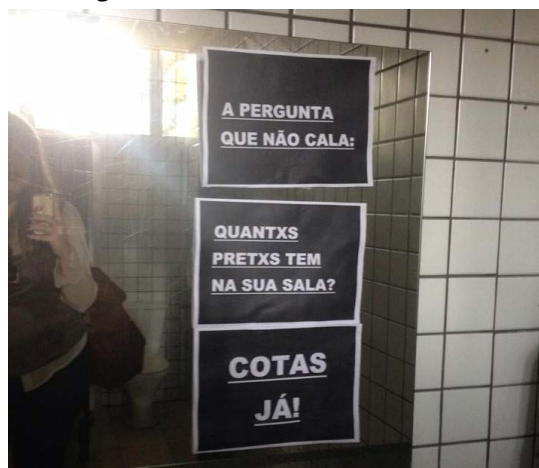
Introdução

Em 1948, Alfredo Mesquita (1907 - 1986) fundou a Escola de Arte Dramática (EAD). A EAD inicialmente funcionou no Externato Elvira Brandão - uma das primeiras escolas mistas na cidade de São Paulo - e depois na sede do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Foi só em 1968 que ela foi incorporada à Universidade de São Paulo.

A escola tinha como princípios em sua fundação experiências francesas, principalmente a partir de Jacques Copeau (1879-1949) e seus discípulos Gaston Baty (1885-1952) e Louis Jouvet (1887-1951), com quem Alfredo Mesquita estudara. Nos seus mais de 80 anos de existência, a Escola formou grandes nomes da cena brasileira, tanto atores quanto encenadores. Em sua grande maioria, nomes de pessoas brancas.

Essa, na Figura 1, sou eu, em 2015, no banheiro do CAC (Departamento de Artes Cênicas da USP). Em 2015, discutia-se na USP a necessidade de adoção de um sistema de cotas étnico-racial no vestibular na FUVEST.

Figura 1 – Banheiro do CAC (2015).



Fonte: acervo da autora.

O acesso à Universidade de São Paulo se dá a partir de dois meios de entrada majoritariamente: o ENEM (Exame Nacional do Ensino Médio) e o vestibular da Fuvest. Ao se inscrever na Fuvest, o candidato opta por uma das três modalidades de ingresso disponíveis: Ampla Concorrência, Escola Pública e PPI, nome dado às vagas reservadas a Pretos, Pardos e Indígenas. Atualmente, somando-se o ENEM e a Fuvest, cerca de 50% das vagas são reservadas para Escola Pública ou PPI.

Especificamente a Escola de Artes Dramáticas (EAD) da USP tem uma forma de ingresso própria, que costuma ser dividida entre provas práticas de interpretação e entrevista. No edital de ingresso, dispõe-se que até 20% das vagas serão destinadas a PPI.

Segundo o levantamento estatístico interno da USP de 2020¹, porém, na Escola de Comunicações e Artes (ECA-USP), apenas cerca de 18,65% dos alunos eram identificados como PPI.

Nosso teatro na Universidade de São Paulo tem sido branco. Alfredo Mesquita, assim como eu e a grande maioria dos alunos que ingressaram ao longo dos últimos anos na USP, são brancos.

Então, vamos esquecer, por um instante, essa história branca toda, e vamos começar o ensaio de novo. A gente pode até ter começado com uma introdução branca, mas esse ensaio pode continuar por outros caminhos.

Os Crespos

O grupo *Os Crespos* surgiu na Universidade de São Paulo, em 2005. A união entre os atores se deu, segundo Lucélia Sérgio², por uma necessidade muito mais do que por uma afinidade: logo no início do curso, ficou evidente que não havia aprofundamento sobre a questão do teatro negro no currículo da escola.

A formação original do grupo contava com Joyce Barbosa, Lucélia Sérgio, Maria Gal, Mawusi Tulani, Sidney Santiago Kuanza e Tairone Porto. Além deles, os atores Rogério Brito e Raphael Garcia também participavam de um grupo de estudos sobre o teatro negro.

¹ Disponível em <<https://uspdigital.usp.br/anuario/AnuarioControle#>> Acesso em 15 abr. 2022.

² Em entrevista concedida em março de 2022.

Quando o grupo surgiu, as políticas afirmativas da USP ainda estavam longe de acontecer. Foi somente 10 anos depois que a discussão sobre a instauração de cotas étnico-raciais nos meios de ingresso da universidade ganhou corpo. Mesmo assim, havia uma situação diferente no Brasil, que discutia políticas de inclusão de maneira mais profunda, principalmente nas esferas federais.

O grupo tem focado sua produção de maneira central nas discussões do corpo preto no espaço urbano, além de pensar questões ligadas às subjetividades e às afetividades das pessoas negras, tanto nas relações interpessoais, como no olhar sobre si mesmo. Segundo texto publicado na Revista Legítima Defesa, nº3 (2021)

Nos primeiros anos da criação d'Os Crespos a gente tinha a questão da representatividade como um intento muito forte. Abordar essa questão do protagonismo negro. Fomos percebendo no processo a necessidade de elaboração das nossas humanidades dentro dessa sociedade, que é o lugar que a gente está hoje. Falamos de construção de imaginários e identidades negras [...]. (p. 90)

O primeiro espetáculo criado pelo grupo foi Ensaio sobre Carolina (2007), dirigido por José Fernando Peixoto de Azevedo, professor e pesquisador do Programa de Artes Cênicas (PPGAC) da ECA-USP. Foi também um dos primeiros espetáculos incentivados pelo Projeto de Ação Cultural da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, o PROAC 2006.

A companhia tem em seu repertório, até agora, 7 espetáculos teatrais e 11 intervenções urbanas, além de curtas-metragens, da revista de teatro negro "Legítima Defesa", e de uma série de encontros com artistas negros intitulados "Segundas Crespas".

Visualidade e corpos pretos em cena

Em sua dissertação de mestrado, Terra (2019, p.43) relata uma situação que presenciou, em 2016, no evento "Racismo, Teatro e a Escola de Arte Dramática". No evento, se discutia sobre uma escolha de figurino para uma atriz-estudante negra e como essa escolha a deixara desconfortável. A conclusão da discussão fora de que "o figurino também é político".

Construir personagens negros ao longo do tempo tem sido um trabalho que frequentemente caiu nos esterótipos. Candido e Júnior (2019) elencam alguns personagens que costumam aparecer representados por pessoas negras na produção cênica, com exemplos que vão desde a “mãe preta” que vive em função das pessoas brancas até a “mulher sensual” e o “bandido”.

Quando se escolhe trabalhar com imagens cristalizadas, há dois caminhos possíveis: ou o reforço ou a subversão dos símbolos. O caminho que Os Crespos tomaram foi o da subversão: através da apresentação de imagens arquetípicas no nosso imaginário popular acerca de comportamentos, profissões e figuras negras, o grupo discute o preconceito e as heranças danosas deixadas pelo longo período de escravidão no Brasil.

Outro processo importante do grupo tem sido agregar pessoas de fora da companhia para trazer um olhar específico para a direção de arte dos espetáculos. Isso faz parte do próprio desejo de formar profissionais e pesquisadores da cena preta, que levem suas percepções para outras produções e companhias.

Muito ligado ao espaço urbano, o trabalho da companhia frequentemente se realiza nas intervenções urbanas. Os Crespos usam a cidade de São Paulo - especialmente a região do Centro Antigo - como seu cenário. E que cenário mais adequado pode haver do que o Teatro Municipal ou a Catedral da Sé? Ocupando as ruas em frente a lugares icônicos da cidade, a companhia expõe as barreiras de acesso entre as pessoas negras e o capital cultural até hoje.

Dossiê - Os Crespos

Neste Dossiê sobre o trabalho d’*Os Crespos*, buscamos compreender os caminhos encontrados pelo grupo para a criação de uma estética visual própria e como suas preocupações sociais e éticas influenciaram nessa criação. Buscamos entender também como o desejo de estabelecer cumplicidade com os espectadores fez com que a companhia buscasse caminhos visuais para estreitar laços com seu público.

Apresentamos uma entrevista com uma das criadoras da companhia, Lucélia Sérgio. A atriz e diretora fala sobre o surgimento do grupo, suas preocupações

políticas e sociais e fala, pela primeira vez, sobre as escolhas visuais, tanto no trabalho com o teatro e as intervenções urbanas, quanto com o audiovisual, campo que o grupo sempre explorou e que teve uma produção consistente durante o período da pandemia de Covid-19.

Na última parte do Dossiê, breves análises e apontamentos sobre as visualidades de alguns espetáculos e intervenções de *Os Crespos* materializam as falas de Lucélia, na entrevista. Os breves comentários têm como objetivo demonstrar como, ao longo do tempo, a companhia foi construindo sua identidade no campo das visualidades e como se aproximou do uso de alegorias para comunicar-se com o público.

Fechamos o Dossiê com um Caderno de Imagens, com cenas de espetáculos de *Os Crespos*. Assim, todas as questões levantadas ao longo do dossiê podem ser percebidas de maneira material.

Esperamos que seja uma travessia proveitosa e que ela possa abrir portas para futuras pesquisas sobre a visualidade das obras de *Os Crespos*. Boa leitura!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CANDIDO, Marcia Rangel; FERES JÚNIOR, João. “Representação e estereótipos de mulheres negras no cinema brasileiro”. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 27, n. 2, e54549, 2019. Disponível em <<https://doi.org/10.1590/1806-9584-2019v27n254549>> Acesso em 15 abr. 2022.

SOUZA, Elizandra. Ilú Oba de Min, Os crespos e Quilombaque: 15 anos de territórios diaspóricos e afetivos na construção das artes negras na cidade de São Paulo. *Revista Legítima Defesa*. São Paulo, nº3, pg. 89-90, 1º semestre de 2021. Disponível em <<https://ciaoscrespos.com.br/revista/>> Acesso em 15 abr. 2022.

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

Palavras-chave: Os Crespos, Teatro Negro, Visualidades.

ENTREVISTA - LUCÉLIA SÉRGIO (OS CRESPOS)

INTERVIEW WITH LUCÉLIA SÉRGIO - OS CRESPOS

Gil, Maria Celina; Mestra; Centro Universitário Belas Artes;
mariacelina.gil04@gmail.com

Ventania, Danilo; Mestre; UNESPAR;
danilosilveira86@gmail.com

Viana, Fausto; Livre-docente; USP;
faustoviana@usp.br

1. Introdução

Lucélia Sérgio é atriz e diretora, uma das fundadoras do grupo *Os Crespos*. Como diretora, no grupo, foi responsável por espetáculos como *Cartas à Madame Satã* ou *me desespero sem notícias suas* (2015) e *Os coloridos* (2020), pela peça-filme *12º Round* (2021).

Sua atuação vai além de uma elaboração criativa junto aos demais integrantes da companhia. Preocupada com a formação de público preto no teatro e com a necessidade de reconhecimento do valor dos profissionais pretos da cena, Lucélia almeja um futuro - muito próximo - de equidade.

...

Danilo – Bom dia, Lucélia. Queria já te agradecer pela disponibilidade de estar aqui trocando com a gente. Para essa primeira pergunta, fiquei pensando: Os Crespos já tem dezessete anos de existência, certo? Bastante tempo, bastante corpo e história. Como é chegar aqui, olhando para essa história de um grupo que surgiu, lá em 2005, com inspirações e referências no TEN (Teatro Experimental do Negro), já produzindo um trabalho inspirado na Carolina Maria de Jesus? Quais foram as estratégias de sobrevivência, enfrentamento e guerrilha que Os Crespos construíram nos seus corpos, pensando não tão somente na questão da produção, da captação de recursos para a existência da produção artística, mas como vocês olharam para essa história de um corpo que enfrenta e resiste na guerrilha, sobretudo nos últimos anos, diante da situação econômica e política do país?

Lucélia – Muito obrigada pelo interesse, pelo carinho, pelo reconhecimento, que é importante. Bom, em 2005, a gente era um bando de garotos dentro da USP, um espaço bastante difícil para pessoas negras, ali, naquele momento. Hoje, a gente tem um cenário

um pouco diferente, mas continua sendo um espaço bastante difícil para pessoas negras, porque ele se baseia numa cultura completamente diversa. A forma da instituição, a forma como as coisas são organizadas, como os trabalhos precisam ser organizados... tudo pressupõe um cidadão que, geralmente, não está nas condições que nós, negros, estamos. Começa que a gente só surge porque há uma mobilização, desde a década de 1970, para o reconhecimento de pessoas negras, do movimento negro e as ações afirmativas. Nós, enquanto grupo teatral, não passamos por ações afirmativas; a USP não tinha ações afirmativas no sentido racial naquele momento, mas o Brasil estava passando por uma nova fase, de expectativas outras, em que muitas políticas públicas que vinham sendo pressionadas por parte da população, começavam a ser discutidas realmente dentro do nosso cenário político. Aí, temos um número considerável de pessoas negras dentro de espaços que, antes, esses corpos não adentravam. É muito importante pra gente sempre lembrar que viemos de um momento específico do Brasil, com relação às ações afirmativas e às demandas da população. E a gente também nasceu no mesmo ano que o Fórum Nacional de Performance Negra¹, absurdamente importante para nossa formação, porque o Fórum reunia grupos de todo o Brasil e discutia questões políticas para a conquista de verba pública para a realização de seus trabalhos. A gente sabe que antes dos editais – no fim do ano de 2005, a gente tem o primeiro ProAc. Sai o ProAc I, no qual a gente foi contemplado com a montagem de Carolina – a gente vinha de um histórico de fomento. Mas, antes dos editais, a situação era muito difícil e a gente tinha, na cidade de São Paulo, apenas o Invasores, Companhia de Arte Negra, da Dirce Thomaz, como um grupo, mesmo, de teatro negro, atuante na cidade. Mesmo assim, esse grupo tinha pouquíssimas participações em festivais... era muito difícil o cenário.

Então, a gente vinha de uma esperança, uma expectativa, que era o fomento ao teatro, num momento em que se estava discutindo como os grupos novos acessariam o fomento. Nós somos o primeiro grupo de teatro negro a acessar o fomento e um grupo que acaba sendo um disparador, porque é o grupo mais antigo dessa retomada dos grupos do teatro negro. Então, para além do TEN, que é um grupo que a gente tem pesquisado muito, a história do teatro negro, durante todo o século passado e início

¹ O Fórum Nacional de Performance Negra foi fundado em 2005 a partir de uma iniciativa do Bando de Teatro Olodum e da Cia dos Comuns. O principal objetivo era propor às entidades governamentais de diferentes níveis (municipal, estadual e federal) a criação de políticas públicas contemplando as artes da cena preta.

desse século, a gente conta com a experiência contemporânea dos grupos de teatro negro organizados pelo Fórum Nacional de Performance Negra, que é organizado pelo grupo de teatro Olodum² e pela Companhia dos Comuns³. Essa referência era muito forte: de algo que estava acontecendo e que precisava exigir das instâncias públicas, verba para a organização dos seus trabalhos. A nossa história começa nesse pé, neste lugar. Nós somos muito privilegiados historicamente como grupo de teatro negro, dentro da nossa caixinha de privilégios – que nem dá pra chamar de privilégio, mas vamos lá...

A gente é privilegiado com relação aos outros grupos de teatro negro porque a gente nasceu num momento muito frutífero e está dentro de uma instituição que é muito reconhecida. De alguma forma, o nome [da instituição] meio que direciona as portas que vão se abrir para o grupo, por isso, estar dentro da Universidade de São Paulo foi muito importante também para nossa existência.

A gente não se reuniu porque um gostava do outro. A gente se reuniu porque a gente precisava discutir algo que não estava no currículo da escola. A gente mal se conhecia, não tinha tido tempo de gostar uns dos outros, a gente só tinha um objetivo que era discutir aquilo que a gente não via sendo discutido. Era o meu primeiro ano, eu, na verdade, tinha que passar por muita coisa ainda, mas os alunos dos outros anos já vinham dizendo “olha, estou no quarto ano e a gente não viu nada disso, não sei o que é isso”. Então, no ano de 2004, entraram 5 negros numa turma de 20 alunos. Não foi o maior número, porque, 10 anos depois, a gente teve 10 alunos negros entrando numa turma de 20 na Escola de Arte Dramática, o que, talvez, seja uma paridade que nenhum outro curso da USP já tenha experimentado, né? 50% de alunos negros numa turma é um número realmente muito alto...

Fausto – Acho que em nenhum curso da USP isso acontece ainda hoje.

Lucélia – Pois é. A Escola de Arte Dramática, de alguma forma, também tinha um olhar sensível para identificar, nas pessoas negras, um potencial de artista-aluno, artista-estudante e a gente estava lá, naquele momento. Hoje, estamos comemorando 17 anos, daqui há dois meses, não sei, é uma loucura! Porque nós não abrimos porta nenhuma, nós entramos por uma brecha – as portas estão sendo abertas ainda.

² Grupo fundado em 1990, em Salvador (Bahia) com foco na valorização da arte negra da cena.

³ Grupo fundado em 2001, por Hilton Cobra, investigando a inserção do negro na cultura brasileira

Entrar por uma brecha, em tempos de “seca” total, é uma responsabilidade muito grande. E nós arcamos com essa responsabilidade, em muitos momentos. O nome d’Os Crespos é talvez maior que a companhia, eu diria, porque é conhecida nacionalmente, referência de estudos, de livros... Quando a gente abriu o novo livro da Leda Maria Martins – e ela cita dois trabalhos da companhia, mais a revista da companhia – eu levei um choque, porque ela é uma sumidade nacional e internacional sobre teatro negro. Então, o que eu posso dizer é que muitas pessoas não foram citadas para que a gente pudesse ser, e a gente agarra essa oportunidade de ser citado com todas as unhas!

Eu acho que tem uma questão muito importante, nesse processo de construção primeiro, que foi dialogar com o teatro branco. Porque não havia abertura sem esse diálogo. Não havia abertura para um teatro completamente fora dos padrões euro-referenciados. Então, a nossa experiência com o [Frank] Castorf⁴ foi muito determinante, em 2006, para esse reconhecimento do trabalho, da potência de artistas que tinha no grupo. Éramos um grupo só de atores, naquele momento, agora, já não é mais assim, mas, até então, éramos um grupo só de atores. E o que despertou nas pessoas, ali, talvez fosse essa potência de interpretação que se via nos nossos corpos.

O trabalho (Ensaio sobre) Carolina foi dirigido pelo Zé Fernando [de Azevedo], o primeiro diretor que passou pela companhia e com o qual nós temos muitas ligações, em diversos trabalhos. Ele também determinou muita coisa, no sentido de nos fazer entender qual voz a gente deveria colocar na cena, naquele momento, e também entender um pouco sobre uma questão muito complexa para o teatro negro que é: durante muitas décadas, o teatro negro ter sido visto como militância apenas. Na década de 1970, por exemplo, nenhuma peça de teatro negro foi censurada, porque elas simplesmente não eram lidas nem vistas. Isso não significa que nós passamos. Nós fomos ignorados.

Então, a gente tem um cenário bastante complexo nesse sentido e criar, hoje, referência histórica, criar espetáculos que buscam uma estética própria é realmente uma satisfação muito grande. Eu não podia imaginar que nós chegássemos nesse lugar hoje. No entanto, isso não representa exatamente uma segurança na continuidade dos trabalhos, pois, às vezes, a gente passa quatro anos sem um apoio público,

⁴ O grupo trabalhou com o diretor alemão Frank Castorf, em 2006, no espetáculo “Anjo Negro de Nelson Rodrigues + A Missão de Heiner Müller”. Na época, Castorf era o diretor do Volksbüene, de Berlin.

sem edital, sem projetos financiados. Muitos projetos a gente tem que criar sem dinheiro nenhum, tirar do próprio fundo que o grupo vai criando, proveniente dos trabalhos que a gente está fazendo, como forma de sobrevivência. Mas a gente tem conquistado, desde 2014, um espaço novo, que é o espaço de relação fora dos editais. A gente fez nossa primeira temporada de espetáculos, no SESC, em 2014, quase 10 anos depois do grupo já existir. Foi a primeira temporada de teatro negro de um grupo de São Paulo, dentro do Sesc. A gente teve temporadas de outros grupos, de outros estados: o Bando de Teatro Olodum veio para São Paulo, muita gente de Minas Gerais veio pra São Paulo... Mas um grupo de teatro negro de São Paulo ainda não tinha feito uma temporada. A gente tinha feito ações, intervenções, mas não uma temporada. E foi muito interessante, porque eles ficaram assustados. Em dois dias eles venderam a temporada inteira de dois meses. E para a gente, acho que a coisa mais interessante foi ter criado a demanda, mostrado a demanda.

Quando a gente estreou com Ensaio sobre Carolina, no Espaço Maquinaria, do Teatro de Narradores, a gente tinha um público em que, às vezes, a única pessoa negra era da nossa família, nossa mãe, nosso irmão. E foi muito interessante porque, no Ensaio sobre Carolina, um grupo de mulheres de um espaço de catadoras, de uma cooperativa chamada Carolina Maria de Jesus, foi nos assistir, porque o [jornal] Estadão deu uma matéria de folha inteira para a estreia de um grupo de teatro negro. Tinha uma coisa muito estranha acontecendo ali pra gente (risos). Por que essa pessoa assistiu a esse trabalho e quis falar sobre ele, deu uma matéria inteira de estreia? Tinha alguma coisa ali que a gente não sabia identificar – talvez eu não saiba identificar até hoje – mas houve esse trabalho e as mulheres foram. Elas assistiram e a reação delas foi completamente diferente da reação do público que vinha assistindo, porque as pessoas se sentiam realmente envergonhadas. Carolina tinha uma coisa que a maior parte do público chorava e se sentia muito envergonhada, não conseguia olhar nos nossos olhos. As mulheres negras naquele dia não tiveram essa reação. Elas riram em alguns momentos, elas estavam cúmplices. E, a partir daquele momento, elas começaram a trazer a tia, a avó, a amiga... hoje, a gente tem um público bastante balanceado na sua maioria, muitas pessoas negras vão ao teatro para assistir espetáculos de teatro negro e, naquele momento, a gente formava um público negro para teatro. Hoje, a gente pode dizer que nós temos um público negro espectador de teatro – essa talvez seja a coisa mais interessante de se perceber.

Celina – Inclusive, Lucélia, uma coisa que a gente percebe, desde o “Ensaio sobre Carolina”, é que há essa mistura, essa proximidade do público com vocês nos espaços e, depois, com os trabalhos de intervenção urbana que vocês fazem, como o público fica próximo. Isso é uma proposta cenográfica do grupo, certo? Essa mistura e proximidade do público com vocês. Como você acha que isso impacta o público, esse modo como vocês organizam esse espaço?

Lucélia – Olha, isso surgiu ali no primeiro espetáculo, no Ensaio sobre Carolina. Houve uma grande questão de embate real entre a direção e os atuantes que era: discutir se a questão racial era social ou se a racialidade que era transversal à nossa história. Então, a gente tinha que conseguir defender essa ideia de que a racialidade corta as relações no Brasil, independente da questão social muitas vezes – não na maioria, porque nós estamos na maioria dentro de uma classe social estabelecida como essa classe trabalhadora, muitas vezes miserável. Ali, a gente entendeu que nosso público não era um público negro e a gente precisava dialogar com essas pessoas de forma que elas fossem nossas cúmplices. Então, quase sempre, a relação é de cumplicidade. Qualquer pessoa que está no público é meu cúmplice, porque resolveu sentar para ouvir o meu discurso. Portanto, em alguns espetáculos, eu tenho que chegar bem perto desse cúmplice, para que essa cumplicidade realmente aconteça. No “Carolina”, a gente estava grudado com as pessoas. Era do lado, sentava no colo das pessoas, tinha uma relação outra com o público que tinha a ver com essa busca de cumplicidade: olha, eu estou falando uma coisa muito íntima pra você e eu gostaria que você respeitasse isso com toda a dignidade com a qual eu estou te dizendo. Alguns espetáculos, depois, foram para o palco, mas uma relação de cumplicidade continua tentando ser estabelecida com o público, mesmo com a distância. É essa a ideia: você está partilhando comigo uma coisa muito importante e, depois disso, você não pode mais ser a mesma pessoa, porque a gente tem que mudar essa situação. É um pouco assim que a gente cria os nossos espetáculos.

Alguns espetáculos são insuportáveis de doloridos, mas é porque, em alguns momentos, a gente imagina que é importante que as pessoas saiam dali dizendo “eu não quero mais que isso seja assim”. Então, a cumplicidade também parte desse lugar. A gente tem uma intervenção em que a gente pergunta: “Eu tenho um sonho. Quer dividir comigo?”, e divide sonhos – pães doces – com a plateia. Então, a gente vai cortando os pães e as pessoas vão dizendo quais são seus sonhos. E é um pouco

isso: eu tenho um sonho. Divide o teu comigo e vamos construir isso. Mas, o mais interessante, é que a gente não tem que cumprir só as pautas que vêm da discussão do movimento negro, dos movimentos negros. Nós somos, de alguma forma, um tipo de movimento, do teatro negro. E a gente tem criado demandas, por exemplo, na questão das afetividades, quando a gente faz a trilogia “Dos desmanches aos sonhos”, a gente abre uma discussão sobre as afetividades relacionadas à negritude, ao impacto disso na forma de amar, que não era discutida amplamente. A gente teve muita dificuldade de encontrar textos que discutissem a questão, dificuldade de chegar no aprofundamento da pesquisa, porque a gente não tinha referências bibliográficas em português para isso. A gente pediu para os amigos traduzirem alguns textos para que a gente pudesse criar, fomos criando uma demanda. Hoje, não existe discussão sobre negritude sem falar da afetividade.

E, na Folha [de São Paulo], saiu uma matéria quando a gente estreou o primeiro espetáculo da trilogia, que era “Os Crespos trocam política pelos afetos”. Foi aí que a gente resolveu fazer uma trilogia, porque nossa pauta era mostrar o quanto os afetos são políticos. E, hoje, a gente não precisa discutir isso no lugar de “olha aí, né”. Dessa forma que eu estou dizendo que o teatro negro cria demandas para o movimento negro também.

Fausto – Lucélia, o que você quer dizer com afetividade? Como isso se manifesta? Que outras formas essa afetividade assumiu? Porque não é só no discurso, pelo que eu entendo.

Lucélia – A gente discutiu de diferentes formas a afetividade em nosso espetáculo. Quase todas elas passam por uma questão de relacionamentos, porque, no “mercado afetivo”, a gente tem muitas questões a respeito das pessoas negras e às relações com as pessoas negras. Mas a gente também discute a afetividade a partir da relação com o corpo, com o desejo, a partir do reconhecimento das características do corpo como espaço de “não afeto com o próprio corpo” ou de “não afeto com a própria família”. As relações de afeto familiares, se eu tenho a pele mais clara e tenho algum traço negro, eu odeio minha avó, porque minha avó é a pessoa negra, ao mesmo tempo em que eu amo minha avó. Isso cria uma esquizofrenia muito grande na população negra. É um pouco nesse lugar. O afeto em relação ao próprio corpo, à família, às relações afetivas de parceria.

Danilo – Eu queria perguntar um pouco sobre as questões das visualidades dos espetáculos. Olhando o repertório da companhia se denota que tem um trabalho bem cuidadoso com a visualidade, a estética, as indumentárias. Você pode falar um pouco sobre como esse pensamento da estética do grupo foi evoluindo, se aprofundando com o tempo, a cada trabalho; e como essa questão da afetividade – porque também já vi algumas outras falas suas e dos integrantes d’Os Crespos trazendo essa questão da afetividade como estratégia política – como essa questão se relaciona com a visualidade dos espetáculos?

Lucélia – Vou expressar aqui que eu fico muito feliz de falar sobre as questões estéticas, porque geralmente nós somos convidados para falar sobre a importância do teatro negro e tudo mais. Então, toda vez que me convidam eu agradeço, porque é um passo muito importante pra gente instituir esse teatro como teatro esteticamente cuidado, e eu tenho a oportunidade de refletir sobre meu trabalho.

Nunca me perguntaram sobre a visualidade no meu trabalho, então vai ser minha resposta oficial sobre esse tema (risos)!

No “Ensaio sobre Carolina” – e eu vou falar sobre cada espetáculo pra gente conseguir construir isso – a gente começou sem figurino, “vai lá, cata alguma coisa, traz aí, vamos ver o que é que dá”. Já numa segunda temporada, a gente entendeu que precisava criar uma unidade. Essa unidade respondeu um pouco à expectativa de cumplicidade que nós havíamos falado. Então, são camisolas e roupas íntimas para falar dessa intimidade. Quando a gente vai pras intervenções, daí a gente tem um outro barato, que é experimentar temas diferentes e experimentar possibilidades diferentes de expressar aquele tema. Na intervenção “Ira”, a gente tem o figurino da Claudia Schapira que é alinhado e, ao mesmo tempo, desconstruído, que dialoga bastante com essa ideia de ligar os tempos – porque a nossa referência principal ali eram os Black Panthers. Essa referência dos Black Panthers, hoje, entra em diálogo com as nossas próprias referências negras. Isso aconteceu também na nossa intervenção sobre o Carnaval. Foi aí que a gente passou por um momento muito importante no grupo que foi olhar para as alegorias. Até então, a gente não utilizava as alegorias como um discurso, uma possibilidade estética. A partir dessa intervenção, a gente começou a entender as alegorias como possibilidades interessantes de diálogo com os nossos tempos.

Desde então, a maior parte das nossas intervenções têm diálogo com essas alegorias, principalmente porque a gente vai pra rua, a gente faz a intervenção em espaços não

convencionais e precisa captar, cooptar a atenção das pessoas que estão passando, de alguma forma. A gente também foi pra alegorização das personagens no Carnaval, isso foi muito interessante para uma construção estética do grupo e está muito presente nas minhas direções.

Talvez o espetáculo em que isso mais apareça seja o “Alguma coisa a ver com uma missão” em que a gente realmente tem algumas personagens alegóricas e, um pouco desse lugar começou a aparecer nas intervenções.

Quando a gente vai para o “Além do ponto”, primeiro, a gente queria falar sobre amor. A gente achou que ia ser super levinho, porque todo mundo fala de amor, muito gostoso, vamos fazer uma comédia romântica, mas não rolou (risos). É um pouco comédia romântica, mas é engraçado, porque talvez seja o trabalho mais frágil da companhia e, ao mesmo tempo, é um dos trabalhos mais citados da companhia, porque acho que teve ali realmente uma questão de mudança de paradigma em relação ao discurso que foi feito e porque as pessoas não eram retratadas como casal em cena. Ali, a gente dialogou com a coisa da intimidade de novo, só que nos móveis. No primeiro cenário a gente tinha geladeira, sofá, máquina de lavar, milhões de coisas retratando essa intimidade que está num processo de transição e as personagens eram romantizadas, porque a gente tinha essa ideia de comédia romântica. Então a gente usava roupinhas muito românticas, coloridinhas, com babados, coisas que, se olhasse, você pensava “ah, que bonitinho!”. Porque a gente achou que dessa forma a gente ia conseguir adentrar no universo do romance, da comédia romântica, de uma forma interessante, potente, porque dialoga com o imaginário. A gente talvez tenha um pouco essa ideia de tentar dialogar com imaginários comuns a essas pessoas. Então, ali, dialogava com o imaginário comum sobre o que é romântico.

Já no “Engravidei, pari cavalos (e aprendi a voar sem asas)” a gente tem uma multiplicidade de mulheres e eu queria muito que elas brilhassem em algum momento. Por isso a gente tinha brilho, roupas com brilho, coisas que brilhavam e contrastavam muito com o que ela estava falando, com a realidade que elas estavam falando. Esse contraste também é algo que a gente gosta de trabalhar, o estranho. É estranho uma moradora de rua vestida com um vestido de gala, né? Então, como você olha para aquela mulher como alguém muito especial? O figurino tinha um pouco dessa tentativa: “Olhem para essa pessoa como alguém muito especial”.

A segunda versão do “Engravidei” não tem isso, que é um monólogo que eu faço. A gente vai por um caminho mais... tem o brilho ainda, as roupas permanecem, mas esse lugar do brilho para sugerir o olhar para alguém especial não está presente mais na adaptação para o monólogo.

No “(Cartas à) Madame Satã (ou me desespero sem notícias suas)” a gente tinha que dialogar com uma coisa linda que é a figura do malandro. Uma coisa bem cortada, um bom caimento, um cuidado com a autoimagem muito importante do malandro e que eu acho que dá uma dignidade muito interessante para aquela personagem que, na sua intimidade, fala das suas dores e dificuldades, de coisas que não eram muito faladas especificamente. Então no Madame Satã a gente tem um discurso que o Sidney (Santiago) senta em uma cadeira e fala coisas consideradas pornográficas para as pessoas olhando nos olhos. E, para fazer isso, ele não podia estar vestido de acordo com um imaginário de pessoa negra que não fosse esse, de que tem uma postura perante as outras pessoas, que está marcado naquilo que veste, na cor que veste, no jeito que se arruma.

Já em “[Alguma coisa a ver com uma] Missão”, a gente vai pesquisar a cultura popular, a gente vai, cola muito em figuras alegóricas, mas que são figuras comuns: a maior parte das pessoas negras que têm uma escolarização, ou são professoras, professores, dos cursos profissionalizantes, ou são auxiliares de enfermagem. A auxiliar de enfermagem era muito importante naquele lugar, assim como a gari, por causa da revolta dos garis, que a gente chama de revolução. Ali, eu acho que uma estética se assenta, em 2016.

Agora, como a gente se relaciona com a visualidade? Não sei se eu respondi, mas eu acho que a gente também tem tido o cuidado de formar pessoas. Todo o processo d’Os crespos é bastante colado com formação. A gente tem a revista como processo de formação, a gente tem as Segundas Crespas como processo de formação, a gente tem muitos eventos como processo de formação, e, no grupo, às vezes, a gente chama pessoas que são atores que estão no início, e “vem cá, porque você vai ser a formação desse ano”. Então, na estética dos cenários, figurinos, a gente também tem tentado buscar essa formação de pessoas. E... Eu não sei se eu sei falar sobre isso. Eu respondi? (risos)

Danilo – Respondeu lindamente!

Celina – Com certeza! E a gente percebe que vai mudando, ao longo do tempo, esse processo. Às vezes, a gente vê umas fichas técnicas, lá dos primeiros espetáculos, e a gente vê que o figurino e cenário são assinados pel’Os Crespos e, de vez em quando, a gente vê que tem um figurinista de fora, chamado para fazer. E, agora, a gente tem visto, mais recentemente, o diretor de arte aparecendo. Como foi acontecendo esse processo de criação ao longo do tempo, mudando essas funções?

Lucélia – Eu acho que tem muito a ver com esse processo que eu falei, da militância à liberdade de militar. Antes a gente tinha que se preocupar muito com o discurso e a interpretação, MUITO, para que as pessoas olhassem para o nosso trabalho de outro jeito. Então, nós precisávamos ser atores muito bons para entrar em alguns lugares, a gente precisava ter um discurso tão potente que as pessoas não tivessem como não ver a importância daquilo. Então, a gente se importava muito mais com essas coisas. Com o passar do tempo, com vários grupos de teatro negro surgindo, as possibilidades se abrindo, conquistando os editais, trocando com as companhias... porque, aí você tinha companhia para trocar, né? “O hospital da gente”⁵ estava sendo ensaiado, enquanto a gente apresentava Carolina, lá no Espaço Clariô. As estéticas se cruzaram, se chocaram e isso foi muito importante para o nosso processo, porque aí a gente foi desenvolvendo um teatro negro mais livre para poder pensar em diversas outras áreas das questões estéticas. Acho que foi isso que aconteceu.

E a coisa da direção de arte, a gente nunca consegue separar muito o figurino do cenário. Tem gente que consegue, acho muito legal, mas é que a gente assumiu que era uma pessoa só que fazia isso, porque é um pouco participar do processo de construção dos espetáculos, ler os mesmos textos, participar das discussões e construir algo que esteja realmente em diálogo com tudo aquilo. Essa pessoa não vem fazer um trabalho específico, ela tem um processo ali que culmina nessas visualidades todas. Então, a gente começou a assumir esse papel, assim como o da direção de vídeo, porque a gente sempre experimentou o vídeo, até culminar no que está agora. E o vídeo era um pouco assim... aí a gente falou, “não, a gente precisa de um diretor de imagem, vídeo, para que a gente consiga expressar, nessa linguagem, o que a gente quer expressar”. Com cenário e figurino, foi um pouco isso. A gente precisa de alguém que olhe para isso e expresse junto com a gente a potência do nosso discurso, nessa visualidade. Foi assim que aconteceu.

⁵ Espetáculo do Grupo Clariô, de 2008, baseado nos contos de Marcelino Freire.

Celina – E você sente diferença com o trabalho do audiovisual que vocês foram desenvolvendo, nessa parte da criação visual, para o que vocês já faziam? Porque a pandemia de Covid-19 obrigou todo mundo a mergulhar ainda mais no audiovisual, para além do que vocês já experimentavam, que era próprio da linguagem do grupo. Você sente essa diferença na construção visual do que vocês fazem hoje no audiovisual para o que vocês fazem no teatro, na performance, na intervenção?

Lucélia – Eu não consegui fazer teatro ainda, depois da pandemia, não sei exatamente como vai ser agora, onde isso vai dar, mas a gente fez um filme muito teatral, as saídas eram muito teatrais. É um filme, eu sei, eu tenho consciência (risos). Eu queria que fosse um filme-espetáculo, mas é um filme. No entanto, as saídas são todas teatrais e os cenários dialogam com isso. Os cenários são teatrais, não tem nada atrás daquilo, é uma solução cênica teatral. Os figurinos respondem um pouco mais a uma exigência do cinema, do audiovisual, de realidade – o cinema é muito pautado no realismo – então, ele responde um pouco mais a isso, mas os cenários são muito teatrais. Você tem um açougue que são três pedaços de carne pendurados. E a gente tinha um iluminador. A gente não tinha uma equipe e tal, era um iluminador, o Denilson, que foi responsável por uma luz muito importante para aquela visualidade e que é uma luz teatral: os recortes, a fumaça, é tudo bastante teatral. Então eu imagino que não é na visualidade que o cinema vai interferir bastante no nosso trabalho. É mais talvez no ritmo ou talvez na forma de pensar transição.

E também porque a gente conseguiu fazer uma trajetória de personagem, o que é muito difícil no teatro negro, no teatro contemporâneo, com a influência desse teatro pós-dramático em que a gente usa muito o fragmento, a ideia de não-linearidade. É muito difícil construir uma trajetória de personagem como a gente construiu ali, no filme. A gente já vem em busca disso, nosso espetáculo infantil, de agora, também tem essa ideia de buscar a trajetória de um personagem, então, acho que isso é muito mais determinante do que a questão da visualidade, porque ela é bastante teatral.

Danilo – Eu tenho uma pergunta final. Fiquei bastante tocado quando você falou “nunca ninguém me perguntou sobre visualidades, primeira vez que estou falando sobre isso” e acho que essas duas últimas respostas que você deu também, fiquei pensando: quais são os sonhos d’Os Crespos para um cenário futuro, o que vocês almejam para a cena preta de São Paulo?

Lucélia – Eu acho que a gente está num momento incrível, que a pandemia não seria capaz de derrubar. A gente tem dezenas de espetáculos espalhados pelo estado, de grupos de teatro negro; a gente tem uma cena muito forte acontecendo, determinando – e isso é a coisa mais bonita que está acontecendo – determinando um pouco paradigmas, quebrando paradigmas de teatro, discutindo tradição, discutindo como queremos ser representados, representatividade de uma forma bastante contundente dentro do cenário teatral atual. Não é possível falar do teatro contemporâneo, em São Paulo, da última década, sem citar, pelo menos, um espetáculo negro. E eu considero que isso é irreversível. Eu considero que é irreversível porque é a mesma coisa de quando, hoje, eu ouço minha filha dizer “eu sou linda”, porque é algo que foi muito trabalhado na cabeça das novas gerações, para que a gente pudesse ter esse espaço de valorização.

Eu acho que com o teatro negro na cidade é a mesma coisa, a gente cavou um espaço, uma demanda, que não vem só da necessidade dos atores de se apresentarem, de um grupo dizer alguma coisa. Existe um público que cobra, que vai, que compra ingresso, que posta coisas, que vai nos debates. Você tem uma demanda que vem do público e eu acho que isso não tem volta, sabe? Precisaria de uma repressão realmente muito pesada – e eu espero que ela não venha – para conseguir voltar atrás nesse sentido.

Então eu sonho que a gente continue caminhando nesse lugar.

Eu acho que, hoje, o teatro negro infantil, do qual a gente tem começado a falar bastante, tem conquistado espaços de liberdade absurdos, porque nós temos condições de trabalhar com as visualidades do jeito que a gente quiser. Trabalhar o discurso, não deve ser só de uma forma dolorida, não só falando das nossas questões relacionadas ao racismo, não só respondendo a uma sociedade que faz com que nossas demandas sejam demandas de negar. Nós temos conseguido desenvolver personagens, espaços imaginários, de diálogo e de abstrações, de sonhos mesmo. E eu acho que a gente tem muito o que aprender com o teatro infantil, com o teatro negro infantil. Porque quando a gente vai para a criança, a gente muda o nosso jeito de abordagem, e eu acho que a gente precisa mudar nossa forma de abordagem, porque estamos em outro momento. Tem coisas que a gente não precisa mais dizer e é ótimo que a gente não precise mais dizer no teatro determinadas coisas, porque nós damos como sabido. E, se é sabido e você não sabe, o problema é seu, vai estudar! Eu acho isso muito importante nesse momento do teatro negro.

Por outro lado, a gente sempre tem o cuidado de falar com as pessoas que não são o público de teatro, que são as pessoas que a gente quer atingir também. Eu acho que a gente está nesse momento de entender para que lado vai a cena. Porque tem grupos que vão trabalhar com esse público não formado, tem outros que vão trabalhar com o público formado, em outros lugares, mas todos têm essa preocupação com a cena.

Eu espero que, daqui há 5 anos, a gente tenha condições de estar em pé de igualdade. A gente atinge editais, mas não é nem 20%. Não tem um festival de São Paulo hoje que não aborde, de alguma forma, a questão racial. No entanto, não são os grupos de teatro negro, que estão ligados a esse público de teatro, que estão nesses espaços. A gente ainda tem uma questão que é escolher algumas individualidades para falar do teatro negro, ao invés de falarmos com a coletividade que realmente tem levantado o teatro negro na cidade. Então, dentro de um movimento de teatro de grupo, que é fortíssimo em São Paulo, a gente tem os grupos de teatro negro protagonizando espaços de discussão muito importantes, espaços de construção estética muito importantes. E, mesmo assim, a gente ainda é muito pouco.

Nós, Os Crespos, nunca participamos de um festival de teatro (risos). NUNCA fomos convidados para um festival de teatro, ou selecionados para um festival de teatro. A nossa militância é sempre ali, no “constrói o espetáculo”, “convida as pessoas”, “faz a história”, “registra”... então, eu espero que, daqui há 5 anos, nós tenhamos um cenário diferente. Espaços de premiação, por exemplo, não vão premiar uma produção como algo inovador depois de 16 anos de teatro negro na cidade! Não é inovador. Você pode reconhecer o trabalho dos artistas ali presentes, mas você dizer que é inovação, não é. Então, eu espero que, daqui há 5 anos, os críticos de teatro olhem para nós e nos deem prêmio – não porque “ah, interessante, fez um grupinho aí”, mas porque o espetáculo é bom, ele nos dá um prêmio. Nos indique para prêmios de melhores atores, melhor direção, nos indiquem para melhor cenário e não nos deem um prêmio 16 anos depois! Que a gente não ganhe só prêmios da prefeitura pela luta racial, que a gente não ganhe prêmios de outras organizações pela luta. Eu acho muito importante que isso aconteça e é realmente *luta*, mas eu espero que outros espaços reconheçam esses trabalhos. Nos bancos acadêmicos há esse reconhecimento, muitos grupos de teatro estão sendo objetos de pesquisa, lindo! Mas eu espero que, daqui a 5 anos, a gente consiga também extrapolar esses muros e estar numa banca de seleção de um festival, porque enquanto nós não estivermos numa banca de seleção, nós não estaremos lá.

Existem pessoas negras que são muito importantes para a história negra, para a história do teatro negro, em São Paulo, mas essas pessoas surgiram de uma movimentação muito forte dos grupos e poucas pessoas dos grupos são convidadas para essas mesas. Eu, às vezes o Gé⁶, às vezes, mas é muito raro. A maior parte das pessoas não estão nesse movimento, não são intrínsecas, não construíram esse movimento, e a qualidade é reconhecida por meio de diversas formas: no público, nos editais, nos trabalhos, nas críticas – poucas críticas, mas já há e a gente tem cavado outros espaços de crítica, “critica o meu espetáculo”, “chama o crítico pra ver”, faz amizade com o crítico pra ver se ele vai (risos), essas coisas.

Eu espero que a gente tenha superado essa dificuldade em reconhecer, na nossa alteridade, algo que pode ser estranho, mas que tem uma qualidade estética que não pode ser negada, não tantos grupos. A gente viveu agora, no primeiro ano da pandemia, a premiação da Naruna (Costa) por melhor direção em um espetáculo. Poxa, que coisa, até que enfim! Que bonito que isso aconteceu! Eu fui indicada a um prêmio, Rafa (Rafael Garcia, do Coletivo Negro) também foi indicado, Gé também foi indicado... então, assim, a gente começa a ter um cenário mais igualitário nesse sentido de reconhecimento, porque público a gente tem (risos). A gente tem, são filas...

Fausto – E como é bom ouvir isso, né! Dá um alívio!

Lucélia – É, isso é uma coisa... a Cibele Forjaz, um dia, a gente fez uma intervenção lá no espaço da Cia Livre e ela falou assim pra mim: Eu estou muito abismada, porque ontem eu fui assistir um espetáculo tradicional de teatro, era de uma companhia conhecida, de teatro de grupo, um espetáculo que eles estavam retomando, de dez anos atrás, sabe... e tinha quatro pessoas. Aí eu venho aqui e tem 100 pessoas aqui dentro – que era o limite - e 300 do lado de fora. Nós fizemos três sessões de uma intervenção, dentro da Cia Livre, de um *work in progress*, porque tinham 300 pessoas na fila. Não é possível não reconhecer, então eu sonho isso.

E eu sonho que outras produções chamem pessoas negras para os trabalhos. Porque o teatro negro é importante como o dia da consciência negra, o dia da mulher, o dia das populações indígenas. É importante para nos lembrar dessa inclusão, nos lembrar que nós precisamos inserir essas pessoas, mas ele não pode ser o único lugar. É preciso que outras

⁶ Rogério Brito, ator.

companhias de teatro, outras produções de teatro falem sobre o nosso trabalho e isso tem acontecido. Eu só espero que a gente continue, sempre pra frente!

Danilo – Maravilha! Acho que a gente pode ir encerrando então.

Fausto – Estou com pena de ouvir “estamos encerrando”, porque foi tão agradável, tão enriquecedor, que eu estou com pena de ouvir falar isso! Te agradeço muito, acho que foi gratificante poder te ouvir.

Danilo – Também queria agradecer sua disponibilidade e generosidade, falas super bonitas, estou transformado com essa conversa. E é muito bom ouvir, ver os espetáculos. Tem o acesso à revista, mas é muito bom ouvir a voz, uma história que talvez a gente já conheça, da origem d’Os Crespos, tem uma outra força. Muito obrigada, Lucélia!

Celina – Obrigada, Lucélia! Foi incrível mesmo e que bom que a gente conseguiu trazer, pela primeira vez, a discussão sobre a construção das visualidades d’Os Crespos.

Conhecendo os autores deste capítulo



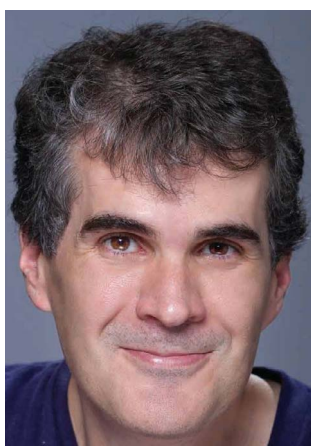
Maria Celina Gil

Graduada em Comunicação Social - Cinema pela FAAP (2011) e em Letras pela FFLCH - USP (2014). Mestre 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



Danilo Ventania

Docente do Colegiado de Bacharelado e Licenciatura em Dança da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR) e Coordenador do Núcleo de Estudos para Relações Étnico-Raciais (NERA) nesta mesma instituição. Docente no colegiado do curso de Bacharelado em Dança do Centro Universitário de Ensino, Ciência e Tecnologia do Paraná (UNIENSINO). Doutorando e Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo (USP).
danilosilveira86@gmail.com



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@usp.br

Palavras-Chaves: Os Crespos; Lucélia Sérgio; teatro negro.

BREVES ANÁLISES SOBRE AS VISUALIDADES DE OS CRESPOS

BRIEF ANALYSIS OF THE VISUAL CONSTRUCTION OF OS CRESPOS

Gil, Maria Celina; Mestre; Centro Universitário Belas Artes;
mariacelina.gil04@gmail.com

PEREIRA, Andrea Cristina; Especialista em Cenografia e Figurino;
oicallmeandrea@gmail.com

1. Introdução

Quando realizamos a entrevista com Lucélia Sérgio para este dossiê, ela nos apontou, ao perguntarmos sobre a construção da visualidade do grupo Os Crespos, que essa era uma pergunta que nunca tinha sido feita a ela. Normalmente, o grupo é chamado para falar sobre sua atuação na construção de um teatro negro e seu papel na formação de público para espetáculos cênicos.

Foi a partir dessa fala de Lucélia que produzimos breves análises acerca das visualidades de alguns dos espetáculos e das intervenções urbanas do grupo. Esperamos que esse capítulo seja um gatilho para o surgimento de pesquisas mais aprofundadas sobre este assunto e que Os Crespos sejam também lembrados pela consistência e riqueza na construção das visualidades de suas obras.

2. Ensaio sobre Carolina

A obra Ensaio sobre Carolina (2007) foi baseada no livro Quarto de Despejo: Diário de uma favelada, de Carolina Maria de Jesus. No livro, Carolina retrata seu dia a dia duro, vivendo na favela do Canindé, em São Paulo, ao mesmo tempo em que analisa o cotidiano no país, abordando questões sociais e políticas do Brasil de então.

Para a companhia, mais importante do que centrar em um ator a figura da personagem, era fazer com que sua voz se amplificasse. Assim, optou-se por não fixar a personagem em um só intérprete, na obra. Cada ator e atriz poderia se apropriar do discurso conforme fosse preciso.

A cenografia e o figurino do espetáculo foram concebidas por Renato Bolelli, cenógrafo e diretor de arte, junto à companhia, porém Lucélia Sérgio, em entrevista¹, afirma que houve duas versões dos trajes: uma mais espontânea, composta de peças que os próprios atores possuíam e que sentiam que comunicava a mensagem desejada; e outra, posterior, que contava com peças escolhidas especificamente para trazer a noção de intimidade. A ideia do grupo era deixar claro que se estava entrando em contato com um diário, um relato íntimo. Assim, nas montagens subsequentes, foram utilizadas peças de roupas íntimas e camisolas como forma de reforçar essa aproximação do público com os atores.

A iluminação acompanhava essa ideia. Uma luz mais baixa e amarela, reforçava a sensação de adentrar em um espaço íntimo. Essa cumplicidade gerada pela luz era reforçada pela disposição dos objetos de cena: cadeiras do público e do cenário eram dispostas muito próximas, de tal modo que os atores caminhavam por entre o público, aproximando-se dele. Objetos cenográficos, como um ventilador e uma pequena televisão, também ficavam dispostos entre o público. Um móvel atrás de algumas cadeiras destinadas aos espectadores apoiava objetos usados no espetáculo.

Essa proximidade, para além de criar a sensação de intimidade, gerava, muitas vezes, desconforto. O público se sentia constrangido diante das falas duras dos atores, frequentemente faladas olhando nos olhos do público.

Durante a pandemia de Covid-19, entre 2020 e 2021, Os Crespos produziram uma versão desse espetáculo para ser exibido no projeto Teatro na Mário, organizado pela Biblioteca Mário de Andrade. A versão, chamada “Retratos de Carolina”, foi filmada com os atores separadamente, cada um em um cenário diferente.

Os trajes escolhidos também divergiam da última montagem presencial: ao invés de camisolas e trajes íntimos, os personagens usam trajes de natureza alegórica, muitas vezes fazendo uso, por exemplo, do lenço da cabeça, muito característico da escritora Carolina Maria de Jesus. Sidney Santiago, ao declamar o trecho em que Carolina conta sobre um homem por quem nutria uma paixão, usa um vestido de noiva, sentado em um banco em frente a uma parede descascada, com os tijolos aparentes.

A versão audiovisual também conta com imagens de cobertura dos ambientes por onde a história se passa. A iluminação naturalista, aproveitando frequentemente

¹ A entrevista se encontra no capítulo 3 deste dossiê.

a luz natural, ajuda a reforçar a ideia de que o que estamos vendo é um retrato da vida “de verdade” de uma mulher que existiu no século passado, mas cuja realidade ainda é - infelizmente - muito presente no Brasil.

Figura 1 – Print do vídeo “Teatro na Mário: Retratos de Carolina, com Cia Os Crespos”



Fonte: YouTube.²

3. A construção da imagem e a imagem construída

O projeto “A construção da imagem e a imagem construída” foi desenvolvido entre 2009 e 2010, a partir do apoio da Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo. O foco da pesquisa era pensar sobre o racismo na história do Brasil e como até hoje ele se desdobra e mostra seus reflexos. Ao todo, foram sete intervenções em diferentes espaços públicos, que tematizavam diferentes aspectos da construção da imagem do negro, tanto no modo como a sociedade o vê, quanto do olhar do indivíduo sobre si mesmo. Aqui, analisamos brevemente os trajés de algumas dessas intervenções.

3.1 - Dor

Intervenção realizada no Largo do Paissandu, no centro da cidade de São Paulo. Dispostos em um círculo, munidos de microfones e caixas de som, além de

² Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=mcv-EZAqQyY&t=1499s>>. Acesso em 15 abr. 2022.

instrumentos musicais, os atores discutem a invisibilidade do negro na sociedade e como sua imagem é frequentemente vista de maneira distorcida, enganosa.

Para compor a cenografia, o grupo usou espelhos que distorciam as imagens, trazendo reflexos afastados do real. Assim, a discussão se potencializava, pois se percebia materialmente a questão da visão errônea que a população têm sobre os negros. Televisões também foram instaladas na praça, reforçando a ligação do grupo com o audiovisual.

Os trajes traziam elementos de diferentes naturezas. Lucélia Sérgio usava um traje que nos remetia a um traje de enfermeira, inteiro branco. Além da própria modelagem do vestido, as luvas descartáveis usadas pela atriz e o cabelo preso em um coque baixo nos trazem a referência a essa profissão. Essa figura é recuperada em outras intervenções.

Chama a atenção o traje usado pelo ator Sidney Santiago, que ironiza a prática do *black face* - atores brancos que pintam sua pele de tons escuros para mimetizar a pele negra - pintando seu rosto com tinta branca, deixando as maçãs do rosto pintadas de rosa. Ele também usa uma peruca que faz referência aos trajes dos nobres do século XVIII. A imagem estereotipada da aristocracia fica completa com a camisa e o colete, que nos remetem a um traje nobre.

Figura 2 – Print do vídeo “Os Crespos - 1ª Intervenção - DOR”



Fonte: YouTube.³

³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mcv-EZAqQyY&t=1499s>>. Acesso em 15 abr. 2022.

3.2 - Ira

Intervenção realizada na Feira Preta⁴ de 2009. Os atores, trajados de preto, falavam em um microfone informações sobre o preconceito contra os negros no Brasil. Os discursos pregam a liberdade em diferentes níveis: político, físico e psíquico.

Os figurinos, elaborados por Claudia Schapira, diretora e figurinista formada pela EAD/USP, eram inspirados nos Panteras Negras, partido político que surgiu nos Estados Unidos, nos anos 1960, que lutava pela libertação da população negra.

3.3 - Sexualidade

A intervenção, que se deu em frente ao Teatro Municipal de São Paulo, tomou como ponto de partida o espetáculo Orfeu da Conceição, escrito por Vinícius de Moraes, em 1959. O musical transportara para as favelas cariocas e para o Carnaval a história mítica de Orfeu, um sambista, e Eurídice, sua amada. A intervenção do grupo discutiu as relações entre os estereótipos e a sexualização do corpo negro.

A obra também levantava o questionamento sobre a exposição dos corpos após o terremoto no Haiti. O Haiti é um país frequentemente vitimado por fortes terremotos e o grupo se questionava sobre a maneira como os corpos dos mortos das tragédias vinham sendo expostos de maneira indiscriminada nas imagens veiculadas na imprensa. As imagens chocantes mostravam corpos mortos e cobertos de pó.

Os atores estavam caracterizados com manchas de tinta branca pelo corpo, o que de certo modo também nos remetia aos corpos sujos de pó nas imagens do terremoto, que foram divulgadas da tragédia. Além disso, elementos coloridos e brilhantes, como purpurina e adesivos eram usados, remetendo ao Carnaval de rua.

Os trajes remetiam às fantasias de Carnaval tradicionais das escolas de samba, com costeiros e adereços. Além disso, objetos como estandartes eram utilizados durante momentos de dança, ocupando o espaço. As atrizes, vestidas como passistas e destaques de Escola de Samba, também sambavam de maneira estereotipada, trazendo a discussão sobre a hipersexualização do corpo da mulher preta no folguedo.

⁴ A Feira Preta é um festival de cultura voltado para a divulgação e valorização da produção negra. O evento ocorre desde 2002. Mais informações sobre o evento podem ser encontradas em <http://festivalfeirapreta.com.br/sobre-o-festival/>.

Figura 3 – Print do vídeo “Os Crespos - 3ª Intervenção - SEXUALIDADE”



Fonte: YouTube.⁵

Chama a atenção como o espaço urbano escolhido colaborou para a construção da cena. O prédio, em obras, tinha tapadeiras grafitadas, o que coloria o espaço. A profusão de cores também é um traço que nos remete à visualidade dos desfiles de escolas de samba.

3.4 - Gestual

A intervenção, apresentada no Minhocão, na cidade de São Paulo, consistia em um vídeo que misturava cenas do filme de D. W. Griffith, “O Nascimento de uma nação”, com gestos muito conhecidos pela população negra: correr de algum perigo, gritar por socorro, pedir auxílio, entre outros.

O filme de Griffith, conhecido como um dos que moldou a linguagem do cinema até hoje, por conta do modo como foi montado, é também uma exaltação da supremacia branca. A obra conta uma história em que um homem negro - interpretado por um ator branco fazendo *black face* - tenta abusar sexualmente de uma mulher branca, o que a faz cometer suicídio. Esse homem negro é linchado por um grupo de heróis que vingam a morte da moça. Os heróis são homens brancos usando capuzes brancos, numa clara referência à Ku Klux Klan.

Para a intervenção, os atores fazem novamente uso de uma interpretação sarcástica sobre o *black face*: com os rostos pintados de branco, eles interpretam papéis estereotipados

⁵ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NUzbnTwACnA>>. Acesso em 15 abr. 2022.

sobre os negros, além de representar situações como cenas de agressão e violência. Uma das imagens mais marcantes é a do policial, trajado com a farda da polícia militar de São Paulo e o rosto pintado de branco. Ele cumpre o papel de reprimir outros personagens, numa alusão direta à violência policial que recai sobre maneira na população negra.

Figura 4 – Print do vídeo “Os Crespos - 4ª Intervenção – GESTUAL”



Fonte: YouTube.⁶

3.5 - Religiosidade

A intervenção foi realizada num dos espaços mais icônicos da cidade: em frente à Catedral da Sé. Não por acaso, o imponente prédio neogótico se torna o cenário para a apresentação: os atores partem da transcendência e da ideia de sonho para desconstruir com o público os discursos racistas reproduzidos até hoje.

Os atores estão caracterizados a partir de referências tanto brasileiras quanto internacionais: ao mesmo tempo que vemos um homem com uma bandeira do Brasil pintada no rosto, usando uma camisa branca com uma marca de tiro e sangue, vemos outro, trajado como um pastor, ou um homem religioso, fazendo uma releitura moderna de Martin Luther King⁷, segurando uma bíblia e dialogando com o público.

⁶ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pHyKfVaibml>> Acesso em 15 abr. 2022.

⁷ Martin Luther King Jr. foi pastor e ativista político norte-americano. Ele foi a principal voz do movimento dos direitos civis nos Estados Unidos, tendo atuado de 1955 até seu assassinato em 1968. O discurso mencionado foi realizado no dia 28 de agosto de 1963, nos degraus do Lincoln Memorial, em Washington, D.C. A fala era parte da Marcha de Washington por Empregos e Liberdade e é considerada um momento decisivo na história do Movimento Americano pelos Direitos Civis.

A frase “eu tenho um sonho”, do conhecido discurso de Martin Luther King, é o mote para a distribuição de pães doces para os espectadores ao redor.

4. Dos desmanches aos sonhos

“Dos desmanches aos sonhos” é uma trilogia composta pelas peças “Além do ponto”, “Engravidai, pari cavalos e aprendi a voar sem asas” e “Cartas à Madame Satã ou me desespero sem notícias suas”, criadas entre 2011 e 2014. As peças tratavam das relações entre afetividade e negritude, passando por questões de gênero, pelas heranças legadas pelo longo período de escravidão no Brasil, e pelo modo como as pessoas negras se relacionam.

Em “Além do ponto”, os casais heterossexuais eram o centro da discussão, entendendo as dificuldades enfrentadas nos relacionamentos. A cada apresentação, o espetáculo poderia terminar de uma maneira diferente, pois era uma tarefa do público ajudar a tomar a decisão sobre o que aconteceria com aquele casal, naquele dia.

Apesar da obra abordar um casal em crise, os trajes indicam uma visão arquetípica de amor inocente: os figurinos são pouco naturalistas, trazendo rendas e babados, numa alusão a uma imagem de doçura - criando um contraponto com o término em vias de acontecer no espetáculo. A personagem feminina principal usa um vestido de renda verde que deixa vazar um detalhe do sutiã branco de renda por baixo, numa sensualidade inocente.

O cenário, criado pelo cenógrafo Antônio Vanfill⁸, mimetiza um apartamento de um casal em separação: um corredor, dividindo a plateia em dois lados, cheio de objetos espalhados pelo chão, além de caixas por encher - afinal, numa separação é preciso decidir quem é o dono de que. O corredor, que separa a plateia em duas, já é um indício do próprio processo de separação que está por vir.

Em “Engravidai, pari cavalos e aprendi a voar sem asas” vemos cinco mulheres negras em cena - a puta, a alcóolatra, a moradora de rua, a princesa do carnaval e a dona do salão de cabelereiro - , expondo sua privacidade: elas compartilham com

⁸ Diretor de arte, cenógrafo, diretor e professor da Academia Internacional de Cinema de São Paulo.

o público suas trajetórias afetivas, pensando em suas relações com suas famílias e com o sexo. Cada uma dessas mulheres vai mostrando medos, sonhos e histórias do passado. Todas as personagens são interpretadas pela mesma atriz, que vai alterando sua caracterização de modo a trazer diferentes ideias.

O cenário, criado por Mayara Mascarenhas, diretora de arte, representava uma rua, com muros e portões, além de pichações e plantas. Objetos de cena são adicionados a esse espaço conforme a mulher que conta a história: um carrinho de manicure para a dona do salão de beleza, baldes, bacias e garrafas de álcool, para quando entra em cena a mulher alcoólatra. Os objetos são fundamentais junto com o figurino, para construir a história que cada uma das mulheres vai contar.

Um dos elementos que une todas as personagens é a presença do brilho nos trajes. A primeira personagem a entrar em cena, a puta, aparece com um vestido vermelho com bordados dourados, ricamente adornado no decote. Assim como ela, outras também usarão trajes com brilhos ou, pelo menos, algum detalhe nesse sentido. Até a mulher alcoólatra, que está trajada com uma roupa simples, sem adornos, adquire brilho através de um efeito de luz: quando a água que está banhando as mãos entra em contato com a luz, as pequenas gotas brilham, trazendo uma atmosfera onírica para a cena.

Figura 5 – Print do vídeo “Engravidei, pari cavalos e aprendi a voar sem asas teaser”



Fonte: YouTube.⁹

⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8MwqiPJ2ydM&t=49s>. Acesso em 15 abr. 2022.

No último trabalho, “Cartas à Madame Satã ou me desespero sem notícias suas”, se pesquisava a homoafetividade. A peça, que é um monólogo, consiste em um diálogo imaginário de um homem negro, em seu quarto, se correspondendo com a lendária figura de Madame Satã, artista brasileiro conhecido, que se vestia com exuberantes trajes femininos, na noite marginal do Rio de Janeiro do início do século XX. Nas cartas, conhecemos a vida e trajetória do jovem, que se mantém preso dentro de seu quarto, num país cheio de perigos e doenças.

O espetáculo se passa em um cenário de um quarto, com papel de parede brocado em tons de dourado. De um lado, temos uma penteadeira iluminada como em um camarim; do outro, temos uma arara com trajes e chapéus. Em sua grande maioria, são itens que serão usados pelo ator ao longo do espetáculo. Perucas e uma cama completam o cenário. A direção de arte foi assinada novamente por Vanfill, que já trabalhara com o grupo anteriormente.

A iluminação, por vezes, sai do amarelo para o vermelho, mudando o clima da cena. Se quando temos uma luz baixa e amarela temos a sensação de estar adentrando na intimidade daquele homem, em seu quarto, quando a luz passa para a vermelha, nossa sensação muda. É como se entrássemos em uma festa, uma boate, e já não estivéssemos mais no quarto daquele homem, mas na noite carioca, com o samba tocando ao fundo.

Os trajes da personagem variam conforme o momento do espetáculo. Seu traje inicial e aquele que usa por boa parte da cena é um *collant* preto com meias arrastão ⁷/₈. Esse traje é adereçado com colares e acessórios de cabeça que trazem um brilho singular ao traje inteiramente preto. É como se acompanhássemos, aos poucos, as transformações daquele homem isolado, falando com alguém para quem pode revelar seus desejos mais secretos.

Ele ainda faz uso de trajes estereotipados da cultura brasileira, como o terno branco com camiseta listrada e chapéu panamá, o traje típico da lendária figura do malandro carioca; e o turbante de Carmen Miranda. Há momentos também em que o personagem traja elementos de uma sensualidade também calcada no senso comum. Exemplo disso é a camisola vermelha, completada com uma peruca loira.

Figura 6 – Print do vídeo “Cartas `a Madame Satã ou me desespero sem notícias suas”



Fonte: YouTube.¹⁰

5. Alguma coisa a ver com uma missão

A intervenção “Alguma coisa a ver com uma missão” conduz o público por uma jornada de liberdade. Acompanhamos duas mulheres – uma auxiliar de enfermagem e uma gari – viajando no tempo e no sonho. Elas são guiadas por uma barqueira que as leva pelas águas da memória e da ancestralidade.

Realizada no centro de São Paulo, a intervenção urbana exigia que o público caminhasse pela região junto com os atores. Algumas cenas aconteceram em frente ao Teatro Municipal e outras, próximas ao Vale do Anhangabaú - locais vizinhos. Cada uma dessas paradas representa um enigma que as mulheres terão que resolver para seguir seus destinos. Essa caminhada leva o público a conhecer revoltas e levantes negros, valorizando os símbolos de resistência presentes na cidade.

Os trajes das personagens são fundamentais para a construção de uma figura alegórica da posição do negro na sociedade: a gari, cujo uniforme colabora para colocá-la numa posição de subalternidade, é mulher negra, invisível para a sociedade; a auxiliar de enfermagem entra como a figura da discreta ascensão social permitida às pessoas negras - afinal, médicos negros ainda não são uma maioria, mesmo diante de uma grande quantidade de auxiliares negros. Surgem também outros personagens

¹⁰ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=g5CkaOjvcgg>>. Acesso em 15 abr. 2022.

místicos, como que saídos de um sonho, em cada uma das etapas como o homem cujo traje é feito completamente de sapatos ou o homem aristocrata.

Figura 7 – Print do vídeo “Alguma coisa a ver com uma missão - Cia Os Crespos”



Fonte: YouTube.¹¹

6. Os coloridos

“Os Coloridos” é a primeira peça infantil do coletivo Os Crespos. Com direção de Lucélia Sérgio, texto de Cidinha da Silva e maquiagem de Tayrone Porto, o espetáculo conta a história das araras vermelha, amarela e azul, que debatem suas diferenças e descobrem a beleza de serem coloridas. A peça, que teve data de estreia em 2015, passou por algumas mudanças de caracterização ao longo dos anos.

Inicialmente, a maquiagem era o ponto focal da caracterização, proporcionando maior evidência para os olhos. Delimitando a área a ser maquiada, o *pancake* branco atua como uma “máscara” no terço superior do rosto, cobrindo nariz, olhos e testa, gerando contraste visual com a pele negra dos atores. O uso de traços grandes, juntamente com as cores, uma para cada arara, marcam e atraem o olhar, ressaltam as sobrancelhas exageradas e geram impacto visual. Despertando interesse e curiosidade, os traços e a aplicação das cores de forma esfumada tornam a maquiagem leve, representando as araras de forma lúdica e não literal.

¹¹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6Oln7dVGU4>>. Acesso em 15 abr. 2022.

A maquiagem cobre quase todo o rosto dos atores em cena, em contraponto com o figurino que, à época, era composto de camisetas brancas que se tornavam, ao final do espetáculo, um suporte para a “chuva” de tinta em pó.

Em 2017, o ponto focal migrou para o figurino, que se tornou colorido e repleto de detalhes, incluindo o uso de acessórios para a cabeça e ombreiras, que possuem fitas de tecido remetendo a plumas. Houve também uma diminuição da maquiagem, a colocando como complemento, ainda que bastante colorida.

Fazendo uso de traços menores, a cor da maquiagem segue acompanhando a tonalidade do figurino para cada uma das araras, e ocupa agora uma área mais delimitada da face, de forma mais contida e mais próxima da maquiagem de uso social. O *pancake* branco passa a ocupar e destacar apenas a região das pálpebras e as cores se concentram em ressaltar a sobrancelha, delinear o olhar e destacar a boca. A pele dos atores fica mais evidente e a maquiagem é aplicada em áreas menores de forma mais setorizada, gerando menor impacto visual quando comparada com a aplicação de 2015. O figurino cresce e se torna dramático e impactante, ofuscando a maquiagem.

Em 2019 foi realizada uma repaginação que se mantém atualmente, em que a maquiagem se torna uma “máscara facial total”. A nova atualização gera alto impacto visual e possui alto contraste. As cores são vívidas e brilhantes, e seguem a tonalidade do figurino que se manteve. O *pancake* branco destaca toda a área central do rosto gerando grande contraste com o preto que simula o bico. As cores contornam toda a face do ator e apresentam pinceladas que detalham a plumagem simulada. A maquiagem é totalmente diferente em cada uma das araras, mantendo pontos em comum e formando um conjunto único que apresenta detalhes baseados em aves reais, como as pequenas linhas abaixo dos olhos.

Ao cobrir toda a pele dos atores em cena, incluindo pescoço, colo e orelhas, a maquiagem se destaca ao mesmo tempo que se funde ao figurino, gerando uma caracterização completa de forma lúdica e teatral, trazendo referências visuais reais de maneira não literal, complementando o figurino e comunicando visualmente.

Em 2020, diante da pandemia do novo coronavírus e das medidas sanitárias de prevenção adotadas, as apresentações teatrais precisaram migrar para as plataformas digitais. A maquiagem, quando comparada com imagens do espetáculo encenado e transmitido ao vivo, parece ter sofrido interferências proporcionadas pela captação

das luzes de palco, a tornando mais opaca e com menor contraste visual, apresentando transparência na pele do ator. Em contraponto, o recorte da cena transmitida na proximidade, através do recurso de *zoom*, proporcionou uma melhor observação de todos os pequenos traços e detalhes presentes na maquiagem, o que dificilmente poderia ser observado a uma distância maior na relação palco-plateia.

Figura 6 – Print do vídeo “Cia. Os Crespos apresenta ‘Os Coloridos’”, no Sesc Avenida Paulista para o Crianças #EmCasaComSesc”



Fonte: YouTube.¹²

¹² Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-YC-Ekli90Q>> Acesso em 15 abr. 2022.

Conhecendo as autoras deste capítulo



Maria Celina Gil

Graduada em Comunicação Social - Cinema pela FAAP (2011) e em Letras pela FFLCH- USP (2014). Mestre 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



Andrea Cristina Pereira

Graduada em Design Gráfico pela Belas Artes (2014). Especialista em Cenografia e Figurino. Seu artigo "Maquiagem na caracterização: sua importância e os impactos da pandemia de COVID-19" analisou se a comunicação visual da maquiagem na caracterização foi afetada quando as apresentações teatrais precisaram migrar do presencial para o digital durante a pandemia. oicallmeandrea@gmail.com

Palavras-chave: Os Crespos, Visualidades, Cenografia, Figurino, Teatro Negro



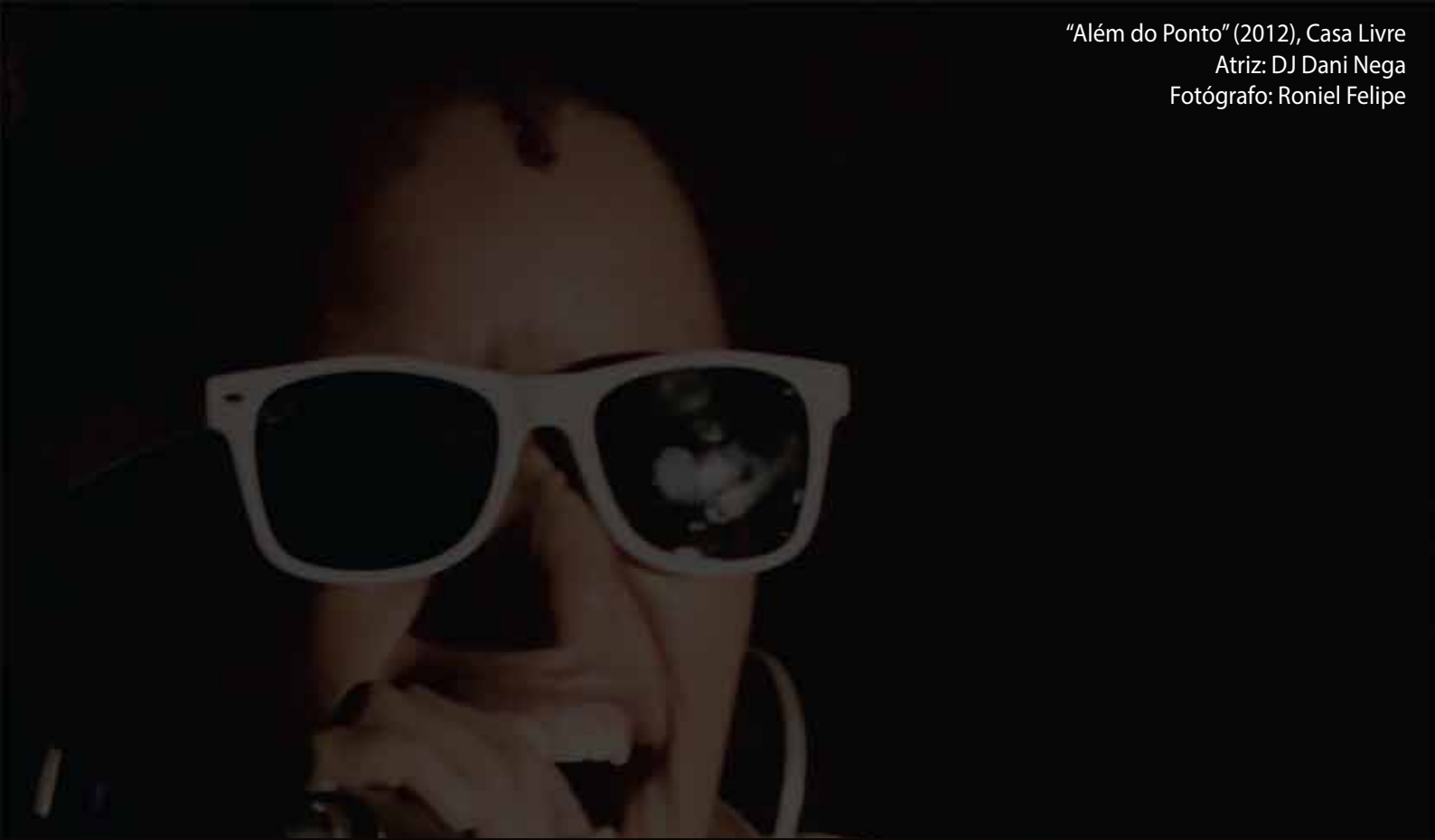
**CADERNO
DE IMAGENS**



"Além do Ponto" (2012), Casa Livre
Atriz: Lucelia Sérgio
Fotógrafo: Roniel Felipe

"Além do Ponto" (2012), Casa Livre
Atores: Lucelia Sérgio e Sidney Santiago Kuanza
Fotógrafo: Roniel Felipe







"Alguma coisa a ver com uma missão" (2016),
Praça Ramos de Azevedo.
Grupo Os Crespos
Fotógrafo: Roniel Felipe

"Alguma coisa a ver com uma missão" (2016),
Praça Ramos de Azevedo,
Grupo Os Crespos
Fotógrafo: Roniel Felipe





"Alguma coisa a ver com uma missão"(2016),
Praça Ramos de Azevedo.
Grupo Os Crespos
Fotógrafo: Roniel Felipe





São Paulo
2022

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO