Três vestidos fazem pra se apresentar:
um estudo sobre o vestir no espetáculo O Auto do Círio

Francisco Edilberto Barbosa Moreira

Universidade Federal do Pará
Instituto de Ciências da Arte
Programa de Pós-graduação em Artes

Belém
2012

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Três vestidos fazem pra se apresentar:

um estudo sobre o vestir no espetáculo O Auto do Círio

Francisco Edilberto Barbosa Moreira

Belém
2012

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Três vestidos fazem pra se apresentar:
um estudo sobre o vestir no espetáculo O Auto do Círio

Francisco Edilberto Barbosa Moreira

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, como exigência para conclusão do Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes.

Orientadora: Profª. Drª. Ana Karine Jansen de Amorim
Co-orientadora: Profª. Drª. Carmem Izabel Rodrigues

Belém
2012

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca do ICA/UFPA, Belém-PA

Moreira, Francisco Edilberto Barbosa
Três vestidos fazem para se apresentar: um estudo sobre o vestir no espetáculo O Auto do Círio / Francisco Edilberto Barbosa Moreira; Orientadora Profª. Drª. Ana Karine Jansen de Amorim; Co-orientadora Profª. Drª Carmen Izabel Rodrigues. 2012.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-graduação em Artes, 2011

1. Teatro – Belém - Pará. 2. Teatro de rua - Pará. 3. Auto do Círio. 4. Figurino. I. Título.

CDD - 22. ed. 792.0223

INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
CURSO DE MESTRADO ACADÊMICO EM ARTES

ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ.

Aos dezoito (18) dias do mês de Dezembro do ano de dois mil e doze (2012) as dez (10) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Curso de Mestrado em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, no Teatro Cláudio Barradas do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, sob a presidência da co-orientadora professora doutora **Carmem Izabel Rodrigues** ao disposto nos artigos 58 a 61 do Regimento Interno, Seção V "da Aprovação ou Reprovação da Dissertação", presenciar a defesa oral de Dissertação de **Francisco Edilberto Barbosa Moreira,** intitulada "Três Vestidos Fazem Pra se Apresentar: um estudo sobre o vestir no espetáculo O Auto do Círio", perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelos professores doutores, **Ézia do Socorro Neves da Silva**, **José Afonso Medeiros Souza** e **Carmem Izabel Rodrigues** da Universidade Federal do Pará. Dando início aos trabalhos, a professora doutora Carmem Izabel Rodrigues passou a palavra ao mestrando, que apresentou o sumário da Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas argüições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pelo mestrando, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com o conceito **Excelente**, com exigência de ajustes pontuais, dada a recomendação de publicação de parte e capítulos Dissertação. Esta aprovação do trabalho final pelos três membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pelo mestrando, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, a professora doutora Carmem Izabel Rodrigues agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão, a presente ata foi lavrada que, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pelo mestrando. Belém-Pa, 18 de Dezembro de 2012.

Profa. Dra. **Carmem Izabel Rodrigues** _____

Profa. Dra. **Ézia do Socorro Neves da Silva** _____

Prof. Dr. **José Afonso Medeiros Souza** _____

Francisco Edilberto Barbosa Moreira _____

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação por processos fotocopiadores ou eletrônicos, desde que mantida a referência autoral. As imagens contidas nesta dissertação, por serem pertencentes a acervo privado, só poderão ser reproduzidas com a expressa autorização dos detentores do direito de reprodução.
Assinatura
_____

Local e Data _____

Resumo

Três Vestidos Fazem para se apresentar: um estudo sobre o vestir no espetáculo O Auto do Círio, é apresentado em três sessões, intituladas vestidos. No Primeiro Vestido: a poética na rua dos primeiros Autos do Círio, o ator é o criador do seu vestir. No Segundo Vestido: roupa, figurino e fantasia, é feita uma apresentação desses conceitos principais, bem como do processo criativo realizado com a colaboração de carnavalescos. O Terceiro Vestido: o figurino-fantasia do Auto do Círio, discorre sobre os processos criativos analisados, seja enquanto ator, figurinista ou carnavalesco que concebe e cria os figurinos para o espetáculo. A partir dessas análises, proponho um novo conceito desse vestir, que denomino de figurino-fantasia.

Palavras-chave: processos criativos; roupa; figurino; fantasia; figurino-fantasia; teatro de rua em Belém.

Abstract

They make three dresses to the presentation: a study about dressing in the scenic show O Auto do Círio is presented in three sessions, titled dresses. In the *First Dress: the first Autos do Círio's street poetics*, the actor is the creator of his/her dressing. In the *Second Dress: cloth, costume and fancy dress* there is made a presentation of these cardinal concepts and also the making of these creative process with colaboration of the carnival creators, known as carnavalescos. The *Third dress: the fancy dress-costume of Auto do Círio* argues about the creative processes of actor, costume designer or carnavalesco as conceiver and creator of the costume in the scenic show analyzed. From the analysis I propose a new concept to this dressing which is named as fancy dress-costume.

Key words: creative processes; clothes; costume; fancy dress; fancy dress-costume; street theatre in Belém.

Agradecimentos

Há exatamente 17 anos tive meu primeiro encontro com o teatro, e a partir de então, mergulhei pelos caminhos de chegadas e partidas, neste fazer que escolhi para a minha vida como profissão. E nesse percurso estabeleci grandes laços profissionais e de amores por algumas pessoas que continuam ao meu lado até hoje, além de outras paixões que fui colhendo pelos caminhos, e é a todas elas que agradeço.

Aos meus grandes amores

À minha mãe Valdenora, *in memória.*

A meu pai, Noé Benones, que adoraria estar presente neste momento de minha vida.

À minha irmã Marilene Barbosa e aos irmãos, sobrinhos, tios e tias e primos que vivem distantes.

À minha outra mãe Edina e ao meu outro pai Alixandre, *in memória.*

A Marckson de Moraes, Adriano Furtado, Nilton Cézar, Cláudio Dídima, Sueli Brito, Ana Elizabete, Zenilde Furtado e Everaldo Lisboa.

A Miguel Santa Brígida, pelo presente.

À minha grande amiga e parceira carnavalesca Cláudia Palheta.

Às minhas paixões

Ao teatro, em particular aos feitos para a rua.

Aos meus colaboradores e amigos do Auto do Círio.

Ana Flávia Mendes Sapucahy, Inês Ribeiro, Marton Maués, Guilherme Repilla, Gláucio Sapucahy, Tarik Alves, Cláudio de Melo, Aníbal Pacha, Tânia Santos, Jorge Torres, Breno Monteiro, Paulo Santana.

À Companhia Moderno de Dança.

A Guilherme Repilla e Delleam Cardoso.

A Mauricio Souza e Feliciano Marques, Porta-Estandartes do Auto do Círio.

Aos grupos que colaboraram com o espetáculo.

A todos os artistas da cidade que já participaram do espetáculo.

Aos mestres.

Professores do PPGARTES, a Afonso Medeiros e Ézia Neves, pelas colaborações na qualificação e às minhas orientadoras Karine Jansen e Carmem Izabel Rodrigues.

A André...

À Senhora de Nazaré.

Este trabalho é dedicado aos atores, diretores,
figurinistas, cenógrafos, técnicos
e a todos os amantes das artes cênicas.

No mês de outubro
Em Belém do Pará
São dias de alegria e muita fé
Começa com intensa romaria matinal
O Círio de Nazaré

Que maravilha a procissão
E como é linda a Santa em sua berlinda
E o romeiro a implorar
Pedindo à Dona em oração
Para lhe ajudar

Oh! Virgem Santa!
Olhai por nós!
Olhai por nós
Oh! Virgem Santa!
Pois precisamos de paz

Em torno da Matriz
As barraquinhas com seus pregoeiros
Moças e senhoras do lugar
Três vestidos fazem pra se apresentar

Tem o circo dos horrores
Berro-Boi, Roda Gigante
As crianças se divertem
Em seu mundo fascinante

E o vendeiro de iguarias a pronunciar
Comidas típicas do Estado do Pará
Tem pato no tucupi
Muçuã e tacacá
Maniçoba e tucumã
Açaí e aluá

*Letra do Samba-Enredo **Festa do Círio de Nazaré**, autoria de Dario Marciano, Aderbal Moreira e Nilo Mendes, apresentado em 1975 pela Escola de Samba Unidos de São Carlos (RJ), reapresentado em 2004, pela Unidos do Viradouro (RJ) e cantado todos os anos no espetáculo "O Auto do Círio" em Belém do Pará e por isso, inspiração para o título e seções deste trabalho.*

Lista de figuras

1 - 1995, elenco ganhando as ruas, foto ICA..... 36
2 - 1995, (Díptico) Wlad Lima e atores, foto ICA 39
3 - 1993 Amir Haddad de narrador, foto ICA..... 41
4 - 1995, Margaret Refkalefsky, foto ICA..... 43
5 - 1995, performance na apoteose..... 44
6 - 2009, diversidade de figurinos, foto Wagner Meier, Ascom/UFPA..... 51
7 - 2009, Wilson de Oliveira, foto Cláudia Palheta..... 52
8 - 2009, Vera Brito, foto Wagner Meier, Ascom/UFPA..... 52
9 - 2009, Jean Negrão, foto Wagner Meier, Ascom/UFPA 55
10 - 2009, Jean Negrão, foto Ivan Mello..... 55
11 - 1993, atores nas ruas, foto ICA..... 56
12 - 2002, comissão de frente, desenho e concretização, criação Guilherme Repilla..... 65
13 – 2005, comissão de frente, criação de Guilherme Repilla, foto ICA..... 66
14 - 2005, comissão de frente, foto ICA..... 67
15 - 2005, comissão de frente, Guilherme Repilla preparando elenco..... 68
16 - 2000, Mestre-sala e Porta-bandeira da Academia do Acadêmicos da Pedreira..... 71
17 - 2001, Mestre-Sala e Porta-Bandeira da Academia de Samba Jurunense em performance para o Auto do Círio, foto ICA..... 71
18 - 2001, Atriz Silvia Leão e o ator Flávio Negrão – casal de Mestre-sala e Porta-bandeira foto ICA..... 72
19 - 2005, Roger Paes e Mirian - Mestre-sala e Porta-bandeira, foto ICA..... 74
20 - 2004, Porta-estandarte, foto Álvaro Jr..... 76
21 - 2009, Porta-estandarte, foto Cláudia Palheta 78
22 - 2010, Porta-estandarte, foto Cláudia Palheta..... 78
23 - 2011, Jorge Lima, vestido de Theatro da Paz, foto Cláudia Palheta..... 87
24 - 2011, Jorge Lima, vestido de Theatro da Paz, foto Ascom/ UFPA..... 87
25 - 2010, comissão de frente, foto Marinaldo Santos..... 89
26 - 2011, comissão de frente, foto Cristino Martins..... 91
27 - 2011, comissão de frente, foto ASCOM/UFPA 94
28 - 2011, Luiz Henrique e Luíza Monteiro, foto Cláudia Palheta..... 95
29 - 2012, (díptico) confecção dos mantos, Cláudia Palheta, Natália, Carol e Cristina, foto Beto Benone 98
30 - 2012, comissão de frente, elenco criando e desenhando mantos, foto Cláudia Palheta 99
31 - 2012 (Trípdico) desenhos dos mantos, realizados pelo elenco 100
32 - 2012 (Díptico), Cia. Moderno e as primeiras decorações dos mantos, foto: Cláudia Palheta..... 101
33 - 2012, Cia. Moderno, ensaio geral com os mantos, foto Pojo..... 103
34 - 2012, Cia. Moderno, ensaio geral com os mantos, foto Pojo..... 103
35 - 2012, comissão de frente, foto George Maués..... 104
36 - 2012, comissão de frente, foto George Maués..... 104
37 - Elenco do espetáculo “A Casa da Vúva Costa” no desfile da Bole-Bole, com figurino original do espetáculo, foto Vladmir Koenig..... 105
38 - Jorge Lima no desfile da Bole-Bole 2012 com figurino do Auto do Círio 2009, foto Vladmir Koenig..... 106
39 - Luzia Cardoso no desfile da Bole-Bole 2012, com figurino do Auto do Círio 2010, foto Vladmir Koenig..... 106
40 - 2012, Jean Negrão foto George Maués 108

Sumário

1 - Tabuleiro de retalhos: introdução..... 13

2 – Primeiro Vestido: a poética na rua dos primeiros Autos do Círio 18

2.1 - Estações do Auto do Círio..... 24

2.2 - As Relações de Afetividade..... 28

2.3 - As faces dos figurinos dos primeiros Autos do Círio..... 31

2.3.1 - O grande Coro..... 38

2.3.2 - O Narrador..... 41

3 – Segundo Vestido: Roupa, figurino e fantasia..... 45

3.1 - Roupa..... 46

3.2 - Figurino..... 48

3.3 - Fantasia..... 53

3.3.1 - Personagens do carnaval inseridos no cortejo dramático..... 61

3.3.2 - O carnavalesco criando figurino para o espetáculo..... 62

3.3.3 - Comissão de Frente..... 64

3.3.4 - Casal de Mestre sala e Porta Bandeira..... 70

3.3.5 - Porta-Estandarte..... 76

4 - Terceiro Vestido: o figurino-fantasia do Auto do Círio..... 81

4.1 - As fitas que amarro em meu braço, a paixão que se concretiza nas ruas..... 82

4.2 - Todos os caminhos levam a ti, Senhora..... 83

4.3 - O curso de figurino em sua primeira colaboração..... 85

4.4 - De anjos celestiais a seres terrestres e ao etéreo..... 89

5 - Considerações em Pedras e Cetins..... 109

6 - Referências..... 114

1 Tabuleiro de Retalhos: introdução

Revirando o baú de memórias de minha vida, encontrei uma estória encantada como costumávamos chamar eu, meus irmãos e primos, que eram muitos. Tínhamos somente alguns momentos festivos no lugar chamado Barreira dos Vianas, hoje distrito do município de Aracati, no estado do Ceará. A coroação de Nossa Senhora das Graças, no mês de maio, que para a criação dos cenários pedíamos as mesas das pessoas participantes e amontoávamos umas sobre as outras, criando uma estrutura em forma de pirâmide, coberta com os lençóis brancos dos próprios participantes e com muitas flores naturais das roseiras que existiam e existem na frente de cada casa: em cada degrau era colocada uma pessoa vestida de anjo, com uma túnica de cetim branco e asas feitas com papelão e papel crepom.

A queimação do Judas, na semana santa, tinha como cenário um grande cercado em forma retangular decorado com palhas de coqueiro e uma forca feita com carnaúba, árvore nativa daquela região. O roteiro era feito por alguns jovens auxiliados pela professora Aldeniza: um testamento, lido para a multidão, tirando sarro de algumas pessoas do local – um mão de vaca, uma pessoa não muito higiênica, um marido infiel (roteiro muito parecido com o da *Commedia Dell´Arte* na Idade Média).

A festa do padroeiro São João Batista, no mês de junho, começava com sua procissão da bandeira, que eu achava simplesmente divino: duas filas de pessoas, cada uma portando lanternas de papel celofane ou de seda em várias cores; no centro da fila quatro moças vestindo vestidos brancos de quinze anos seguravam a bandeira, o padre e alguns coroinhas. Ao começar o crepúsculo a procissão percorria as duas únicas ruas de terra de Barreiras dos Vianas, nosso lugar, até voltar para a igreja e ser hasteada na frente da mesma. O leilão acontecia embaixo dos dois grandes pés de figo na frente do Salão – prédio de um único compartimento, ao lado da igreja, onde funcionava a única escola – e seus prêmios eram doados pelos moradores: galinha assada, cacho de bananas, bolos e alguns utensílios para o lar. Ainda no mesmo período, tinha o dia das fogueiras de São João, construídas na frente de todas as casas e acesas ao mesmo tempo por volta das 19h. Raramente tinha uma quadrilha, mas quando tinha era com os rapazes e moças do lugar, que usavam figurino simples, mas tinha uns detalhes que nunca esqueci: as saias das moças eram confeccionadas com toalhas de mesa ou colchas de cama floridas, somente

para a apresentação; depois eram descosturadas e voltavam a exercer sua função anterior.

Essas recordações são de mais ou menos quando eu tinha dez a doze anos. Dentre todas, a que mais marcou minha história foi o Papangu e ficou escondida por longos anos em minha memória. Era uma figura que aterrorizava crianças, jovens e adultos do pequeno lugarejo e permeou a infância da maioria, geralmente primos de primeiro, segundo e terceiro graus. O homem feio, como chamávamos, aparecia somente no carnaval. Ele era provavelmente um amigo, primo, um irmão ou algum conhecido do local ou de outros lugarejos vizinhos.

Era coberto da cabeça aos pés por várias roupas usadas, provenientes das pessoas mais velhas da casa, dispostas de maneira que nenhuma parte do corpo, por menor que fosse, ficasse à mostra. Nas mãos e na cabeça usava palha de carnaúba, palmeira muito comum naquela região, o que as alongava. No rosto uma máscara feita de caixa de papelão, com três pequenos furos que mal davam para ver e respirar. As sobrancelhas, o bigode e a barba eram feitos com carvão ou com fuligem que saía da chama das lamparinas a querosene.

Dois adereços não podiam faltar: uma lata vazia de leite em pó ou de óleo, usada para chamar atenção das pessoas e comunicar sua presença na rua, e na mão direita um grande chicote de couro usado para açoitar as pessoas que estivessem em sua frente. Aliás, esse era o maior objetivo do brincante do Papangu: poder bater nas pessoas sem que essas o revidassem. Era permitido açoitar os outros nesse dia. Ele aparecia do mato e depois de sua passagem pelas ruas para o mato voltava.

Eu e meu primo Luciano, que temos a mesma idade, saímos uma única vez vestidos de Papangu. Foi a primeira vez que me fantasiei e caminhamos uns duzentos metros pela cidade brincando de ser alguém do imaginário local.

Essas lembranças e imagens ficaram guardadas na minha memória por longos anos e somente tempos depois elas foram responsáveis pelo desejo de querer fazer das pessoas outros, de esconder para revelar o seu eu verdadeiro, se expor revelando um eu no outro. O Papangu, que infelizmente não existe mais, foi o indutor da minha paixão pela cena e também pelos elementos de composição, principalmente os figurinos, foco de estudo desta pesquisa.

Meu contato com o teatro ocorreu bem mais tarde. Já morando em Belém do Pará ingressei como aluno na Escola de Teatro e Dança da UFPA. Deste então, o querer ser outro e fazer de outros, a partir do vestir, foi intensificado e facilitado pelo aprendizado e pelas experiências que adquiri em costura no Atelier de minha irmã Ivone.

A escolha pelo tema e objeto desta pesquisa se deu pelo gosto e afinidades adquiridas enquanto figurinista, ator e diretor, pensando em contribuir na construção de um material teórico sobre o assunto, tão escasso na região amazônica. Um estudo sobre o vestir no espetáculo *o Auto do Círio*, a partir da observação do vestuário e das experiências adquiridas como ator, assistente de direção e diretor do espetáculo que atualmente coordeno e dirijo, sendo professor dos Cursos Técnicos em Figurino e Cenografia da EDTUFPA.

O objetivo principal é investigar esse vestir no espetáculo, estabelecendo um paralelo entre as fases de direção do espetáculo e três conceitos que permeiam esse vestir: roupa, figurino e fantasia. Como resultado dessa investigação ouso propor, de maneira despretensiosa e aberta, a criação de um novo conceito que chamo de figurino-fantasia, que servirá de instrumento de investigação para posteriores pesquisas sobre o assunto.

Gostaria de ressaltar que, no decorrer da escrita do texto, procurei preservar termos da cultura popular paraense como: Nossa Senhora de Nazaré, Mãe dos Paraenses e Rainha da Amazônia, Nazinha, Nazica, Santinha e Virgem de Nazaré, pois o espetáculo esta inserido nos festejos culturais da cidade, além de ser uma homenagem carinhosa a Ela.

A análise do processo criativo, num primeiro momento, se desenvolveu em relação à encenação e construção dos figurinos, usando como método de coleta de dados registros em jornais, fotografias e entrevistas com os diretores anteriores: Amir Haddad, realizada no Rio de Janeiro; e Miguel Santa Brígida, em Belém. E ainda entrevistas com figurinistas que já trabalharam para o espetáculo, como Guilherme Repilla, Cláudia Palheta e Rodolfo Gomes. Dialogando com a escrita, Fabrizio Cruciane e Célia Falletti, Jean Jacques Roubine, Patrice Pavis e Narciso Carneiro Telles, corroborando na análise das funções e relações dos figurinos na cena teatral contemporânea.

O figurino e a fantasia do espetáculo a partir do cortejo carnavalizado sob a direção de Miguel Santa Brígida, somando aos teóricos já mencionados,

Fausto Viana e Roseana Muniz, serviram de base para a análise da estruturas e dos significados sobre figurinos nos mais diversos campos das artes cênicas, assim como Haroldo Costa e Júlio Cesar Farias, pesquisadores dos elementos formais do carnaval.

Acionamos como método, para desenvolvimento da pesquisa, o método etnográfico, que "tem como característica principal o contato direto e prolongado do pesquisador com as pessoas ou grupos selecionados para estudo" (TELLES, 2008, p.24), características da pesquisa etnográfica apontados por Geertz (1989). Como dinâmica para coleta de dados, utilizei os estudos sobre figurinos de Fausto Viana e Rosane Muniz, através de suas investigações junto aos figurinistas, cenógrafos, diretores e atores da cena teatral brasileira, e seus processos criativos. Utilizei também questionários para entrevistas, leitura de imagens fotográficas, vídeos, recortes de jornais e outras mídias eletrônicas, além da inserção direta como pesquisador participante no objeto de estudo.

E num último momento, a partir do material analisado pela coleta de dados e das observações feitas em particular no período de minha direção – "a análise de um processo no qual estamos inseridos como partícipes é demarcado pelo conjunto de atividades vivenciadas por nós na experiência", (TELLES, 2008, p.23) –, ouso conceber, de forma despretensiosa e aberta, para questionamentos e possíveis investigações futuras, um conceito que denomino de Figurino-fantasia, de forma que venha somar aos conceitos citados anteriormente como mais um componente estético na encenação do *Auto do Círio*, em Belém do Pará.

2 Primeiro Vestido: a poética na rua dos primeiros Autos do Círio

O primeiro vestido a que se refere o samba-enredo é feito para a noite da Trasladação, quando a imagem de Nossa Senhora de Nazaré sai do Colégio Gentil Bittencourt, passa ao lado de sua Basílica, segue por toda a Avenida Nazaré, tomando em seguida a Avenida Presidente Vargas e posteriormente a avenida Boulevard Castilho França, em direção a Catedral da Sé, no bairro da Cidade Velha.

Houve um tempo em que as pessoas corriam, cantavam e dançavam pelas ruas. Houve um tempo em que brincar significava alegria, confraternização. Houve um tempo em que o vestir era simplesmente para se proteger do frio ou do calor e identificar a que classe social cada um pertencia. Houve um tempo que as ruas eram palcos para as vozes dos fazedores de poesia. Houve um tempo que a mão estendida, o peito aberto, o olhar fixo e o sorriso na boca diziam mais que qualquer palavra. Houve um tempo. O tempo é o agora.

No inicio, o espetáculo tinha a direção do teatrólogo Amir Haddad[1] e fora concebido a partir das experiências e exercícios já realizados por ele em outras cidades do Brasil, tendo nas datas comemorativas, nos ciclos festivos e nas experiências individuais dos artistas de cada cidade os motivos para a realização dos espetáculos.

"Éramos pobres pecadores e viemos pedir à Virgem de Nazaré sua autorização para que, através de nossa arte, pudéssemos agradecer e louvar com nossos cantos e danças em sua homenagem" (Amir Haddad, entrevista concedida ao jornal Amazônia Hoje, em 11 de outubro de 2008).

A encenação do *Auto do Círio*, em 1993, foi resultado de uma oficina realizada por Amir Haddad, especificamente para a montagem. Nos dois anos seguintes (1994 e 1995), ele realizou mais duas oficinas e dirigiu o trabalho. O espetáculo marcava o inicio de uma das produções artísticas mais significativas da Escola de Teatro e Dança da UFPA, partilhando os ensinamentos realizados na academia com a sociedade.

Ainda no inicio, o diretor convidado foi assessorado por um grupo de artistas/professores da Escola de Teatro e Dança. Contou com a participação de pessoas ilustres dentro de nosso cenário cultural e artístico, como a Professora Zélia Amador de Deus, na época então vice-reitora da Universidade Federal do Pará; Margareth Refskalefsky, diretora do Núcleo de Artes – NUAR, hoje Instituto de Ciências da Arte – ICA[2]; os professores Miguel Santa Brígida, diretor da Escola de Teatro e Dança, Wlad Lima e Olinda Charone, dentre

[1] Ator, teatrólogo e diretor teatral, fundador do grupo de teatro *Tá Na Rua* sediado no Rio de Janeiro.

[2] Resultado da junção do Núcleo de Artes (com Escola de Teatro e Dança e a Escola de Música) e o Departamento de artes (com a graduação em Educação Artística, habilitações em Artes Plásticas e Musica).

outros artistas da cidade. Assim, *O Auto do Círio* tomou as ruas do bairro da Cidade Velha, com sua poética em forma de cortejo dramático, para homenagear Nossa Senhora de Nazaré, símbolo maior da fé paraense, para ser recebido nos espaços urbanos pelos espectadores da rua.

O Auto do Círio é a homenagem dos artistas da cidade, através das mais diversas linguagens, em forma de cortejo dramático carnavalizado, para à Virgem de Nazaré. "A roda é a forma de organização do espaço cênico encontrada pela maioria dos Grupos que trabalham com o teatro de rua", diz Telles (2008, p. 91). Essa opção pela rua como espaço para encenação, pela roda como forma para a encenação, se deu pela prática do diretor Amir Haddad junto ao seu grupo de teatro, o *Tá na Rua,* no Rio de Janeiro, ocupando os espaços públicos com sua poética e seu teatro político. O diretor, segundo Cristiano (2005, p.31), "fundamenta uma linha de trabalho envolvendo a disposição não convencional da cena, através de desconstrução da dramaturgia, com a utilização dos espaços cênicos abertos e da interação entre atores e espectadores". Amir Haddad, através de seu trabalho pelo Brasil realizando oficinas e espetáculos, reforça:

> A estética do teatro popular, com uma linguagem narrativa, dialética, que constrói sua dramaturgia no próprio desenvolvimento da ação/reflexão. Ferramenta eficaz, que proporciona aos setores populares a capacidade de apropriar-se de sua auto-expressão, em busca de sua própria identidade, desvinculados da cultura dominante (CRISTIANO, 2005, p.33).

Assim como o trabalho do grupo de teatro *Tá na Rua, O Auto do Círio* se lança nesse "fazer arriscado, perigoso e prazeroso de desenvolver em plena praça pública e com a participação popular" (CRISTIANO, 2005, p. 32), e se apropria dos espaços públicos, como praças, monumentos da cidade e, principalmente, as ruas, que aqui aparecem não somente como vias, caminhos, estradas, com suas casas, igrejas, praças, mas sim como espaço vivo por onde passam todos os dias pessoas, que vão e vêm nos seus afazeres cotidianos. É nesse espaço da rua que se faz roda, em que, segundo Telles, "as cenas acontecem no interior da roda, de maneira a possibilitar que o espectador assista ao espetáculo do ângulo que desejar" (TELLES, 2008, p.91).

E é justamente em busca desse contato direto com as pessoas e a cidade que a poética do *Auto do Círio*, enquanto cortejo teatral, segue em

busca de trocas, partilhas e diálogos, para que dessa maneira possamos congregar e compartilhar feitos através de nossa arte, “indo onde as pessoas estão” como nos definem Fabrizio Cruciane e Célia Falletti (1999), em relação ao lugar do teatro e seu diálogo com os espectadores:

> Um teatro que procura o lugar para o qual faz sentido ir e as pessoas para as quais tem algo a dizer, que é uma situação social no interior da sociedade e vai para onde as pessoas vivem. Nasce do fascínio de um teatro político e de um teatro existencial; e também afinal, da festa (no sentido mais usual do termo). Mas a fascinação nasce também do valor que tem, em nosso século, o teatro de rua *como* teatro: por ser uma situação “extrema” e difícil de trabalho; porque o que conta nela é a capacidade de se ter “presença” e de conquistar uma tensão que não é predeterminada; porque coloca à vista os mecanismos dramatúrgicos e as técnicas de representação; porque se insere numa realidade em que não foi justificado *a priori* e recebe reações diretas de acolhida ou de recusa (CRUCIANE E FALLETTI, 1999, p.141).

É em busca das relações e reações diretas de acolhida ou não, *que O Auto do Círio* cria sua poética e, desde sua origem, toma o espaço da rua e de sua arquitetura como mais um dos elementos estéticos, como palco para a sua encenação – “o teatro de rua nasce da vontade de os artistas de teatro irem ao encontro do público” (TELLES, 2008, p.12) –, transformando-a através de sua poética, dando novos significados, chamando a atenção dos espectadores para esses monumentos[3]. “O espaço cênico é o local onde se realiza o ritual teatral, pois que, qualquer lugar onde haja um espaço para o espectador e outro para o ator representar, este é o lugar cênico” (PAVIS, 2005, p. 63).

A arquitetura aqui é absorvida e valorizada ao servir não somente de espaço para a encenação, de cenário para as performances que compõem o espetáculo, mais sim, integrando-os como elemento formador para as várias linguagens artísticas que servem de matrizes para a concepção e execução do espetáculo.

Esses elementos formadores, junto com as performances dos artistas, revelam através do espetáculo o respeito à arte e à cidade, a devoção, a comunhão entre artistas e espectadores, a Senhora Mãe dos paraenses: “o lugar encontrado pauta-se por propor ao processo de criação a contribuição do espaço e de suas características” (TELLES, 2008, p.14), de uma forma

[3] Igrejas e casarões do bairro da Cidade Velha em Belém.

dramatizada e alegorizada, caracterizado pelo sagrado e profano, que há milênios caminham lado a lado na história da humanidade.

Nesse sentido, o espetáculo propõe um diálogo direto com a história e com a memória da cidade – "este espaço passa a ser assumido pelo acontecimento teatral" (TELLES, 2008, p.14) –, inscritas em suas construções antigas e no corpo dos artistas: "nas pessoas que tornam esse espaço vivo, fervente, poético" (RODRIGUES NETO, 2004, p.53). Esse teatro que é acolhido e abraçado pela cidade e seus habitantes, perdura por anos e chega ate nós como uma das maiores práticas das manifestações culturais de um povo mestiço, vivo de aceitação. Um espetáculo popular que nos dias atuais conta não com "quinze pobres pecadores"[4], como disse Amir Haddad, mas sim com 500 artistas, que mesmo continuando pecadores, reúnem-se em comunidade para pedir, agradecer e comungar com a Virgem Mãe, por ocasião da sua Festa, transformando a cidade num espaço de poesia como observa Rodrigues Neto:

> O Auto do Círio transforma a cada ano as ruas da Cidade Velha num espaço de poesia. Com seus carros alegóricos, figurinos diversos criados pelos atores, adereços gigantes e coloridos – compõem a visualidade do espetáculo. Essa encenação constitui-se como um espetáculo de rua que modifica e valoriza o espaço urbano, redimensiona as relações entre as pessoas e destas com a arquitetura e a paisagem daquele bairro (RODRIGUES NETO, 2004, p.54).

Em seu cortejo dramático, ele mobiliza os artistas e espectadores que compartilham de uma poética que instaura no cotidiano, momentos interligados entre o imaginário e realidade, motivados pelo sentido da participação coletiva, concebido com os mais diversificados tipos de artistas e atores-cidadãos[5] independente de cor, credo, condição social ou política, unidos em torno de um único objetivo: homenagear, através da arte, a fé em devoção à virgem de Nazaré.

---

[4] Entrevista concedida ao jornal Amazônia Hoje, em 11 de outubro de 2008.

[5] Conceito utilizado por Miguel Santa Brígida em sua dissertação de mestrado: "Entendemos como ator-cidadão uma categoria de artistas participantes do espetáculo, que constituem a grande marca da narrativa espetacular do cortejo [...] que são na maioria pessoas que nunca tiveram nenhuma experiência cênica com o teatro (nem palco nem rua) e que são atraídos pela proposta do espetáculo" (Santa Brígida 2003, p.45).

É no sentido de participação coletiva que a poética do espetáculo se insere no cotidiano, transformando seus espaços – casas e prédios históricos, praças, monumentos assumidos como cenários –, tornando-os cenários para as encenações, partilhados pelos atores e por espectadores com suas afetividades. O espaço onde se realizam rituais teatrais, aqui pode ser compreendido como espaço cenográfico, usado em outros tempos por artistas como Peter Rubens, Leonardo da Vinci e tantos outros, barrocos e renascentistas, que usufruem da arquitetura em suas obras como forma de valorização focal do objeto a ser mostrado. Assim como também nos afirma o cenógrafo Cyro Del Nero, ao referir-se sobre a verdadeira função da linguagem cenográfica, que seria o diálogo entre o bom uso do espaço, das ações, dos objetos e outros elementos que compõem a encenação:

> Segundo a cenografia concebida e realizada na relação com uma ação, um texto dado, um argumento, uma proposta, um programa ou um objeto. É uma dramaturgia do espaço. Ela organiza o espaço, imagens, objetos e sobretudo a ordem dos vivos, da presença, da revelação diante dos espectadores, significa aqui que as ruas nos espetáculos, podem ser compreendidas como objetos cenográficos compondo com toda a estrutura da apresentação teatral (DEL NERO, 2009, p.288).

O teatro de rua, com sua linguagem específica, sua cenografia arquitetônica, tem outra função e não somente “a intenção de organizar visualmente o lugar do teatral para que nele se estabeleça a relação cena/público” (CRISTIANO, 2005, p.63). Tão pouco a função pictórica imaginada tanto pelos barrocos e renascentistas como pelo cenógrafo Del Nero. Ele se constitui a partir das afinidades, da presença, do imaginário, dos diálogos cognitivos realizados a partir do afetivo coletivo, que comunga e partilha das manifestações culturais constituídas dia a dia em nosso cotidiano, como nos afirma Rodrigues Neto:

> O teatro de rua é capaz de construir essa ligação entre as pessoas no seu cotidiano pautada no poético da encenação de rua, mesmo que estas sejam desconhecidas, por esta razão, essa prática teatral se instaura em instantes no dia-a-dia, estruturado por um sentimento de participação e celebração coletiva no espaço público (RODRIGUES NETO, 2004, p.62).

No espetáculo essa poética se constitui continuamente de forma celebrativa estabelecida com o outro através do jogo cênico, tendo como mote o sentimento de comunhão no qual cada participante contribui com sua arte,

estabelecendo uma malha que se entrelaça na poética da encenação, como elemento estético formador do Auto.

2.1 - Estações do Auto do Círio

Foi na sua fase inicial que *O Auto do Círio*, ainda sem palcos, estruturas de som ou iluminação como nos moldes atuais, em que um pequeno grupo de atores percorria as ruas da Cidade Velha, subindo em batentes de portas e janelas e em pequenas paradas, reunia-se em círculos e sentava no chão em frente às igrejas para ouvir histórias dos mitos e lendas amazônicos, estruturou embrionariamente suas Estações, como nos conta Amir Haddad:

> As estações foram concebidas pela caminhada na cidade velha, pelos lugares que queríamos valorizar, fazendo os atores e espectadores lançar outro olhar para a cidade que nós não lançávamos mais, ninguém olhava para aquilo, era a parte velha da cidade. Paramos na Igreja da Sé, fizemos cena ali chamando atenção pro conjunto arquitetônico, dançamos ali, depois fomos para a Praça do Relógio, na frente daquele corredor de fachadas antigo tão bonito, atores subindo nas janelas com tochas acesas iluminando a cidade, recuperando um pouco a autoestima. As paradas foram pensadas de acordo com o sentido, com o valor arquitetônico, não enquanto estação, tipo aqui vai ser o teatro, aqui vai ser a dança. A gente parava e contava história, fazia alguma coisa, historias essas feitas pelos alunos das escolas secundárias e tirávamos as melhores para narrarmos e contarmos, e algumas lendas e mitos que gostávamos mais. E o difícil foi puxar a origem indígena do paraense, era difícil na época ele assumir. (Entrevista com Amir Haddad, para esta pesquisa no Rio de Janeiro, setembro de 2012).

"E são nos primeiros anos que são definidos algumas das características" que perduram até hoje, nos revela Santa Brígida[6] (2003), em sua vivência enquanto assistente de Amir Haddad e posterior diretor do espetáculo, até 2009. Segundo Santa Brígida, algumas características foram definidas por Amir Haddad e permaneceram até os dias atuais: o ator livre para criar seus personagens e figurinos, personagens carnavalizados. Elementos provenientes da estética do grupo de teatro *Tá na Rua,* dirigido por Haddad, "além de elementos estéticos práticos o mais simples possível, como a utilização de estandartes, pois além da mobilidade, torna-se prático na montagem e desmontagem das cenas" (CRISTIANO, 2005, P.64).

[6] Professor da Escola de Teatro e Dança, ator e diretor do espetáculo O Auto do Círio no período de 1996 a 2009.

Espetáculo de rua em forma de cortejo, inspirado nos autos medievais, o *Auto do Círio* torna-se uma das mais importantes referências teatrais atuais na Quadra Nazarena, como os espetáculos populares realizados durantes os festejos no Largo de Nazaré, no final do século XIX e inicio do século XX, segundo Moura:

> Em meados de século XIX, como o Pavilhão de Flora inaugurado em 1855 no centro do arraial. Ali se exibiam cordões de índios e negros, executando danças de suas tribos […] Esse arraial-feira, de aspectos profanos, com a presença do comércio de musicatas e grosso foguetório, de jogos e jogatinas, presenciou o desenvolvimento de um tipo de teatro muito popular, o teatro nazareno (MOURA, 1997, p.100).

Mais tarde, com a direção de Miguel Santa Brígida, essas paradas onde aconteciam cenas foram chamadas de estações.

O Auto do Círio, teatro popular, também nazareno, transfere o olhar da população para outro ponto de referência espacial, as ruas do bairro da Cidade Velha, e não mais e unicamente o Largo de Nazaré, com seu Teatro Nazareno, que “em fins da década de trinta, começou a decair” (MOURA, 1997, p.101) e seu arraial. O espetáculo-cortejo se estabelece em cinco estações, sempre em frente às principais igrejas e prédios do centro histórico de Belém, a partir do momento que sai da concentração, repetindo os moldes da antiga procissão do Círio de Nossa Senhora de Nazaré.

O Auto do Círio se divide em cinco momentos chamados de estações, como costumam ser chamadas as paradas de cortejos religiosos, conforme segue:

Concentração – em frente à Igreja do Carmo – O início do cortejo.

Este é o momento de encontro dos artistas e demais pessoas que acompanham o cortejo, que compõem o elenco do espetáculo, como também da comunidade espectadora, que chega cedo para ver os bastidores a céu aberto. Funciona como uma grande confraternização. O elenco se prepara vestindo os figurinos, fazendo sua maquiagem ou chega já vestido, cada um caracterizando um personagem escolhido a partir de uma temática. Sessão de fotos, exibição de figurinos e fantasias: é um momento de sociabilidade, até que tudo esteja pronto.

O primeiro ritual acontece ao som de um apito. O cortejo montado na rua em frente à Igreja de Nossa Senhora do Carmo se ajoelha, é feita a primeira interferência e o primeiro canto. Soa o apito, é o aviso de que o cortejo começará. Os atores, enfileirados, começam a se levantar fila. Após fila: é o inicio do espetáculo. Ouve-se o primeiro canto, o cortejo sai. Na direção de Miguel Santa Brígida, posterior a de Amir Haddad, um sambista puxava o samba “Festa do Círio de Nazaré”, em tom de ladainha, e conduzia o cortejo à primeira estação.

1ª Estação – Catedral da Sé – O palco da música.

O cortejo é recebido por cantores paraenses convidados. O elenco se dispõe todo em frente à Igreja da Matriz da cidade de Belém. No centro do palco uma alegoria simbolizando a berlinda[7], com a ressignificação da imagem de Nossa Senhora de Nazaré. Após as apresentações musicais, uma atriz ou ator, que em geral é convidado pela direção, pede proteção à Virgem para que o cortejo prossiga. O texto de Amir Haddad chamado “exortação”, é o mesmo até hoje, como veremos abaixo, e o elenco monta um novo desenho coreográfico para atravessar o mar de gente que ocupa cada centímetro das ruas e da Praça Frei Caetano Brandão, localizada em frente às Igrejas da Sé e de Santo Alexandre, esta palco da próxima estação.

EXORTAÇÃO
(Amir Haddad)

Senhoras e senhores!
Nós somos aqueles que há milênios
Vimos percorrendo todas as estradas,
Todas as praças, todas as ruas do mundo,
Somos aqueles que já expusemos
Diante de todas as igrejas, aos povos,
Os seus vícios e as suas virtudes.
E muitas vezes o fizemos de maneira tão completa
Que chegamos a confundir-nos
Com os nossos vícios e as nossas virtudes.
Senhoras e senhores!
Nós somos imperfeitos.
Sempre jogados, sempre banidos, sempre expulsos.
Hoje, aqui, diante dessa magnífica Igreja da Sé,

[7] Carro alegórico que conduz a imagem de Nossa Senhora de Nazaré, durante a trasladação, que é a procissão realizada na noite do sábado, no mês de outubro, saindo do complexo arquitetônico da Basílica de Nazaré à Catedral da Sé, e no domingo do Círio, pela manha faz o sentido inverso.

Queremos pedir à Virgem autorização para seguirmos com a nossa intervenção,
Para falarmos da humanidade e de suas intervenções.
Somos palhaços,
Somos os que não têm uma casa
Porque temos muitas casas.
Queremos pedir licença e proteção à Virgem Perfeita
Para que nós a preservemos
Com a nossa intervenção.
E como quem cala consente:
Sigamos com o cortejo!
Viva Nossa Senhora de Nazaré!
CORO:
Viva! Viva! Viva!
(Santa Brígida, 2003, p.67)

2ª Estação – Igreja de Santo Alexandre – O estação do Teatro.

O elenco formava, durante a direção de Amir Haddad, um grande círculo e, sentados no chão, separavam os espectadores dos artistas para contar histórias. Neste momento são contados os mitos e lendas da região, em particular o mito de Plácido ao encontrar a primeira imagem de Nossa Senhora de Nazaré. Ocorrem também pequenas apresentações de grupos convidados de dança e teatro da cidade.

3ª Estação – Solar do Barão do Guajará – A Estação das Danças.

Em frente ao Palácio Barão de Guajará, são apresentadas coreografias por grupos de danças da cidade que concebem para este momento apresentações especiais, agradecendo e louvando, através do movimento do corpo, a Virgem de Nazaré – desde 2010 esta estação é chamada de Estação da Cultura Popular, com apresentações de grupos folclóricos da cidade.

Apoteose – entre os Palácios Lauro Sodré e Antônio Lemos

De inicio, nela acontecia o encontro dos ritmos paraenses, como carimbó, siriá, lundu etc. Um encontro da música, teatro, dança e cultura popular, partilhando com os espectadores relações de afetividade. Posteriormente, já na direção de Santa Brígida, é incluída a bateria de uma escola de samba convidada, depois do ritual, também novo, da subida da imagem da Santa[8], em que os atores reverenciam e agradecem sua proteção.

[8] Os guardiões da Imagem da Santa trazem um bloco com centena de balões preenchidos com gás hélio, este é atrelado a uma pequena imagem executada em material leve e em

Nesta nova estrutura, entra um convidado especial que permanece até hoje, o puxador de samba nacionalmente conhecido Dominguinhos do Estácio[9], fervoroso devoto de Nossa Senhora de Nazaré. Com o tempo, é também criado o samba-enredo do Auto do Círio.

2.2 - As relações de afetividade

As relações de afetividades que são estabelecidas nos processos criativos do espetáculo, entendendo aqui não somente pelo contato com o outro, mas também pelo contato com os costumes paraenses, com a história deste povo, que é partilhada, com a história pessoal de cada artista que compõe o cortejo, que constrói um personagem, um figurino, que pesquisa sobre esse ou aquele tema, que se encontra exclusivamente no período que antecede o Círio, que abraça, que sorri, que divide sua vida com o outro e com a fé, independente qual seja ela, com a cidade e seus passantes, turistas, promesseiros, vendedores. É o prazer de compartilhar algo com o outro conforme nos esclarece Rodrigues Neto:

> Uma criação de espetáculo que valoriza o prazer de compartilhar algo com o outro. Nessa construção de um abrigo sem paredes no espaço urbano os atores se encontram com as pessoas de diferentes etnias, credos, profissões e idades, desenvolvendo diversas e específicas ações cotidianas. Desse modo, a rua se constitui como um espaço onde se abrigam pessoas do dia-a-dia indistintamente. Na medida em que a encenação de rua se depara com os camelôs vendendo, os transeuntes que cruzam a rua, moradores de rua ou artistas de rua, enfim, na rua o teatro apresenta-se num espaço habitado por várias pessoas que exercem suas práticas cotidianas (RODRIGUES NETO, 2004, p.59).

Dentro dessas ações cotidianas, formadas por suas práticas sociais, por seus monumentos arquitetônicos, por passantes, a cidade torna-se palco e cenário para as intervenções do espetáculo, partilhando cada metro da rua pelos atores e por espectadores que dividem os mesmos espaços com o elenco, construindo afetividades por ambos, elenco e espectador.

---

determinado momento definido nos ensaios, a imagem e solta, simbolizando a ascensão de Maria ao céu.

“O teatro de rua aqui se constitui de um abrigo sem paredes” como diz Rodrigues Neto, construindo suas relações a partir das afinidades, do imaginário, do afetivo coletivo dos artistas que compõem o espetáculo, que comunga e partilha destas manifestações culturais, que constrói dia a dia laços de fortalecimentos com suas identidades estruturadas a partir da poética do fazer. Segundo o pesquisador Rodrigues Neto essa

> [...] poética do fazer se dá pela celebração coletiva, entre artista e cidade [...] O teatro de rua é capaz de construir uma ligação entre as pessoas no seu cotidiano, pautada no poético da encenação de rua; por esta razão, essa prática teatral pode pretender instaurar um instante no dia-a-dia estruturado por um sentimento de participação e celebração coletiva no espaço público (RODRIGUES NETO, 2004, p.62)

Essa poética de rua que mistura religiosidade e carnaval em uma grande procissão cênica constrói uma encenação híbrida, poética e festiva, que a equipe organizadora do evento costuma dizer: “É a cara do *Auto*”, agregando as várias formas que compõem a diversidade de identidade cultural desta região. *O Auto do Círio* é uma comemoração, um festejo, uma forma de louvor através da arte à Nossa Senhora de Nazaré, independente de credo e condição social.

Nesta estrutura de cortejo caminhante, carnavalizado, são introduzidos elementos próprios das escolas de samba, pensando o cortejo no inicio como um bloco de carnaval. Primeiro a bateria, depois o casal de Mestre-sala e Porta-bandeira, herança musical e da dança deixada pelos antepassados, a Comissão de Frente e Porta-estandarte, este último, um dos signos importantíssimos no carnaval paraense, pois o mesmo é um personagem típico da estrutura carnavalesca local, sendo sempre representado por uma figura masculina, quesito de avaliação no carnaval que será analisado no capitulo seguinte.

As fronteiras estéticas do espetáculo de teatro de rua com características carnavalizadas têm suas origens em tempos remotos, segundo Telles.

> Surgiu na Idade Média no momento em que uma vertente de realizadores de teatro religioso, uma vez impedida de representar nos templos, optou por utilizar os espaços abertos da cidade nos quais passou a conviver com os moradores, cômicos e todo tipo de artistas mambembes (TELLES, 2005, p. 21).

A *Commedia Dell'arte*[10] e os Autos Religiosos também trazem em suas encenações elementos característicos do carnaval, e esses chegam ate nós baseado em outros paramentos e outros cânones, como afirmam Licko e Jussara: "criando outras fronteiras entre a vida e a arte, o sacro e o profano, o popular e o erudito são pulverizadas, ampliando os espaços de compreensão e criando novos contornos para a possibilidade da arte". (LICKO E JUSSARA, 2008, p. 230).

Novas relações interculturais que juntam teatro, dança, circo, carnaval, que são atreladas ao cortejo, trazendo à cena características peculiares como os nossos mitos e lendas encenadas ou dançadas, são geradas a partir de nossa miscigenação enquanto herança européia, e de nossas tradições escritas e orais, sejam elas preservadas na memória de romances, poemas e textos literários, ou simplesmente contadas verbalmente pelos pais e avós. Esses elementos que compõem a cultura e também a identidade local, aparecem no espetáculo costurando valores e significados, imprimindo novas faces ao teatro de rua paraense, identidade que, de acordo com Stuart Hall, "costura (ou, para usar uma metáfora médica, "sutura") o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis" (HALL, 2006, p.12).

O espetáculo cria para os participantes, assim como para a cidade que o acolhe, uma nova identidade artística, estabelecida pelas afinidades, através do sincretismo religioso e de tantos outros elementos nele revelados. E é aguardado pelos habitantes para comungar de uma poética cênica que soma e mistura identidades culturais.

[10] Comédia da habilidade. Isso quer dizer arte mimética segundo a inspiração do momento, improvisação ágil, rude e burlesca, jogo teatral primitivo tal como na Antiguidade os atelanos haviam apresentado em seus palcos itinerantes (BERTHOLD, 2008, p. 353).

> Preenchendo o espaço entre o “interior” e o “exterior”, entre o mundo pessoal e o mundo público”. O fato de que projetamos a “nós próprios” nessas identidades culturais, ao mesmo tempo em que internalizamos seus significados e valores, tornando-os ‘parte de nós’, contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural (HALL, 2006, p.11-12).

Essas relações de significados e valores que compõem a cultura local são criadas a partir das relações efêmeras que o sujeito estabelece com o outro e com a cidade. No espetáculo, tais relações proporcionadas pelos encontros nos ensaios e na apresentação pública, são acentuadas não somente pelos elementos formais da encenação, mas também pelas relações atribuídas ao outro e a cidade. São os artistas enquanto narradores, porta vozes dos costumes culturais de um povo, da população da região, dialogando com o todo, o que os torna mediadores das relações afetivas e sociais.

2.3 – As faces dos figurinos primeiros Autos do Círio

O pensamento de Amir Haddad sobre figurino é que o mesmo seja uma mistura de tudo:

> O figurino pressupõe um mundo acabado, harmônico em movimento e em equilíbrio. Pressupõe um mundo onde as vestimentas estão absolutamente adequadas ao mundo em que vivemos. Pressupõe um acabamento na maneira que você se apresenta diante do outro com perfeita segurança dos valores que você está representando, se vestir de acordo com aquilo que é. Eu acho que nós não estamos vivendo estes tempos. Vivemos tempos de absoluta insegurança, de absoluta modificação, nem é possível falar qual é o figurino de um cidadão no dia de hoje porque cada um se veste e faz coisas, então, nem na moda existe figurino. Então o figurino é uma coisa que nunca existiu na minha cabeça conforme as pessoas entendem o que é figurino (Entrevista com Amir Haddad, para esta pesquisa no Rio de Janeiro, setembro de 2012).

Nesse primeiro momento o figurino para Amir, partiria da uma ideia que possibilitasse o ator desmanchar e criar uma alternativa pessoal, onde o mesmo se vestisse de acordo com aquele momento que estava vivendo ali e “não de um momento passado ou de um momento futuro que alguém inventou para você, eu queria saber como é que eu me visto no mundo que não tem nada determinado, isso lá no começo e até hoje eu trabalho com essa ideia”

(Entrevista com Amir Haddad, para esta pesquisa no Rio de Janeiro, setembro de 2012).

Para o artista da cena do *Auto do Círio* essa definição vai muito além do que foi pensado neste primeiro momento no espetáculo. De acordo com Pavis, o figurino é para o ator uma extensão do seu corpo, "é tão vestido pelo corpo quanto o corpo é vestido pelo figurino. O ator ajusta sua personagem, afina sua subpartitura ao experimentar seu figurino, um ajuda o outro a encontrar sua identidade" (PAVIS, p.165). Para Gianni Ratto (1999), o figurino também é a pele do ator, que passa a ser necessária a partir do momento no qual se revela indispensável. Rosane Muniz em suas pesquisas com grandes artistas figurinistas e teatrólogos, mostra que o "figurino é o território mais próximo do essencial da linguagem teatral e que revela, em conjunto com o corpo do ator, a parte visível da personagem. [...] Vem do ator e do trabalho do diretor sobre o ator. O figurino surge da colaboração profunda entre autor, diretor e ator, que abrange cenografia e figurino" (MUNIZ, 2004, p.61,72).

A concepção de visualidade no espetáculo o *Auto do Círio* é extremamente diversificada, assim como acontecia nos autos medievais, no sentido de que as roupas são doadas ou improvisadas, sem o sentido de pertencimento por parte do ator. No *Auto do Círio* o ator concebe um personagem que começa a torna-se perceptivo durante os ensaios e que se torna pleno no ato da apresentação. O ator desenha, costura, vai fazendo aos poucos; ou encomenda para alguém com mais experiência, para que o mesmo possa satisfazer seu ego e complementar sua performance. Segundo Viana,

> Um figurino pode nunca estar pronto, no entanto, chega a hora da estreia, e mesmo que ele ainda vá sofrer muitas mudanças futuras, há o momento em que é preciso "contar um pedacinho de nosso pensamento". E para cada pedacinho contado, muitos podem ser os signos e símbolos colocados em cena para estimular o público no envolvimento com a encenação... Cabe entender o desejo do conjunto, ler as nuances dos intérpretes, localizar o espaço e a luz, a época e o contexto (VIANA, 2012, p. 67).

Elementos são incorporados ao figurino como forma de experimento, assim que vai sendo percebida sua função espacial ou o que ele proporciona no jogo junto às ações físicas. Consciente ou inconscientemente, cada um vai criando uma partitura corporal, a partir dos indicativos dramáticos e dos

indicativos visuais recebidos da direção, revelando e auxiliando no entendimento de parte da história a ser contada em sua performance.

Sem perceber, o ator do espetáculo cria, na maioria das vezes de forma intuitiva, o que pesquisadores já haviam estudado e experimentado ao longo dos anos, no espetáculo o *Auto do Círio*: o "figurino transborda naturalmente para o corpo do ator e tudo o que o cerca; ele se integra ao trinômio fundamental da representação (espaço-tempo-ação) iluminando assim seu movimento" (PAVIS, 2003, p. 169).

Nesta primeira etapa, os artistas, criam e recriam seus figurinos a partir de imagens e signos ou palavras-chave. Ficam livres para deixar fluir a criatividade: sendo aferidos cores, formas, o que a imaginação permitir, construindo o vestir a partir de uma referência individual ou coletiva e de afinidades, "comportando e características das diversas referências exploradas para sua criação" (VIANA, 2011, p.218), comuns a todos os artistas que fazem o espetáculo. A direção, antes, oferecia uma possibilidade enorme de variedade, de propostas, cores, texturas, roupas, nada acabado, tudo já em desuso ou por fazer, para ser transformado em outra coisa. Como um ator do *Tá Na Rua* que, segundo Haddad, pega um resto de fantasia de uma baiana de escola de samba, após o desfile, e coloca no ombro como se fosse uma asa. Essa ressignificação é uma prática comum do grupo.

> A direção cria uma possibilidade nova para os atores, inacreditável, e eles são capazes de fazer coisas "que nem o maior pensador criativo do mundo conseguiria imaginar aquilo que aquele cara fez", que é a coragem de botar aquele pano, aquela outra, e ter a coragem de aparecer a cueca dele e ficar tudo legal. Eu refaço o mundo a cada vez e os atores também, é aquilo que a gente mantém em sintonia com a contemporaneidade do mundo em demolição, não posso imaginar num mundo super vestido, (Entrevista com Amir Haddad, para esta pesquisa no Rio de Janeiro, setembro de 2012).

O trabalho de concepção visual parte das mais diversas fontes, restos de roupas, imagens, uma música, uma história contada, sem algo pré-estabelecido, qualquer coisa que instigue o jogo, a sensibilidade e imaginação desse ator. Segundo Licko essa criação é cotidiana e mutável.

> Os nossos atores são seus próprios figurinistas. Eles se aperfeiçoam ao longo do processo, mais podem mudar a qualquer momento em que sentirem a

> morte se aproximando, com a roupa se transformando em uma armadilha, uma couraça da qual não se pode escapar (LICKO, 2008, p. 127).

Essa prática é inserida no *Auto do Círio*, assim como em todos os Autos dirigidos por Amir Haddad. Os atores criam e recriam seus figurinos tendo como base figuras mitológicas, alegóricas ou não, que possibilitam dar vida aos personagens, sem passado, presente ou futuro, não permitindo um engessamento de sua criatividade.

Essa mistura de imagens alegorizadas permite ao espetáculo outra característica muito marcante que é sua estética carnavalizada, que no Auto do Círio era feita do improviso, do desejo de brincar. Estrutura essa semelhante às utilizadas pelas escolas de samba: divisão por alas, alegorias, samba-enredo, comissão de frente etc. E que foram agregadas à estrutura do cortejo, inseridas no espetáculo pelo encenador Miguel Santa Brígida.

Uma das principais características do espetáculo o *Auto do Círio* é a diversidade de personagens com seus figurinos. Para Patrice Pavis, “o figurino é o primeiro contato do espectador com o espetáculo, e a primeira impressão, do expectador do ator e sua personagem” (PAVIS, 2003, p. 163).

Quando Amir Haddad chega a Belém para realizar oficinas de preparação para o espetáculo ele já traz uma ideia pré-estabelecida de suas experiências realizadas em seu Grupo *Tá Na Rua*, no Rio de Janeiro e suas experiências realizadas em outras cidades como Mossoró, Natal, Salvador etc. Na oficina de encenação que posteriormente resultará no espetáculo, os métodos usados por Amir Haddad são diferenciados dos caminhos de quem constrói uma encenação para a caixa preta. Haddad realizava seus ensaios de forma descontraída e “aparentemente” sem muito comprometimento, como o que acreditávamos ser o ensaio para a montagem de um espetáculo.

Seus ensaios eram movidos por muitas músicas dos mais diferentes estilos, muitas vezes sem conexão de ritmos e danças, onde o ator cantava e dançava exaustivamente, experimentando o corpo e os mais diversos figurinos. A música servia como indutor fazendo repercutir de alguma maneira a afetividade do ator, criava um clima ritualístico nos ensaios, o que o diretor costuma chamar de “o ritual das emoções baratas”. A música deveria trabalhar com a afetividade popular através de um patrimônio que é de todo mundo.

> É essencial que elas tenham mobilidade, que elas mexam com suas pernas e braços, é essencial que exercitem a sua sensualidade, que mexam os seus quadris, é importante também que elam provoquem suas memórias, que provoquem reminiscências, suas narrativas, todas, uma variedade enorme. Músicas que estimulem a criatividade, quanto mais estimulada a criatividade mais rendoso ficará o trabalho (Entrevista com Amir Haddad, para esta pesquisa no Rio de Janeiro, setembro de 2012).

Nos três anos em que Amir Haddad dirigiu o espetáculo, além do indutor musical, o figurino era induzido por uma diversidade de peças de roupas, figurinos e restos de fantasias. Ele mesmo trazia grande quantidade de restos de fantasias do Rio de Janeiro, fantasias recolhidas nas ruas após o termino do desfile das escolas de sambas, além dos figurinos usados nos espetáculos da Escola de Teatro e Dança, e também os que o elenco trazia para os ensaios. Sendo assim, a plasticidade do espetáculo em relação ao elenco era formada por Roupas, Figurinos e Fantasias.

Na realização do processo criativo, “cada ator criava e confeccionava com elementos que achava que iria usar em cena, e o figurino surgia junto com a personagem”, Carlos Moreno in (MUNIZ, 2004, p.45). O ator nos primeiros autos levava figurinos de cena para os ensaios, mas não ficava com o mesmo, havia um processo de desapego material: um ator leva um chapéu e um lenço de filó, outro leva uma saia de carimbó e assim por diante; estes elementos ficavam amontoados no centro da sala de ensaio e qualquer pessoa poderia pegá-los, menos o ator que os trouxe. No dia seguinte qualquer ator poderia usá-los, a camisa de um com a calça de outro, e assim sucessivamente durante todo o período de ensaio.

Só temos consciência desta visualidade no dia do espetáculo, quando as ideias são concretizadas em formas diversas. Não existe um controle do que irá se materializar visualmente no dia do espetáculo, pois cada ator participante apresenta seu figurino definitivo somente no momento do espetáculo. Rosane Muniz, em suas pesquisas sobre figurino, com os mais diversos profissionais da área, percebe os mais diversificados caminhos de concepção e criação. Em relação ao trabalho da atriz Clara Carvalho do *Grupo Tapa*, diz:

> O figurino começa a ser pensado em conjunto no dia a dia do espetáculo. Desde o inicio dos ensaios. “Começo a pensar na personagem, se vai usar saia ou calça, sapato baixo ou alto”. “Sinto logo a necessidade de discutir e

> definir as opções, porque isso muda a maneira de pisar e de estar em cena. Ajuda na fantasia que vou elaborando (MUNIZ, 2004, p. 48).

Esse processo de criação nos ensaios, seja na estrutura de caixa preta, como é o caso da atriz acima, ou da rua como no Auto do Círio, onde a visualidade é pensada dentro de um contexto de construir desconstruindo, era fundamental na concepção de Amir Haddad, afirma Santa Brígida:

> Neste sentido o diretor era radical, ele queria que a cada ensaio, o ator tivesse a possibilidade de experimentar e compor seu figurino inclusive até no dia do espetáculo, ele não queria que as pessoas se apoderassem dos figurinos, esse ou aquele figurino ficasse mais bonito. O ator poderia pegar qualquer elemento que julgasse mais bonito hoje, mas amanhã esse elemento era colocado na roda para que outro ator pudesse usá-lo (Entrevista com Santa Brígida para esta pesquisa em Belém, maio de 2012).

Santa Brígida acrescenta que Amir trabalhava dentro de uma perspectiva mambembe, cigana, de que nada é seu, tudo deve ser compartilhado, uma estética do improviso: hoje uso isso, mas amanhã é outro elemento que tiver disponível. Bem da rua, como vemos na imagem abaixo:

Figura 1 – 1995, espetáculo ganhando as ruas, foto ICA

Não tinha um juízo de valor negativo nessa época, no sentido que o figurino deveria identificar uma época, ou a condição social do personagem, nem tampouco a definição de uma linha estética, era uma questão de

composição com o que está sendo contado mesmo e essa era a estética do diretor naquele tempo.

Essa concepção estética era muito espontânea, como percebemos na imagem acima, era livre das amarrações que o teatro tradicional utilizava. A cor não precisava estar de acordo com as leis da complementaridade: a escala de tons amarelo é complementar dos tons de lilás ou roxo. Importava o efeito que esse elemento, no corpo do ator, poderia produzir de visualidade; e no que se queria passar naquele momento. Os elementos confeccionados para o espetáculo eram tão somente alguns estandartes e acessórios.

Esses acessórios eram feitos conforme a necessidade da dramaturgia: se a cena falava sobre animais, era uma cena de selva, floresta, pedia-se para um aderecista criar acessórios que representeassem animais. Esses acessórios eram usados pelo elenco em cena na estação do teatro. Eram “elementos como: cabeça de um tatu, o rabo de um macaco etc., signos que simbolizavam animais de nossa fauna e já se decidia qual o ator que iria fazer tal personagem”, informa Santa Brígida. Qualquer outro material o próprio elenco levava, como os grandes pedaços de pano, que viravam tapetes, toalhas, lenços, utilizados na cena da apoteose como vemos na figura 5.

Observamos os atores em ações que nos remetem ao cotidiano, sentados ou deitados à beira de um rio ou igarapé. Não há preocupação do tipo se um pano é de cor lisa ou se é estampado, se é mais luxuoso ou mesmo de algodão. Essa prática tinha todo um fundamento para o diretor, porém alguns artistas, com mais experiência de cena, não gostavam, discordavam do método usado pela direção; outros queriam apenas brincar, se divertir, jogar. A ideia era fazer com que os atores não se apropriassem do figurino, desse ato não burguês, no sentido de ser o dono do seu figurino, era uma democratização do acervo que compunha o visual do ator.

Para a concepção dos figurinos, assim como dos acessórios de cena, não havia uma linha condutora da composição, o ator levava o que quisesse: qualquer peça de roupa ou fantasia de carnaval, figurino de teatro, uma calça rasgada, um chapéu, qualquer coisa servia nesse processo. O diretor pedia que fosse acrescentado na roda um novo elemento visual que seria usado sobre a peça de base até chegar ao processo final.

O resultado plástico que ganhava as ruas era outro completamente diferenciado da proposta original que o ator criou nos ensaios. O figurino no dia da apresentação era outro, concebido e construído dia a dia durante o processo. “O signo sensível do figurino é sua integração à representação”, segundo Pavis (2005, p.169). Sua capacidade de funcionar como cenário ambulante, ligado à vida e à palavra aqui acontecia sem o apego do ator. Para o diretor, como para Pavis (2005, p. 169), “o bom figurino multiplica suas funções e vai além do mimetismo e da sinalização, o bom figurino é aquele que retrabalha toda a representação a partir de sua flexibilidade significante”.

Para tanto, o elenco recebia dicas sobre os elementos plásticos mais característicos da cultura teatral de rua e da cultura popular, como as fitas de cetim, os estampados do chitão, principal fonte de inspiração para essa customização[11]. Peça a peça, tecidos e flores de chita ou flores plásticas, fitas de cetim, rendas, davam nova cara a um simples jeans ou camisa de botão, dando novos significados ao fazer teatro de rua e nova visão para o ator figurinista.

2.3.1 - O Grande Coro

O espetáculo foi constituído desde sua origem por um grande coro que preenchia as ruas com suas performances. Esse coro, assim como no teatro grego antigo, representa a alma do espetáculo. Todas as cenas nos primeiros anos são conduzidas por uma única voz, um único corpo, múltiplo, que rasga as ruas com suas caras pintadas e que aguça os sentidos e olhares atentos dos que os cercam.

Segundo Pavis (2005, p.73) o “coro designa um grupo homogêneo de dançarinos, cantores e narradores, que toma a palavra coletivamente para comentar a ação, à qual são diversamente integrados.” Esse comentar funciona aqui como um jogo de perguntas e respostas onde as situações lendárias são contadas exprimindo as “ideias e sentimentos gerais, ora com substancialidade épica, ora com impulso lírico” (PAVIS, 2005, p.73). Esses

[11] Técnica que surgiu na década de 1970, como forma de revitalizar uma peça de roupa que não se usa mais, acrescentando a ela outros elementos, criando assim uma nova peça.

sentimentos são trazidos à mostra por seus cantos e danças, palavras e através de sua indumentária.

Nos primeiros momentos a concepção e confecção de suas vestes acontecem, como já dito, de forma despojada, aleatória, sem que o ator torne-se preso aos elementos. Na figura seguinte vemos atores dos primeiros espetáculos em cena e podemos observar que seus figurinos foram criados de forma espontânea. Segundo Santa Brígida o coro traz em sua performance individual e coletiva um estado poético:

> O grande coro revela este estado poético surreal por misturar uma diversidade de personagens (como num desfile carnavalesco) em suas múltiplas fantasias. As alas que dividem o coro apresentam esse mosaico cênico e performático, onde a riqueza das varias construções corporais (palhaços, figuras mitológicas, diabos, fadas, animais) promovem a interpretação do ator performático, que opera uma mistura de ator brincante, revivendo e recriando o ator mambembe-cigano no rito de uma prática cênica híbrida (SANTA BRÍGIDA, 2003, p. 49).

Figura 2 - 1993 (Díptico) Wlad Lima e atores, foto ICA

Esse brincar, estar aqui e ali, o estado do jogo, das emoções expostas, onde se misturam os mais diversos tipos, é inscrito no corpo dos atores. Acima vemos a atriz e professora Wlad Lima nesse estado poético, ao dispor-se como

uma criança, vestindo uma blusa que nos remete a uma colcha de retalhos; e na figura ao lado um diabo vestido de cueca samba canção de seda e uma capa feita com um pedaço de tecido e uma máscara de couro. Em ambas as figuras o sentido da brincadeira predomina e contagia os olhares dos espectadores, fica visível em ambos esse despojamentos que a brincadeira e o teatro exige, é claro o processo de desapego em suas construções visuais: é como se tivessem saído de casa com a primeira roupa que encontraram e foram para as ruas brincar de ser menino e de ser diabo.

A imaginação é fundamental no processo de criação nesses primeiros momentos, o personagem pode ser qualquer um, a roupa o figurino ou a fantasia também. E tudo permitido pela direção para a encenação, como nos afirma Santa Brígida:

> Da imaginação individual à criação dos solos narrativizados (que por sua vez constroem a grande narrativa espetacular do cortejo), opera-se uma grande carga poética, cuja poeticidade confunde-se com a própria performatividade dos atores no grande coro que caminha dançando pelas ruas de Belém contagiando o público, em claro perfil dionisíaco (SANTA BRÍGIDA, 2003, p. 49).

Cantando e dançando pelas ruas da cidade contagiando o público, uma grande festa, diferente do coro “trágico e da comédia grega que varia entre uma dúzia e vinte e quatro pessoas” Pavis (2005, p. 73), o coro no espetáculo do Auto do Círio é composto no inicio por cinquenta pessoas e sem a métrica narrativa grega. Atualmente por cento e cinquenta pessoas que atravessam as ruas com seus cantos e danças, representam a alma da encenação. Tal qual o coro grego, o Auto do Círio também tinha um chefe do coro (corifeu, para os gregos, e narrador para o Auto), que será analisado mais adiante. Esse coro “confunde-se com as celebrações ritualísticas de um grupo, no qual os dançarinos e cantores formam, ao mesmo tempo, público e cerimônia” (PAVIS, 2005, p.73). Ele é o espírito vivo de nossas tradições exposto para apreciação e comemoração com nossos espectadores, se integrando à ação, e dramaturgia, única e diferente em suas performances individuais e coletivas.

Semelhante ao coro na Idade Média, ele “assume formas mais pessoais e didáticas e atua como coordenador épico dos episódios apresentados, e se subdivide, no interior da ação, em subcoros que participam

da fábula" (PAVIS, 2005, p.73). Estes têm ações diferenciadas em partes da encenação, criando um diálogo com o próprio coro, como sendo um jogo entre dois atores, conduzindo a ação dramática de um ponto a outro durante o trajeto do cortejo.

2.3.2 - O Narrador

O Narrador é uma das figuras que considero importantes, já que era o único personagem com uma função que o destacava no meio do cortejo: nos três primeiros anos era feito pelo próprio diretor, Amir Haddad, que vemos na figura a seguir:

O narrador do espetáculo não surgiu por acaso, são experiências trazidas do seu trabalho junto ao grupo *Tá Na Rua*, como nos afirma Telles:

Figura 3 – 1995, Amir Haddad de narrador, foto ICA

> É especialmente por meio da figura do apresentador-narrador que se estabelece um mínimo de organicidade aos acontecimentos da roda, servindo inclusive como filtro/mediador no que diz respeito a essas interferências, estando sempre atento para alimentar qualquer participação que possa contribuir para o desenvolvimento do "espetáculo" ou, pelo contrario, impedindo que alguma intervenção interfira negativamente nesse processo (TELLES, 2005, p. 134).

Segundo Santa Brígida, em entrevista concedida para esta pesquisa, o narrador usava a mesma proposta dos atores e não tinha um elemento definido que o destacava dos demais, “não se diferenciando em nada dos atores a não ser porque era o Amir Haddad e todos o conheciam e porque tinha um microfone na mão que era a única voz que nós ouvíamos”. Amir narrava os acontecimentos e a cena acontecia. O ator ficava atento às dicas e participava em todo o processo de sua criação: era um teatro narrativo em que os atores respondiam com ação, física e também vocal, à voz do narrador, no caso o diretor Amir Haddad.

O narrador aparece aqui como nos espetáculos do *Tá Na Rua* para dar sentido e contribuir para os acontecimentos, segundo Amir Haddad:

> O Narrador revelar o sentido daquilo que os atores estão fazendo. O estilo é épico é narrativo e não dramático. Terceira pessoa, é manifestação mais não é transe, sendo a narrativa essencial nesse gênero, era a minha narrativa que dava sentido as coisas, eu lia as historia e os atores iam representando e as imagens saltam pra fora, exemplo: *então num golpe fatal... puf e a cabeça já rolou ...*você faz com a narrativa uma projeção de imagens muito maior do que a visão realista que obriga você a aproximar criando um outra possibilidade (Entrevista com Amir Haddad, para esta pesquisa no Rio de Janeiro, setembro de 2012).

Para o diretor Santa Brígida, de quem falaremos na sessão seguinte, a presença de Amir nesse processo inicial do *Auto do Círio*, foi de extrema importância para que os artistas entendessem a proposta do espetáculo e para as artes em Belém.

> O processo de criação do Amir é encantador e continua sendo diz Santa Brígida, porque Amir inaugurara no Brasil um trabalho voltado para a rua e uma linguagem de rua, em particular mais desenvolvido sequentemente pelo seu grupo “*Tá Na Rua”*. Enquanto ao *Auto do Círio* é importante porque ele foi professor da Escola de Teatro, e por ter sido um dos professores de interpretação, e fazia 30 anos que não voltava em Belém desde a época do golpe. Então quando se pensou em criação o espetáculo não se tinha muita noção no que se queria realizar e o Amir era a pessoa ideal para pensar e conceber o espetáculo com a equipe técnica de professores da Escola de Teatro e Dança (Entrevista com Santa Brígida, para esta pesquisa em Belém, maio de 2012).

Nos primeiros anos o espetáculo conseguiu concentrar alguns artistas de toda a cidade, inaugurando uma encenação da rua ligada à pesquisa, a extensão acadêmica, às festas cíclicas comemorativas brasileiras como já dito

antes, e inaugurando na cidade uma criação cênica ligada ao ciclo festivo do Círio de Nazaré, como principal característica. A religiosidade mais uma vez abrindo espaço para a criação artística, aqui incentivada pela academia, juntando a aprendizagem oferecida pelos cursos de artes da Universidade Federal do Pará.

Figura 4 – 1993, Margaret Refkalefsky, foto ICA

Na figura 4 vemos a atriz Margareth Refkalefsky, em primeiro plano, e atrás a figura do narrador Amir Haddad. O narrador tem em mãos um roteiro pré-estabelecido com as estórias escolhidas para serem apresentadas: talvez sendo este o único ponto que difere o apresentador-narrador que conduz as cenas, no *Tá Na Rua*, conforme descreve Licko;

> Essa figura exerce um papel de elo entre ator e público, abrindo espaço para maior intimidade numa relação que é, geralmente, distanciada. A ele cabe, no momento mesmo da ação, selecionar o fio da meada, determinando a sequencia dos números e das apresentações, [...] é o condutor do espetáculo, costurando-o no momento mesmo da apresentação, escolhendo a sequencia dos números (LICKO, 2008, p.60).

Ele estabelecia um elo de ligação entre o público e o ator. Para que essa relação pudesse se tornar estável era necessário um tempo de entrosamento dele com os atores e com o público, para que o mesmo pudesse perceber os momentos certos de acrescentar outros elementos no jogo com os atores e tantas modificações, segundo Licko,

> Exige do apresentador-narrador uma atenção constante, ampla, total, que lhe permita absorver e decodificar os acontecimentos, jogando-os na roda, para os atores – que atuam como um coro, comentando os acontecimentos, levando informações que possam ser acrescentadas ao discurso -, e para o público (LICKO, 2008, p. 60).

Este jogo faz com que tanto atores como espectadores percorram de um momento a outro os extremos da narrativa.

Em relação ao figurino confeccionado não se diferencia muito dos demais atores. E comunga dos mesmos princípios dos demais integrantes do grupo, o improviso, o despojamento, usando também um elemento que, conforme vemos a seguir, é semelhante e comum a todos: lenço branco entre os vermelhos sobre os ombros das atrizes, como verificamos na figura acima.

Esse adereço foi solicitado pela direção para ser incorporado aos figurinos e durante a encenação ganhou algumas significações, lenço, lençol, toalha de banho, manto, abanadores etc, conforme a criação cênica permitia.

Figura 5 – 1995, performance na apoteose, foto ICA

3 Segundo Vestido: roupa, figurino e fantasia

O segundo vestido é feito para a grande procissão do Círio, no segundo domingo de outubro, sob o sol de Belém cujo destino é a Basílica de Nossa senhora de Nazaré. A berlinda com a imagem da santa segue as ruas no caminho inverso ao da noite anterior, mas o espaço é pequeno para dois milhões de pessoas que se espalham pelas paralelas e pelas vias que deságuam pessoas em direção à imagem da virgem. O calor intenso agrega ao vestido acessórios como chapéus e leques.

3. **1- Roupa**

Tanto nos primeiros Autos como nos dias atuais, se bem que com menos frequência, os atores do espetáculo o *Auto do Círio* costumam usar indumentárias do uso cotidiano. Essas roupas marcam características definidas da estética visual do espetáculo ao longo dos anos. “A indumentária usada numa certa época mostra os hábitos e os costumes de seu povo” (NERY, 2007, p.9), hábitos esses decorrentes no espetáculo.

No seu primeiro momento é perceptivo o uso de roupas do cotidiano particular do ator na encenação, acrescentando um ou outro acessório, até porque era um processo inicial, sem a maturidade e elaboração que o espetáculo foi adquirindo durante o tempo, e também porque era a proposta da direção de Haddad.

O vestir no espetáculo, além de ser uma grande mistura visual, a roupa que aparece em cena revela grande parte das emoções contidas das histórias de seus atuantes, “assim como durante milhares de anos, deram aos homens o poder de se auto-afirmar e demonstrar virilidade visualmente e, às mulheres, o de exibir seu charme” (NERY, 2007, p. 9). Essas características também são visíveis até hoje no *Auto do Círio.*

Mesmo existindo como regra, o não apego por uma peça definida que está na roda das indumentárias, a escolha por aquela peça parte primeiramente pelo gosto pessoal do ator, o que ela pode representar na construção do seu personagem e como realçará partes do seu corpo. Aí entra a questão da moda, do estilo, artista, do gosto do ser humano, sendo revelado através das expressões do artista que revela no dia a dia, seu hábitos e costumes, gosto pessoal. Para Viana em suas pesquisas sobre o figurino nos mais diversos campos das artes diz:

> [...] a moda tem um papel importante em todas as culturas e é definitivamente uma linguagem. Se antes as roupas diziam exatamente qual era a profissão de uma pessoa [...] diz que a moda permite que as pessoas se expressem como bem entenderem (VIANA, 2012, p.62).

Essa liberdade de expressão, permitida pela moda através de “um sistema inseparável do excesso, da desmedida, do exagero” [...] a moda tem ligação com o prazer de ver, mas também com o prazer de ser visto, de exibir-

se ao olhar do outro", (LIPOVETSKY, 1989, p.37-39), é exatamente uma das principais características desse vestir, experimentado por alguns artistas no espetáculo, que permanece até os dias atuais no espetáculo.

A forma, a modelagem, a cor, a textura, vai do gosto pessoal dos artistas que no geral trazem para a cena as peças que julgam ser mais expressivas, que escondam ou revelem partes que desejam expor aos espectadores, mesmo sendo os figurinos concebidos para a apresentação aleatoriamente, seguindo os direcionamentos da direção, "a roupa assume o papel de signo, símbolo teatral, que tem muito a dizer através da sua forma e estilo" (VIANA, 2010, p.101).

Essa forma de vestir despojadamente, ou com pressuposto a partir dos elementos da moda, além de uma beleza acrescida aos atores, faz com que o mesmo perceba determinadas condições culturais e sociais diante da sociedade, fazendo-o acredita "que desde muito cedo que "se tornar outra pessoa" por meio da aparência física poderia conduzi-lo a uma realidade superior a sua" como afirma Viana (2012, p.87).

Semelhantes ao Teatro do Oprimido, criado por Augusto Boal (MUNIZ, 2012, p.63), os participantes do *Auto do Círio* trazem suas roupas de casa para a encenação, tornando-se instrumentos de experimentações não somente deles mas de outros atores. Esse processo, tanto para o *Auto do Círio* como para Boal, segundo Muniz, "ajuda a desenvolver a capacidade artística do ator a partir de um tema" (MUNIZ, 2012, p.63).

Para ambos, Haddad e Boal, em seus processos criativos não gostam de usar palavras cenário, figurino, dramaturgia. Haddad diz que não quer submeter seu trabalho "ao corte de uma modelagem do futuro de uma sociedade que está se descosendo" (Amir Haddad, entrevista para esta pesquisa, Rio de Janeiro, 24 de setembro de 2012).

Os instrumentos oferecidos pela direção de Haddad criam uma possibilidade nova para os atores: "É inacreditável, e eles são capazes de fazer coisas que nem o maior pensador criativo do mundo conseguiria imaginar aquilo que aquele cara fez, que é a coragem de botar aquele pano, aquele outro, e ter a coragem de aparecer a cueca dele e ficar tudo legal" (Amir Haddad, entrevista para esta pesquisa, Rio de Janeiro, 24 de setembro de 2012).

Os atores do *Auto do Círio* refazem um mundo a cada vez, a cada ensaio, a cada contato com o outro, mantendo-se sempre em sintonia com a contemporaneidade do mundo, que para Amir Haddad está em “demolição”, e por este motivo não pode imaginar seus atores “num mundo super vestido”. O importante, tanto para Haddad como para Boal, não são os cenários ou figurinos e acessórios e sim que “quando o ator entra em cena, o que ele for usar, vestido ou nu, vai se relacionar com o resto” (MUNIZ, 2004, p.64).

Os atores do *Auto do Círio* têm essa liberdade de emitir suas opiniões, de estar em constante modificação dentro de uma estrutura carnavalizada que permite o uso de roupa, de figurino e fantasia. Eles têm toda a liberdade de se vestirem e de vestirem o que quiserem, alimentados pela imaginação e pelas coisas que passam na vida e que proporcionam reações sem fim, como diz Amir Haddad: “que são histórias de cada um de nós, conhecidos ou não, e que vão passando por nossas mãos e vamos usando e usando até acabar”.

Segundo Lipovetsky:

> O prestígio das realidades estrangeiras não basta para abalar a fixidez tradicional; não há sistema de moda senão quando o gosto pelas novidades se torna um princípio c*onstante* e regular, quando já não se identifica, precisamente, só com a curiosidade em relação às coisas exógenas, quando funciona como exigência cultural autônoma, relativamente independente das relações fortuitas com o exterior. Nessas condições, poderá organizar-se um sistema de frivolidades em movimento perpétuo, uma lógica do excesso, jogos de inovações e de reações sem fim (LIPOVETSKY, 1989, p. 29).

3.2 - Figurino

Como todos os signos da encenação que compõem o espetáculo, o figurino é o “primeiro contato do expectador com o ator e sua personagem”, (PAVIS, 203, p. 163). As formas e cores são transmitidas através dos sentidos, pelos cantos e danças ou por seus figurinos, acessórios e cenários. A rua por sua natureza cria um público heterogêneo, “pois encontramos nela pessoas de vários tipos, transeuntes que, muitas vezes, esbarram com o espetáculo e ali extravasam, com alegria ou tristeza, sua relação com o mundo” (TELLES, 2005, p. 178). Pessoas que, por sua vez, abraçam o espetáculo, estabelecem signos de comunicação com os atores e dão novos significados à criação, dialogando com a história e com a memória da cidade, o que possibilita

“influenciar e organizar tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos” (HALL, 2006, p.50). Constituem um discurso que fortalece tanto a cultura local quanto a nacional.

O figurino do espetáculo *o Auto do Círio,* foco desse estudo, é um dos elementos mais marcantes dentro da encenação por suas multiplicidades. E faremos uma análise deste a partir de imagens, entrevistas com diretores e artistas assim como um estudo teórico sobre o assunto.

Questões divergentes sobre o que é o termo figurino permeiam estudos de vários pesquisadores e artistas no seu fazer artístico, e apontam vários caminhos para se chegar a um conceito. Esses conceitos serão apresentados ao longo das análises nas sessões seguintes, mas cabe ressaltar que não é tão simples assim, pois devemos levar em contar uma série de elementos que compõem essa estética, conforme observa Patrice Pavis:

> Não é tão fácil dizer onde começa a roupa, e tampouco é simples distinguir o figurino de conjuntos mais localizados como as máscaras, as perucas, os postiços, as jóias, os acessórios ou maquiagem. É uma operação delicada extrair o figurino do conjunto do ator em seu meio (PAVIS, 2003, p.163).

Em relação ao espetáculo *O Auto do Círio* vem uma série de questionamentos sobre sua estética, como, por exemplo, se o figurino é uma roupa que o ator levou de casa ou um figurino que não usa mais, ou se ele foi ao comércio e comprou uma peça que lhe agradou. Pois vemos desde sua origem que no espetáculo a estética desse figurino vai evoluindo e chega aos dias atuais contendo várias características. Adotaremos quatro classificações conceituais: a roupa do uso cotidiano, o figurino, a fantasia e o que eu defino como figurino-fantasia existente no espetáculo *O Auto do Círio* em Belém do Pará.

> Na encenação contemporânea, o figurino tem papel cada vez mais importante e variado, tornando-se verdadeiramente a “segunda pele do ator [...] o fato é que o figurino, sempre presente no ato teatral como signo da personagem e do disfarce [...] Multiplica suas funções e se integra ao trabalho de conjunto em cima dos significantes cênicos (PAVIS, 2005, p. 168).

Essa segunda pele que define Pavis ser o figurino é uma roupa pensada para determinado contexto dramático, que auxilia o ator na construção

da identidade de seu personagem levando em conta uma série de códigos na trama da encenação, sendo “complementar a interpretação, e não escondê-la” (VIANA, 2010, p. 102).

Para o elenco do espetáculo, essa segunda pele afirmada por Pavis, é uma forma plástica que lhe agrade e que seja agradável para os outros, atores ou espectadores. Segundo Viana, “um modelo ou um exemplo é algo que existe anteriormente e indica qual o caminho deve ser seguido, copiado, imitado. Em outras palavras, um modelo é algo que serve de referência para alguma realização” (VIANA, 2011, p.59). Para esse ator o caminho pode ser uma calça colorida que tem em casa ou uma fantasia de carnaval da sua escola de samba preferida, onde desfilou, e que gostaria de usá-la novamente: o Auto é uma opção para a sua exibição e satisfação pessoal.

Muitos dos artistas que compõem o elenco já começam os ensaios com seu figurino pronto, sem ao menos saber a temática que comporá o roteiro concebido para o espetáculo. Outros atores deixam para a véspera do espetáculo ir ao comércio comprar uma roupa que estabeleça algum tipo de relação, primeiro com ele próprio e depois com o que foi criado em conjunto com os demais atores.

O figurino, neste caso, é uma roupa usada por um ator ou atriz para uma apresentação e as relações que esse ator ou atriz tem com ele surgem a partir das afinidades de cores, formas, brilho ou qualquer outra coisa, que revele o ator e que ao mesmo tempo “o identifique e o disfarce diante de seus conhecidos ou não” (PAVIS, 2003, p.164). O disfarce é característico de qualquer encenação, o ser outro, e para o espetáculo este disfarce pode aparecer de qualquer forma, primeiro que agrade o ator, depois que se integre dentro do todo da encenação e, por fim, que agrade o outro.

Para Fausto Viana (2000, p.3), “o figurino é qualquer peça que será portada pelo corpo do ator em cena, fazendo parte do conjunto visual que ele apresenta, independente do espaço cênico”. Esse conceito diz perfeitamente o que foi, nos primeiros anos, o figurino do espetáculo: uma roupa escolhida pelo ator estabelecendo um diálogo visual com a encenação e com as ruas por onde o espetáculo caminha.

No decorrer dos anos essa roupa usada em cena começa a ganhar outros significados e uma nova estética, pensando tempo e espaço onde o

personagem se encontra e qual sua função e diálogo com a encenação e o que esta poderia somar com o trabalho de concepção feito pelo ator, adequando-se, agora, a este novo pensamento do pesquisador: “o ator tem a possibilidade de incorporar à sua figura signos representativos, numa mistura altamente desejável de formas teatrais mais expressivas” (VIANA, 2010, p. 228), como vemos na figura seguinte.

Figura 6 - 2009, diversidade de figurinos, foto Wagner Méier

A preocupação com a forma vai tendo um sentido mais apurado e o ator começa a tomar consciência da sua importância para a criação do personagem e seu processo criativo, não somente pelo valor de gosto e estético, que esse figurino traz, mas também pelo que ele proporciona na sua performance durante a apresentação. Para Fausto Viana o figurino deve dialogar com todos os elementos que compõem o espetáculo:

> O bom figurino é aquele que respeita as regras de encenação propostas. Interage com o resto do espetáculo, não sendo pela alheia à sua realidade em todos os sentidos, desde o econômico até as opções estéticas a serem seguidas. É executado por alguém que conhece o espetáculo, estilos históricos, códigos teatrais em voga e sabe como estruturá-lo para apoiar e dar suporte à interpretação dos atores, que devem fazer dele um instrumento a seu favor (VIANA, 2000, p.3).

Vale lembrar que *O Auto do Círio* cobre os custos de alguns personagens, ficando a cargo do ator a responsabilidade de conceber e construir seu figurino ou adequá-lo às características de um novo personagem e à ideia determinada pela encenação. Semelhante ao teatro popular onde seus atores mais afortunados "financiam os próprios figurinos e brincam de grupo em grupo, não os repetindo" (MOURA, 1997, p.336). Conforme veremos nas figuras seguintes, com o diferencial de que no Auto não existe uma segunda apresentação.

Figura 7 – 2009, Wilson de Oliveira, foto Cláudia Palheta

O figurino é pensado não só pela forma, mas também pelo que ele proporciona ao corpo desse ator, ao seu prolongamento no espaço cênico, fazendo parte do roteiro, da estória a ser contada. Essa preocupação, como disse, é visível em parte do elenco; outros se dispõem a comprar uma roupa ou figurino pronto.

A escolha do personagem é feita antes mesmo de saberem a temática a ser adotada. As resoluções de como fazer, vão sendo discutidas com os atores que têm mais experiência ou mesmo com um figurinista que o ator contrata para realizar sua idéia, sendo que as escolhas de cores, forma, tamanho, brilho ou não brilho, são definidas pelo prazer da forma visual que proporcionada na apresentação.

Figura 8 - 2009, Vera Brito, foto Wagner Meier

Essa escolha aos poucos vai sendo incorporada ao trabalho criativo do ator nos ensaios, onde o mesmo experimenta elementos que farão parte do seu visual. Uma asa, um cajado, uma bandeira, um buquê de flores, vão sendo trazidos para experimentação no período dos

ensaios, possibilitando ao ator ir definido a composição do seu personagem e de seu figurino. Segundo Viana, “entendemos como figurino a ação produtora de um desenho referencial que antecede o espetáculo em que se insere ao ator/personagem, como é o caso dos figurinos de uma determinada época ou região geográfica, por exemplo” (VIANA, 2011, p.57).

É nos ensaios que surgem as ocasiões e as relações entre os atores e personagens, que podem ser os mesmos escolhidos por mais de um ator. Mas as formas contidas no figurino é que vão diferenciar seu trabalho, pois elas carregam todas as emoções que o personagem deseja trazer à tona, estabelecendo as relações de diferenças entre um anjo dos demais anjos que compõe o espetáculo.

3.3 - Fantasia

Uma das grandes magias que envolvem o teatro é a possibilidade de ser outro. Outro que sonhei algum dia, um personagem de um filme que vi, um mago das histórias que escutei quando criança e cria na memória uma imagem para tal; um animal que pensei, um príncipe dos contos infantis, dentre tantos outros que pertencem ao mundo imaginário e real. Todas as coisas que podemos conceber e realizá-las na arte de representar.

Os artistas da *Commedia dell’arte* abusavam da “improvisação e, além de ter uma intensa preparação técnica (vocal, corporal e musical), representavam, geralmente, o mesmo personagem por toda vida” (CRISTIANO, 2005, p. 23).

Nas festas carnavalescas autorizadas pele Igreja na Idade Média as companhias teatrais se apresentavam por todas as partes, "com os cortejos mascaradas, a sátira social dos figurinos de seus bufões, apresentação de números acrobáticos e pantomimas” (BERTHOLD, 2008, p. 353). “Sua dedicação era tão grande que se deixava absorver por uma vida poética e imaginaria que o fazia feliz ou infeliz” (DEL NERO, 2009, p.69-71).

Através do fantasiar, da brincadeira, do jogo, uma pessoa pode ser outra, nas apresentações teatrais, no carnaval onde o desejo na população de brincar se intensifica e você pode ser outro e outros; desejo possibilitado a

partir do uso de roupas diferenciadas, maquiagens, máscaras, uso de acessórios, realizando seus desejos mais contidos, conforme vemos nas figuras 7 e 8, duas fantasias, em que percebemos uma preocupação do ator com a harmonia das formas causada pela distribuição dos materiais, cores, adereços, permitindo maior performance e sua " capacidade de adequação à dança própria, a capacidade de permitir a livre e espontânea movimentação, agilidade, empolgação e vibração dos desfilantes, sejam os de alas, grupos ou conjuntos" (Manual do Julgador, LIESP, 2012, p.25).

Segundo Patrice Pavis a fantasia está diretamente relacionada à psicanálise: "é uma representação imaginada pelo sujeito num sonho acordado e que traduz seus desejos inconscientes" (Pavis, 2005, p. 162). Ao conceber um personagem, o ator transfere uma série de significados imaginados a este, criando um desenho para o corpo, uma voz especifica, uma expressão facial que acentue essa ou aquela ação.

> A representação teatral compartilha com a fantasia esta mistura das temporalidades e este embaralhamento da cena real e da cena fantasiada. O espectador, colocado diante de um acontecimento presente, deve, para assimilá-lo, recorrer a sua experiência anterior, projetando-se num universo vindouro. O mesmo ocorre quando à atitude do encenador: a partir do momento que ele se liberta da impulsão imitativa e ilustrativa do texto, e que modela o espaço cênico amalgamado nele varias imagens "brutas", ele introduz em sua visão uma parte de fantasioso (PAVIS, 2005, p. 162).

Esse embaralhamento de realidade e fantasia, típico das artes, é extremamente utilizado pelos atores do espetáculo, permitindo-se aflorar seus desejos de ser o personagem que gostaria de ser no mundo real e buscar, neste real, elementos que possibilitem a construção de um ser outro, fantasioso. Durante os ensaios do *Auto do Círio* os atores perguntam uns aos outros: *"Com que fantasia tu vens?"* E a visualidade do espetáculo só se revela no dia, quando as ideias são concretizadas em formas diversas. Para o pesquisador de carnaval Haroldo Costa (2001), fantasia associada ao carnaval é:

> [...] mais que o disfarce que esconde, é o ato que revela a vastidão do imaginário, usando o material mais vulgar, mais inesperado, e transformando-o em objetos de comovente beleza. É como fazer resplandecer de uma sucata o brilho inesperado de uma joia rara. A conhecida máxima de Lavoisier – "na natureza nada se perde, tudo se transforma" – tem na utilização dada nas escolas de samba a alguns materiais a sua incontestável confirmação (COSTA, 2001, p.206).

Figura 9 - 2009, Jean Negrão, foto Wagner Meier

Figura 10 - 2009, Jean Negrão, foto Ivan Mello

Nas figuras anteriores, dentro das caracterizações fornecidas pelo pesquisador, podemos identificar a materialização de um desejo mergulhado na imensidão do imaginário. Ao mesmo tempo em que revela uma personagem, traz uma série de informações sobre uma região, revelando os desejos do imaginário pessoal. Para o carnaval, tanto em Belém, quanto no Rio de Janeiro e São Paulo, a fantasia é quesito de julgamento. Para tanto se faz necessário obedecer algumas normas, conforme veremos:

> A função básica da fantasia é ilustrar o enredo. Com base no enredo, são feitos os figurinos, os quais dão origem a criação artística que constitui a fantasia dos personagens propostos. Devem estar adequadas ao enredo, com suas formas, cumprindo a função de transmitir as diversas partes do conteúdo deste. Será considerado, para efeito de análise, o uso de adereços (de mão) que vierem a fazer parte das fantasias (Manual do Julgador, 2012, p.25).

Em relação ao espetáculo *O Auto do Círio*, as fantasias revelam a vastidão do imaginário local, o que permite ao ator criar uma fantasia que

ilustra pedaços desse roteiro. Este permite uma variedade tão grande de criações quanto às fantasias que compõem os enredos apresentados nos desfiles das escolas de samba no carnaval, pois o ator pode ser o que quiser e utilizar as mais diversas formas e os mais diversos materiais: penas, cabacinhas, plumas, plástico, espuma – como vemos acima –, para concretizar a sua fantasia pessoal, o seu disfarce.

Na figura abaixo temos uma cena de representação coletiva dos atores que participaram do primeiro *Auto do Círio*, em 1993. A forma nos remete a um bloco de carnaval, onde está exposto, através das fantasias, o desejo de serem reis, rainhas, médicos ou mendigos, deuses e diabos. Vemos artistas que conceberam suas fantasias e adereços, ocupando as ruas estreitas do bairro

Figura 11- 1993, atores nas ruas, foto ICA

da Cidade Velha. Nesse percurso, subiam nos batentes das portas e janelas e representavam apenas em frente às igrejas e prédios históricos, cantando e dançando até chegarem às estações.

A partir da imagem podemos perceber o resultado do processo de criação dos atores em cena e sua plasticidade. Essa mistura de roupas, figurinos e fantasias são marcas da visualidade do espetáculo desde seu inicio, como vemos acima, uns com maior representatividade outros ainda não tão alegóricos (como veremos mais adiante), e que permanecem nos dias atuais. Durante o processo criativo foram reelaborados e ressignificados, juntando-se

ao trabalho de corpo para a construção de uma personagem que enche as ruas de alegria, canto e dança, estabelecendo assim laços afetivos com a cidade e com os espectadores, num entrosamento que se confirmaria durante longos anos. Esse cortejo se estende pelas ruas do bairro da Cidade Velha se apropriando e dialogando com seus monumentos históricos como afirma Rodrigues Neto:

> Torna-se importante destacar que em todas as estações do Auto, a arquitetura do bairro (casas antigas, igrejas históricas, praças, palacetes, etc.) é re-significada, transformada e valorizada, ao servir de cenário para a encenação. Nesse sentido, o espetáculo propõe um diálogo direto com a história e com a memória da cidade, inscritas em suas construções antigas (RODRIGUES NETO, 2004, p.53).

Esse estar na rua e utilizá-la como espaço para encenação requer uma atenção redobrada por parte do elenco em sua performance, é diferente dos espaços de ensaios do espetáculo para um palco italiano, diferente também do desfile das escolas de samba onde o brincante tem uma tapete branco que é a rua para desfilar e mostrar sua fantasia, protegidos por uma equipe. Esse desfilar no espetáculo é completamente diferente por que o público está na rua, junto e participante.

Essa estrutura caminhante que o *Auto do Círio* traz como característica, coloca o ator, independente de seu personagem, em situação de risco constante, segundo Santa Brígida:

> O ator ele está muito mais exposto no cortejo, porque vão passando e as pessoas vão, quer dizer, a cena vai caminhando, então esse público que vai assistir ao espetáculo ele é muito mais fluido, porque numa esquina eu posso encontrar uma pessoa e na outra esquina encontrar outra; então assim, como eu tenho uma cena parada, onde o público para pra assistir, quando eu caminho, quando eu trabalho a estrutura do cortejo isso é muito mais frágil mesmo. Então ir pra rua é pensar nesse corpo quando a cena é caminhante e mesmo na cena parada, como é que o ator vai administrar a relação com o público (Entrevista com Miguel Santa Brígida, para esta pesquisa em Belém, maio de 2012).

Semelhante aos olhares diferenciados a cada momento no carnaval quando o desfile acontece, o *Auto do Círio* proporciona aos atores e espectadores esse diferencial; e várias leituras das histórias acontecem pela

estrutura e presença caminhante dos espectadores com os atores pelas ruas ou pela distância entre a cena parada num palco e somente pelo contato visual do espectador parado na praça, como no carnaval.

Pensar em carnaval nos remete imediatamente a festa, farra, samba, fantasias, brilho, glamour, etc. O que desencadeia uma série de perguntas como: que fantasia usar? Comprar pronta ou mandar alguém criar especialmente para a ocasião? Quais cores ficam bem com esse ou aquele figurino? Terão plumas, paetês, lantejoulas ou será algo mais fosco? Onde desfilar? Em que bloco ou escola de samba ou bandinha?

No carnaval vemos os mais diversos tipos de fantasias, concebidas por um ou mais grupos de carnavalescos, a partir de uma ideia, um enredo.

No *Auto do Círio* essas fantasias aparecem num contexto diferente: mesmo que a estrutura do cortejo caminhante seja semelhante ao desfile de carnaval, esse diferencial é concebido, pelo próprio ator, por um figurinista, carnavalesco, uma fotografia de um livro ou da internet. Indutores onde ele encontrou elementos que conversem com o tema do espetáculo e seu trabalho durante os ensaios. Se fantasiar de quê? Como dizem nossos atores, é um processo que acontece pela forma, tamanho, efeito visual e pelos desejos desse ator em ser algo diferente sem a responsabilidade de receber uma nota como no carnaval.

As manifestações populares que passaram ao longo dos tempos chegam até nós, vivas com sua poética, seduzindo homens e mulheres de diferentes culturas, crenças, condições políticas, sociais etc.

Assim, dentre tantas manifestações, surge o teatro popular feito por homens que ocupavam as praças para contar e ouvir histórias, deixando fluir seus sonhos, seus encantos, seus medos e façanhas. E essa forma de contar, de brincar de ser outro, como no carnaval, enchia os olhos d'água e colocava sorrisos nas bocas de quem assistia. Através dessa arte, renovavam o seu espírito criando esperanças aos seus semelhantes, com cantos, danças e palavras.

É desta forma que o espetáculo *O Auto do Círio,* cortejo dramático, traz em suas poéticas características dos autos medievais, do teatro popular, do carnaval; e ao longo dos seus 17 anos, em particular na direção do professor

Miguel de Santa Brígida, são atreladas novas matrizes formais inspiradas no carnaval brasileiro, que analisaremos através de seus figurinos.

Para o pesquisador, as matrizes do carnaval em seu "sentido ritualístico têm suas origens bem mais antigas do que conhecemos, como os rituais agrários dos povos primitivos, ou as cerimônias de fertilização da deusa Isis do antigo Egito e as festas orgiásticas em homenagem ao deus Dionísio/Baco nas civilizações greco-romana" (SANTA BRÍGIDA, 2006 p. 18). Segundo Santa Brígida, essas festas são verdadeiros cortejos coletivos com estrutura pré-concebida onde a população festeja e comemora em agradecimento por graças concedidas por suas divindades.

> O carnaval é toda forma de brincadeira, jogo, festa, algazarra, folguedo, maneiras de brincar e comemorar coletivamente certos acontecimentos e que são marcados pelos exageros, pela inversão dos papeis, pelo excesso de comidas e bebidas, sem falar na distinção da igreja católica que defini uma data especifica para esse tipo de comemoração com excessos que findaria a meia noite da terça feira gorda no período da Quaresma (SANTA BRÍGIDA, 2006, p.38).

Esse sentido de brincadeira, de festa, que está no espírito humano de quem constrói e de quem brinca envolto numa euforia contagiante, paramentados de indumentárias coloridas e brilhantes ou não; ou simplesmente usando roupas doadas por outros como na Idade Média, onde a população em cortejo seguia pelas ruas ou em cima de estruturas formais – que dão origem na contemporaneidade aos conhecidos carros alegóricos – eram impulsionados pela energia emanada da população em êxtase. Assim como os rituais antigos de fertilização da deusa Isis no antigo Egito, onde o carnaval tem suas origens de acordo com Santa Brígida:

> O culto à deusa Isis semeou um dos mais belos e ricos rituais que reunia a um só tempo celebração, festa, entusiasmo divino, deslocamento de procissões, com riqueza na estrutura de cortejo, carros alegóricos e coreografias, elementos que ficariam para sempre na folia carnavalesca do mundo em sua diversidade de manifestações (SANTA BRÍGIDA, 2006, p. 42).

Após isso, ele afirma: "O culto a Dionísio na civilização greco-romana apresentava um cortejo com uso de máscaras e adereços, a presença de um carro naval (*barca navalis*), que conduzia a imagem do Deus pelas ruas,

representando a sua entronização[12]" (SANTA BRÍGIDA, 2006, p. 44). Em Roma, (Pinheiro *apud* Santa Brígida, 1995, p. 63) diz que: "Nesse carro se exibiam mulheres nuas; homens também nus cantando canções obscenas, convidando a todos para os prazeres da carne".

Os cortejos seguiam pelas ruas induzidos por músicas, danças e bebidas. Se "estenderam durante toda a Idade Média aparecendo nas festividades populares, nos autos medievais, passando pelo Renascimento onde ganham maior organização e riqueza de figurinos", diz Santa Brígida. Aparecem mais tarde na *Commedia dell'Arte*, gênero teatral mambembe que surgiu na Itália, onde os atores se apresentavam pelas ruas e praças das cidades, com suas carroças palcos, o uso de máscaras e indumentárias doadas pelos seus padrinhos, o que permitia identificar esse ou aquele membro da sociedade ao aparecerem nos palcos em apresentação.

A participação da elite se intensifica no Renascimento, quando passa a ser patrocinadora dessas folias, surgindo os Triunfos, que eram grandes cortejos com carros alegóricos refinados e cheios de rebuscamento, representando os feitos de seus patrocinadores, assim como suas indumentárias luxuosas trazendo cenas da vida de algumas pessoas da nobreza do lugar. Essa estrutura de cortejo com carros alegóricos, coreografias, indumentárias exageradas e de cores fortes, canto percussivo, divisão por alas também descende da história antiga e contribuíram para as características ritualísticas do carnaval nos dias atuais. Segundo Armindo Bião:

> Esses ritos e as rotinas do dia a dia desempenham-se em função de comportamentos esperados diante das mesmas circunstâncias ou de circunstâncias reconhecíveis pelo imaginário como algo já conhecido (Alfred Schütz). Esses comportamentos são algo sobre o que não se pensa no momento em que acontecem. Pensar sobre a necessidade de deslocar-se o peso do corpo para frente, para que o caminhar seja possível, é, se não paralisar, ao menos modificar substancialmente o caminhar (BIÃO, 2009, p. 127).

É dentro dessa estrutura ritualística, espetacular e carnavalizada que o *Auto do Círio*, sob a direção de Miguel Santa Brígida, se apresenta para a sociedade. Descendente dos grandes cortejos realizados no percurso histórico da humanidade em homenagem às divindades, assim como aqui em devoção a

[12] Entronização, cerimônia no qual é exaltada a importância de uma pessoa, objeto religioso.

Nossa Senhora de Nazaré. Sua paixão pelo carnaval fez o espetáculo adquirir uma estética tipicamente das escolas de samba do carnaval.

Um dos personagens marcantes das montagens do Auto do Círio dirigidas por Amir, era a figura de um NARRADOR que cantava os acontecimentos cênicos e os atores apenas os representavam nas estações em frente às igrejas e prédios históricos. Santa Brígida, ao assumir a direção do espetáculo, substitui a figura do narrador pelas performances dos atores no grande coro.

O diretor começa a reestruturar e a ampliar as possibilidades de contemplar outros “personagens advindos da diversidade de manifestações populares de Belém, como quadrilhas juninas, grupos de capoeira, grupos folclóricos e a participação de uma bateria de escola de samba” (SANTA BRÍGIDA, 2003, p.21)

Ao contemplar outras culturas, como o carnaval, no espetáculo, amplia também a diversificação estética, permitindo aos atores a realização material de personagens com as mais diversas formas plásticas em seus figurinos e fantasias, transformando as ruas do bairro da Cidade Velha, em Belém, num verdadeiro mar de cores.

3.3.1 - Personagens do carnaval inseridos no cortejo dramático

Reunir grande parte dos artistas e da produção teatral dos grupos da cidade e da comunidade externa atendida no espetáculo é juntar as artes para celebrar e comungar em uma grande festa popular: como “aconteciam em frente às igrejas, ora simultâneas ora seguindo umas às outras, caracterizando os autos nascidos das tradições sagradas, em sua essência épica com participação de varias camadas sociais” (SANTA BRÍGIDA, 2003, p.57).

A partir de 1996 até 2009, como dissemos anteriormente, sob nova direção, o espetáculo adquire mudanças estéticas significativas. Através das pesquisas e experiências como carnavalesco do encenador, cria-se para o cortejo uma estética muito particular, a partir do que já se tinha, incluindo no espetáculo as matrizes estéticas do carnaval.

Dentro dessa nova configuração do espetáculo foram reunidos diversos segmentos das artes e da cultura popular de nosso Estado em um só cortejo: Artes Visuais (elementos cênicos, cenários e figurinos); Artes Cênicas (Teatro, dança e circo); Música (Bandas, Orquestras, percussão, Canto Lírico e Popular); Cultura Popular (Quadrilhas Juninas, Boi-Bumbá, Pássaros Juninos); e o Carnaval (Carros alegóricos, Casal de Mestre-sala e Porta-bandeira, comissão de frente e Porta-estandarte), que estudaremos detalhadamente, cada um nas sessões adiante. Fez-se necessário, nessa nova estrutura, a figura de um aderecista, cenógrafo e figurinista que pensasse junto ao encenador a concepção visual do espetáculo. Esse hibridismo de linguagens redimensiona e transforma o Auto em um cortejo de dimensões gigantescas, enchendo as ruas de atores e público em sua apresentação toda sexta-feira que antecede o Círio de Nazaré, no mês de outubro. *O Auto do Círio* é um espetáculo popular cujo espírito habita as ruas enchendo-as de expressões artísticas, resultando em uma performance própria.

Enquanto professor, artista e carnavalesco, Santa Brígida introduziu elementos característicos das escolas de samba como: a bateria e o puxador de samba, a comissão de frente, o Porta-estandarte, o casal de Mestre-sala e Porta-bandeira, dividindo as alas com alegorias e personagens.

> A carnavalização do Auto do Círio, portanto, se daria num conceito mais geral analisado por Bakhtin desde as fontes originais dos cortejos carnavalescos da Idade média, até suas projeções no renascimento e nas sociedades modernas. E no segundo momento, nos aspectos específicos do carnaval brasileiro e na singularidade espetacular apresentados pelas escolas de samba (SANTA BRÍGIDA, 2003, p. 22).

Sendo assim, no espetáculo *O Auto do Círio* há elementos encontrados na festa do Círio de Nazaré, como carros dos anjos, estandartes, bandeiras, bandas de música, e os elementos característicos das escolas de samba.

3.3.2 - O carnavalesco criando figurino para o espetáculo

O artista que coordenou junto com a equipe do encenador essas mudanças visuais foi o ator, aderecista, figurinista e cenógrafo Guilherme

Repilla, que participa do processo criativo do Auto do Círio desde 1999[13]. Devido à sua experiência como cenógrafo e carnavalesco, Guilherme começa a desenvolver uma estética para o espetáculo construindo um estilo próprio na sua poética, como afirma Santa Brígida: “bebendo nas duas matrizes fundamentais do Auto: O Teatro e o Carnaval” (SANTA BRÍGIDA, 2003, p.76).

Primeiro utilizou um carro alegórico como símbolo, ressignificando a berlinda utilizada na procissão do Círio como alegoria no espetáculo. Entre as alas foi inserido, como divisor, o casal de Mestre-sala e Porta-bandeira, em frente ao carro da Santa, como ficou sendo chamada a alegoria pela equipe técnica do espetáculo, a seguir o Porta-estandarte e à frente do cortejo, como nas escolas de samba, a Comissão de Frente.

Dentro dessa estrutura carnavalesca, que de certa forma já existia nos autos dirigidos por Amir Haddad, o espetáculo ganha maior visibilidade plástica e performática, transformando-se em “uma prática cênica governada por uma grande liberdade de criação caracterizada pela desconstrução dos sistemas clássicos de narrativas com suas unidades aristotélicas [...] numa reunião de várias culturas no mesmo espaço tempo, sem hierarquias e em existência simultânea” (SANTA BRÍGIDA, 2003, p.23).

Dentro dessa perspectiva, os atores assumem um papel de suma importância, pois, como no inicio, passam a conceber personagens e performances, figurinos cheios de signos a partir das manifestações culturais que foram atreladas ao espetáculo. Bem como o refinamento em sua execução: cheios de brilho e de grandiosos volumes, tornando-se verdadeiros figurinos alegóricos.

> A ênfase em personagem alegóricos e a dinâmica de disfarces dos atores pela ludicidade e pela subversão, como a utilização de máscaras e também a presença do grotesco revelada em alguns personagens como diabos, loucos, etc., fortalece a estrutura carnavalizada do espetáculo. Operando o sentido de carnaval enquanto festa das linguagens (SANTA BRÍGIDA, 2003, p.21).

Para tanto se fez necessário buscar parceiros que pudessem compreender essas linguagens e alinhavá-las ao espetáculo. Buscou-se convidar os grupos da cidade mais próximos, a quem confiou-se tal

[13] Repilla é o que representa mais essas mudanças, embora antes tenha acontecido a colaboração nessa visualidade do artista e carnavalesco Neder Charone, Luiz Otavio Barata e Cláudio Rego de Miranda.

responsabilidade. Guilherme Repilla assume essa tessitura em 1999 e, segundo suas palavras, começa a dar “uma cara mais arrumada visualmente ao espetáculo, começando pelos carros que foram criados por uma necessidade do público que era a de ver o espetáculo” (Entrevista com Guilherme Repilla, para esta pesquisa em Belém, setembro de 2012).

Em relação aos figurinos, o coordenador de visualidade diz que “eram meio fora do que se propunha para a cara do espetáculo, pois os figurinos falavam de uma coisa e os atores de outra. Não tinha uma costura ligando os personagens, o meu personagem é isso mas eu vou me vestir assim”, afirma Guilherme em relação a alguns atores dos autos passados.

Essa limpeza visual como um todo foi acontecendo aos poucos, pois o próprio elenco começa a se juntar e a pensar como vestir seus personagens, não mais aleatoriamente. Então foram surgindo pequenos grupos que trocavam ideias e discutiram as formas de concepção dos personagens. Dentre suas atividades como figurinista do espetáculo, analiso em particular a poética da Comissão de Frente, na última sessão desta pesquisa, o casal de Mestre-sala e Porta-bandeira e o Porta-estandarte e suas relações com o espetáculo, foco deste capítulo.

3.3.3 - Comissão de Frente

Em 1999 surge a primeira comissão de frente do Auto do Círio. Em sua primeira formação era composta somente por “rapazes representando a figura de anjos, e esse personagem torna-se temática definitiva da comissão de frente”, como afirma Chagas (2008, p.84), sendo que essa representação faz uma alusão aos anjos dos carros dos milagres, carros dos anjos, da procissão do Círio de Nazaré. Tal personagem é substituído por outro em 2010 como verificaremos adiante.

Assim como nos desfiles das escolas de samba a Comissão de frente representa um espetáculo à parte em relação ao restante do desfile. Da mesma forma a Comissão de frente do *Auto do Círio*, representando a cada ano o mesmo personagem, no caso o anjo, torna-se um destaque importante e muito significativo, um espetáculo à parte, de encher os olhos do espectador dentro do espetáculo maior. “É sempre uma experiência inesquecível tanto para quem

faz como para quem concebe sua indumentária", diz Repilla. A cada ano o visual é ressignificado a partir das concepções do figurinista, trazendo em sua poética sempre uma performance extremamente lúdica, mítica e fantasiosa.

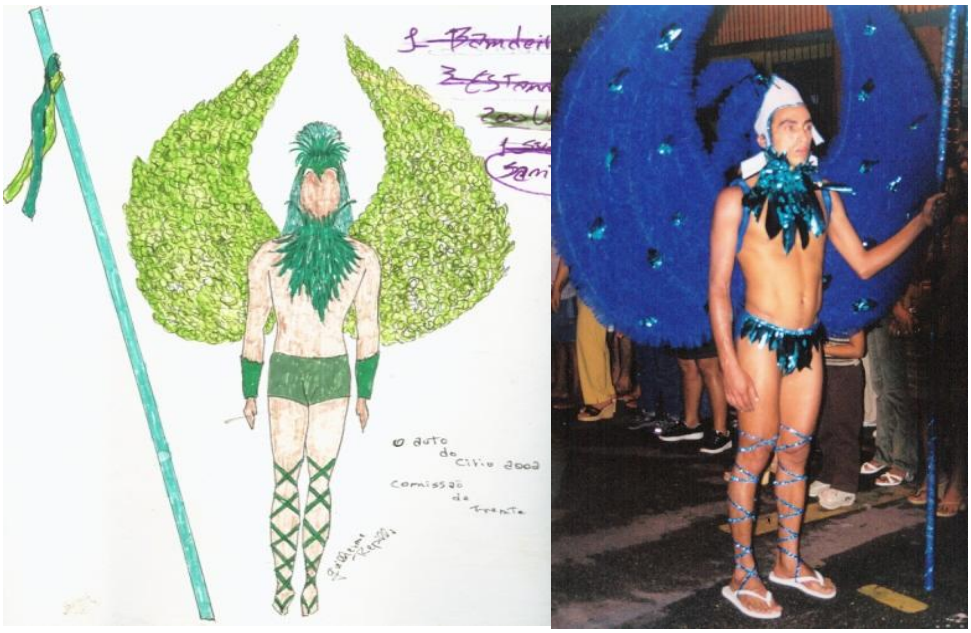


Figura 12 - 2002, comissão de frente, desenho e concretização, criação Guilherme Repilla

O mesmo personagem, mas novo a cada ano. Assim é a Comissão de Frente do espetáculo, a indumentária é diferente, "os materiais se repetem, se alteram, mas a base continua a mesma como sinais desse código", como define Refkalefsky (2001, p.121), referindo-se ao pássaro junino: aqui esse código é estabelecido entre direção e figurinista e a forma de executá-lo plasticamente, ao inserirem o anjo da procissão do Círio de Nazaré como personagem da comissão:

> O figurino dos pássaros juninos a cada montagem é sempre igual e diferente. Igual porque ele se estrutura a partir de um código que consideramos como tal, mas que se encontra subjacente na concepção e elaboração do traje. É diferente porque existe uma total liberdade no uso desses materiais por parte de cada conceptor (REFKALESFSKY, 2001 p.121).

Essa total liberdade de criação e uso de materiais é que faz o diferencial no visual da comissão, inserindo acessórios grandes ou pequenos, tripés ou simplesmente uma sandália havaiana customizada, asas de papel

crepom ou cetim e filó, o resultado é sempre surpreendente para quem faz e quem recebe através dos olhos encantados por tal imagem, sendo esta colabora com a leitura do espectador sobre o personagem, conduzindo-os a fazerem relações e associações com sua história cultural.

Para Repilla, enquanto carnavalesco e figurinista, é de fundamental importância pensar na escolha das formas, materiais e como esse figurino vai se comportar no ator.

> A princípio, vem a história do criar esse figurino, de fazer um estudo de materiais e formas e cores, depois do corpo do ator que vai vestir e que tipo de mensagem vai passar para o espectador. O conforto e bem estar, é parte fundamental do figurino; ele não é só um cabide, ele é tudo em um só. A mensagem deve chegar rápido, para o espectador conseguir identificar e fazer suas próprias relações com suas memórias internas, com o tempo e o espaço (Entrevista com Guilherme Repilla, para esta pesquisa em Belém, agosto de 2012).

Esse pensar, escolher materiais e cores está dentro de um esquema onde cada "sistema significante vale por si, mas constitui igualmente um eco sonoro, um amplificador que diz respeito então a todo o resto da representação" (PAVIS, 2003, p.162).

Figura 13 - 2005, comissão de frente, criação de Guilherme Repilla, foto ICA

Para o espectador do *Auto do Círio*, que na sua maioria já assistiu ao espetáculo e quer ver novamente as Marias, os anjos, Jesus, e deslumbrar-se com as performances dos mesmos, acredito que a primeira coisa é a expectativa, a curiosidade de querer saber como os atores estão vestidos. "É

esse figurino que torna concreto o espaço cênico pelo estabelecimento das diferenças entre o público e o ator, entre o que se veste com um traje do cotidiano e o que se veste com o traje extra-cotidiano" (REFKALEFSKY, 2001, p.70).

Curiosidade essa saciada em parte já na concentração do espetáculo. Ele pode até ter o conhecimento dos materiais já usados anteriormente, mas o interessante é a descoberta de como esse material vai ser ressignificado, pelo figurinista como um sistema de signos ou pelo próprio elenco do espetáculo. Isso faz todo o diferencial para o relacionamento com a encenação. Segundo Pavis (2003, p.164), "como todo signo da representação, o figurino é ao mesmo tempo significante (pura materialidade) e significado (elemento integrado a um sistema de signos)". É assim mesmo que Barthes encara o "bom figurino de teatro": ele "deve ser material o bastante para significar e transparente o bastante para não constituir seus signos em parasitas..." (PAVIS, 2003, p.164).

Pavis diz que "o figurino é, no teatro, um embreador natural entre a pessoa física e privada do ator e a personagem da qual ele veste a pele e os aparatos. Perfeito agente duplo, ele é levado por um corpo real para sugerir uma personagem fictícia" (PAVIS, 2003, p.170). Esse exemplo cabe perfeitamente para a descrição do figurino a seguir, escolhido como um dos mais bonitos trabalhos para a Comissão de Frente, inserindo-se os atores/bailarinos na construção visual sendo seu indutor um período remoto, onde a pele é transformada em extensão das vestes conduzindo o espectador

Figura 14 - 2005, comissão de frente, foto ICA

a uma viagem atemporal induzida pela forma plástica do personagem.

A inspiração para a concepção plástica partiu das imagens dos nossos monumentos encontrados na arquitetura barroca de Belém, pois no ano de 2005 a temática discutida pela direção e equipe de visualidade foi o Barroco. O tema inspirou a ideia dos anjos marmorizados e os materiais técnicos utilizados, “sendo realizada às vésperas do evento”, como afirma o figurinista:

> Os Anjos Marmorizados. A comissão foi feita nas vésperas do auto, na madrugada do espetáculo. A equipe inteira parou para a confecção da estatuas em gesso. Primeiro preparamos bacias com gesso diluído em água, depois mergulhávamos os tecidos recortados em forma retangular na emulsão, modelávamos em manequins, ate adquiri a forma desejada, conseguido a forma, tirávamos e outro era feito. Na concentração do espetáculo os figurinos eram colocados nos bailarinos e recortados retirando o excesso ou construindo outra forma se fosse o caso. Os meninos vinham mais desnudos do que as meninas. As meninas vinham em pequenos cilindros com rodinhas, pequenos tripés e uma coreografia mais sutil que as dos meninos mudando de um movimento para o outro quase que imperceptível. Verdadeira estatua viva (Entrevista com Guilherme Repilla, para esta pesquisa em Belém, agosto de 2012).

Figura 15 - 2005, comissão de frente, Guilherme Repilla preparando o elenco.

A Coreógrafa Ana Flávia Mendes Sapucahy esteve em contato direto com o figurinista e este contato foi de fundamental importância na concepção coreográfica, pois a partir dele foram feitas descobertas do que pode ser feito na construção dos movimentos, que sentimentos deveriam ser integrados à

interpretação dos atores/bailarinos, principalmente quando se tinha acessórios e elementos cenográficos em jogo constante com os intérpretes. Nesse jogo de formas constantes entre bailarino-intérprete, objeto cênico, acessórios, o figurino, de acordo com Roubine,

> [...] deve ser considerado como uma variedade particular do objeto cênico. Pois se ele tem uma função especifica, a de contribuir para a elaboração do personagem pelo ator e constitui também um conjunto de formas e cores que intervêm no espaço do espetáculo, e devem, portanto, integrar-se nele (ROUBINE, 1998, p.146).

De posse dessa integração entre os elementos visuais da encenação, o corpo passa a ser parte operante da ação junto ao objeto, sendo unificado em deslocamento, desenhando uma partitura única, viva, corpo e objeto em diálogo constante com o espaço e com os espectadores. Esse processo só é possível após haver experimentado todos os elementos que construíram a performance. Na figura anterior veremos o processo criativo de elaboração do figurino da Comissão de Frente - Anjos Barrocos, do *Auto do Círio* de 2005.

Os referenciais do figurinista foram elementos das artes visuais, usados para interferir no corpo como suporte. Segundo Guilherme Repilla, conceber uma roupa base para os atores/bailarinos, cor da pele, foi o primeiro passo. Depois banhou seus corpos com uma solução feita com pasta d'água e óleo de amêndoas para que se assemelhassem à textura do mármore e aos tecidos atrelados nos corpos, preparados com água e gesso, endurecendo posteriormente, sendo esculpidos à mão e presos aos corpos dos artistas.

Após haver experimentado a ideia dos materiais selecionados, pudemos ver na figura anterior o figurinista executando o seu projeto para a comissão. Um dos pontos discutidos para esse processo era o de descobrir se o gesso impediria os movimentos dos corpos dos intérpretes. Para tal foi realizado um teste de aplicação da técnica de confecção usando os mesmos materiais que posteriormente seriam usados para apresentação. Isso possibilitou uma excelente qualidade visual e desempenho performático, exercendo uma das funções primordiais do figurino, segundo Roubine, que "é contribuir para a representação hierática, ajudando ao mesmo tempo a caracterização do personagem e a expressividade do corpo" (ROUBINE, 1998, p.148).

A realização do processo do *Auto do Círio*, no ano de 2007, teve motivações importantíssimas, pois o espetáculo aconteceu no mesmo dia consagrado à Nossa Senhora Aparecida. A Comissão de Frente então, assim como o casal de Mestre-sala e Porta-bandeira e o Porta-estandarte, vieram representando a cultura afro-brasileira. Transformou-se os anjos anunciadores da Comissão de Frente em anjos que abrem os caminhos na cultura africana, os promesseiros Exus, como eram chamados pela equipe do espetáculo daquele ano.

Ataduras amarradas nas mãos e nos pés, criando uma relação com a terra, a mãe de todos. Suas vestes eram saias godê, com tecidos trançados em diagonal pelo corpo, e o resplendor em forma de asas estilizadas, confeccionado com espanadores de teto coloridos, como nos conta Repilla:

> A história dessas asas foi bem interessante, não sabia que tipo de material usar. Um dia, saindo de meu apartamento, ia passando um senhor vendendo espanadores de teto e percebi que funcionava perfeitamente. Então perguntei ao senhor: tem em grande quantidade? Foi assim que os anjos celestiais ganharam longas asas e se transformaram em exus. É ele que dá a liberdade para escolha, para ver as coisas que passam em nossa frente, que faz o processo criativo enriquecer, seja um que aparentemente é um vendedor de espanadores, ou de fitas, flores, e a liberdade de expressividade que engrandece a poética da visualidade (Entrevista com Guilherme Repilla, para esta pesquisa em Belém, agosto de 2012).

A Comissão de Frente, quando em contato com os elementos que compõem o figurino, recria o seu corpo a partir de sua postura cênica pelo simples ato do vestir.

3.3.4 - O Casal de Mestre-sala e Porta-bandeira

Um dos símbolos mais significantes do carnaval é o casal de Mestre-sala e Porta-bandeira, com seus exuberantes figurinos, desenvolvendo uma dança em minueto no qual ele está sempre cortejando e protegendo sua dama. Este símbolo carnavalesco aparece pela primeira vez no *Auto do Círio*, em 1996. Foi inserido no contexto do teatro de rua, sem o compromisso da avaliação da banca de jurados, como nos desfiles das escolas de samba. O casal atravessa as ruas antigas da cidade de Belém do Pará livremente, executando seu bailado e se integrando aos demais atores em sua performance. Convidados a integrar o elenco do espetáculo a partir de 1996

pelo então diretor, Miguel Santa Brígida, o Auto tinha neste período um ou mais casais das escolas de samba de Belém e realizavam a mesma performance apresentada no desfile oficial.

Figura 16 – 2000, Mestre-sala e Porta-bandeira do Acadêmicos da Pedreira, foto ICA

Os figurinos usados pelos casais eram os mesmos usados no desfile do carnaval local, trazendo em sua fantasia parte do enredo carnavalesco que a escola apresentava para o público na avenida, conforme vemos nas figuras 16 e 17, que mostram os casais das escolas de samba Acadêmicos da Pedreira e Academia Jurunense. Eles trazem consigo a bandeira da escola, símbolo maior da agremiação, com suas cores e insígnia, e estão vestidos de plumas, paetês, cabochões, pérolas e todo o *glamour* que costumamos observar nos casais de Mestre-sala e Porta-

Figura 17 – 2001, Mestre-sala e Porta-bandeira da Academia de Samba Jurunense, foto ICA

bandeira de qualquer escola de samba.

Em 2001 foi concebido o primeiro casal de Mestre-sala e Porta-bandeira para conduzir uma bandeira com as insígnias do *Auto do Círio*, representados pela atriz Silvia Leão e o ator Flávio Negrão[14] conforme vemos na figura 18. Neste mesmo ano o casal tinha outra função: não só a de conduzir a bandeira representando o pavilhão do espetáculo, mas de interpretar encenando um texto na estação da apoteose. Em 2001, a confecção dos figurinos ainda era improvisada, adaptando, reaproveitando alguns materiais disponíveis, o que era semelhante ao processo de criação dos primeiros figurinos. Sendo que agora a ideia principal era pensada a partir do tema central definido para o Auto, a cada ano. A temática que trouxe a cena muita religiosidade, se estendendo ao grande coro, assim como à Comissão de Frente e ao figurino do Porta-estandarte, representava Drama, Fé e Carnaval e virou subtítulo da dissertação do professor Miguel de Santa Brígida, diretor neste ano.

Figura 18 – 2001, Atriz Silvia Leão e o ator Flávio Negrão – casal de Mestre-sala e Porta-bandeira, foto ICA

O primeiro casal vestiu um figurino com peças trazidas pelos atores. Segundo o Mestre-sala Flávio Negrão, seu personagem usava roupa do próprio ator: “O colete era meu, a camisa e também o sapato, no qual foi colado um

[14] Ator, Mestre-sala e professor de dança de salão.

papel branco, pois era velho" (entrevista concedida para esta pesquisa, Belém, 12 de agosto de 2012). O mesmo aconteceu com a produção dos figurinos da Porta-bandeira. De acordo com o ator Flavio Negrão, "essa participação foi muito importante", pois ele se preparava para voltar para avenida como mestre-sala de uma escola de samba e o exercício de ensaiar e participar do espetáculo era fundamental, como forma de aprendizado. No entanto, depois disso o ator decidiu que enquanto estivesse no Auto como Mestre-sala, não estaria em nenhuma escola de samba, pois se sentia realizado como tal no espetáculo.

No ano seguinte, 2002, o figurino do casal foi concebido e executado pelo figurinista Guilherme Repilla, dentro da proposta de encenação, quando teve a oportunidade de escolher as cores, texturas e acessórios para a realização do visual.

Assim como nas escolas de samba, a bandeira conduzida no espetáculo traz seus signos representativos. As cores são branca e amarela, que simbolizam as cores oficiais da festa do Círio. Traz também uma ilustração simbólica da imagem de Nossa Senhora de Nazaré, no centro da bandeira, funcionando como insígnia. Digo simbólica por que não se trata da imagem em si, nem de uma fotografia ou bordado com a imagem oficial da Santa. O que representa a imagem da santa, no *Auto do Círio,* é um símbolo, geralmente em forma de manto.

Os figurinos-fantasias são definidos a partir dos temas, das relações estabelecidas com a proposta de visualidade, formas, cores, do jogo estabelecido pelo direcionamento do roteiro do espetáculo, que resulta em um bom desempenho tanto para a cena caminhante, no caso do *Auto do Círio,* ou um desfile de escola de samba, como afirma Pavis:

> Na encenação o figurino é definido a partir da semelhança e da oposição das formas, dos materiais, dos cortes, das cores em relação aos outros figurinos. O importante é a evolução do figurino no decorrer da representação, o sentido do contraste, a complementaridade das formas e cores. Em relação à realidade exterior também é muito importante se a representação pretende nos dizer respeito e permitir uma comparação com o contexto histórico (PAVIS, 2005, p. 169).

A escolha dos materiais a serem usados nos figurinos e das formas é feita a partir de alguns indutores: a orientação com o diretor, para saber o que ele pensa como enredo; a participação nos ensaios; uma olhada no que o comércio da cidade oferece, que possa contribuir para uma boa execução do figurino e o diálogo dele com os espectadores. Além, é claro, das relações de afinidades estabelecidas pelo figurinista com o espetáculo, relações essas que podemos observar na fala do mesmo sobre o figurino do casal de Mestre-sala e Porta-bandeira, do ano de 2005.

Figura 19 – 2005, Roger Paes e Mirian - Mestre-sala e Porta-bandeira

> Um das minhas principais criações que se eternizaram em minha memória, pela beleza plástica e de escolhas formais, foi o figurino de Mestre-Sala e Porta-Bandeira do ano de 2005. Ela a Porta-Bandeira representava um jardim de flores. Busquei sua semelhança com outro personagem típico de nossa região que é a sinhazinha do Boi Bumbá, ela a Porta-Bandeira era uma sinhazinha. Trazia uma saia toda vazada, contendo elementos da cultura popular como: chitão, fitas, flores, na saia vazada de flores e fitas presas à

> cintura que ia ate o chão de fitas. O mestre-sala representava o jardineiro que cuidava desse jardim, mas, também era uma espécie de vendedor, um o pássaro que voa e semeia dependendo das referências de cada espectador (Entrevista com Guilherme Repilla, para esta pesquisa em Belém, agosto de 2012).

A estética desse figurino-fantasia pode ser observada na figura acima e na memória dos que assistiram sua performance, além de um diferencial inserido nos anos de 2004 e 2005, dentro do contexto espetacular da encenação. Como já dissemos, na última estação, denominada Apoteose, o casal interpretava um texto dramático, ela representando Nossa Senhora de Nazaré e seu par interpretando o caboclo Plácido, como verificamos no texto de autoria Marton Maués[15]:

> MS – Oh, minha mãe, mãe dos paraenses, eu vim aqui para te adorar, beijar teu manto e te louvar.
>
> PB – Plácido, filho meu, em teu coração pulsa o coração de todos. É por esse todo que habita em ti que estou aqui. È através de ti que abraço a todos, semeando amor nos corações.
>
> MS – Oh, minha santa idolatrada, minha mãe adorada, rogai por mim, por nós, por todo mundo; dá a todos o teu amor, fazei-nos fortes, livrai-nos dessa metade de dor.
>
> PB – Oh, meu filho, pedaço de mim, carne de minha carne, tenha fé e força e lute e dance, reze com todo corpo e com toda alma. Beba da minha luz e, qual guerreiro Kaiapó urbano cibernético, railander da floresta, vença e varra todo o mal que ameaça teu corpo, tua morada.
>
> MS – Ah, minha mãe, rainha da cidade e da floresta, mãe de todos os rios, furos e igarapés, bota o teu manto de ouro e prata e vem pro samba sambar.
>
> PB -Vem comigo querido e amado filho meu, brilho da minha luz resplandecente, e samba, sua, swinga, segue as batidas do teu coração – repique, surdo, pandeiro e tamborim – cai na folia da vida, viva por mim, por todos os teus irmãos, amor, alegria e paixão.
>
> MS - Oh, minha mais perfeita e adorada mãe, lírio reluzente, mimosa flor, sou por ti alma e corpo em comunhão, de cada irmão, espírito e coração, tua oração carnal, reza e carnaval. (Santa Brígida, 2003, p.70)

O casal, ao mesmo tempo em que executa sua tradicional coreografia, exerce também a função dramática, adicionada à sua performance: deixam de

[15] Ator e diretor do Grupo de Teatro Palhaços Trovadores, professor da Escola de Teatro e Dança -UFPA e colaborador do programa O Auto do Círio.

ser personagens calados como acontece nos desfiles de carnaval, ganhando voz no contexto espetacular do *Auto do Círio*.

No figurino da figura anterior, podemos perceber outra função proporcionada como um “signo sensível”, segundo Pavis, que “é sua integração à representação, sua capacidade de funcionar como cenário ambulante, ligado à vida e à palavra, permitindo conferir novamente ao cenário, seu título de nobreza, afixando-o e integrando-o ao corpo do ator” (PAVIS, 2005, p. 170).

Como o casal de Mestre-sala e Porta-bandeira das escolas de samba, no Auto os personagens têm a mesma função de condução do pavilhão da Escola. Referindo-se à Porta-bandeira, o pesquisador Chagas (2008, p.87) diz que a principal função “é conduzir a bandeira da Escola que contém seu símbolo maior, insígnias e cores oficiais, elegantemente cortejada pelo Mestre-sala”, mas sem nenhuma outra performance. No entanto, no Auto ela torna-se um ícone teatralizado com textos e um papel importante na encenação.

3.3.5 - O Porta-estandarte

O Porta-estandarte é um personagem característico e quesito de julgamento nas escolas de samba do carnaval paraense, que tem a função de conduzir um estandarte que apresenta o enredo da Escola, impresso, bordado, em bricolagem ou qualquer outra técnica utilizada em sua confecção. Nesse quesito, segundo o regulamento oficial do carnaval paraense, o personagem deve exibir majestosamente o estandarte, apresentando aos jurados e espectadores o enredo da escola. Ele também deve ter muito samba no pé, diferente do casal de Mestre-sala e Porta-bandeira.

Figura 20 - 2004 , Porta-estandarte, foto: Álvaro Jr

O uso do estandarte é uma prática muito antiga advinda de tempos de guerras na Grécia, Roma e outros povos, aparecendo à frente dos exércitos portando o brasão com as insígnias dos nobres ao qual pertenciam, passando pela Idade Média, nos autos medievais, chegando aos autos e procissões religiosas que ainda hoje presenciamos.

O estandarte é marcante dentro do espetáculo do *Auto do Círio*, desde sua origem, e permanece até hoje. Porém, com a introdução do Porta-estandarte, deixa de ser teatralizado e passa a ser um estandarte com um signo carnavalesco.

Assim como o casal de Mestre-sala e Porta-bandeira, os primeiros Porta-estandartes que apareceram no espetáculo, convidados pela direção, também eram provenientes das escolas de samba da cidade. Eles participavam dos ensaios e no dia do espetáculo também se apresentavam com o mesmo figurino que usaram no desfile oficial de carnaval de suas escolas de samba.

Na figura anterior, vemos um participante alegórico portando o estandarte contendo o nome do espetáculo. Seu figurino, assim como o do casal de Mestre-sala e Porta-bandeira foi concebido e confeccionado conforme proposta do roteiro e jogo do ator em relação ao todo da encenação.

Segundo Guilherme Repilla, “não existe nenhum suporte teórico que auxilia suas concepções e execuções”. A sua criação é feita sempre pensando no popular, onde o luxo, as passamanarias, os brilhos, as fitas, o tipos de tecido, dentre outros materiais, acabam sendo signos indutores de sua criação.

Não se ater muito numa pesquisa teórica talvez seja a excelência de seu trabalho. Guilherme diz acreditar “numa indução e experiência adquirida como carnavalesco. As coisas vêm do criador, busco uma imagem que está impregnada no meu imaginário e que será representada” (Entrevista com Guilherme Repilla, Belém, 05 de agosto de 2012). O imaginário, o lúdico, os elementos da infância, são instrumentos decisivos para o processo criativo. A pesquisa de materiais e suas escolhas é o exercício para ver se esse é o caminho certo se tomar e se terá um bom resultado.

O seu figurino é concebido conforme proposta temática escolhida pela direção e sua equipe e confeccionado utilizando materiais que venham a

simbolizar parte do tema, diferente do "figurino de cada ator que é livre, excetuando-se os personagens fixos do *Auto do Círio*" (CHAGAS, 2008, p.81).

A partir de uma temática o figurinista busca compreender e executar sua criação, de forma que possa fornecer aos espectadores elementos que o auxiliem no entendimento da história que está sendo contada. Para Refkalefsky (2001, p. 73) essa é uma das funções do figurino, "é a roupa utilizada pelo personagem que vai fornecer aos espectadores elementos para que ele compreenda onde é o lugar da ação. Assim, os trajes dos atores podem indicar se a ação é realizada numa floresta, num quarto ou num castelo".

Figura 21 - 2009, Porta-estandarte, foto Cláudia Palheta

Figura 22 – 2010, Porta-estandarte, foto Cláudia Palheta

No Porta-estandarte de 2009, conforme visualizamos na figura 21, a referência é indígena, representada na figura de um Tuxaua. Percebemos a riqueza empregada na sua confecção, que toma como modelo as fantasias indígenas dos cordões de pássaro, onde os brincantes com maior poder aquisitivo fazem de suas fantasias verdadeiras obras de arte: "Capacetes e cocares transformam-se em peças admiráveis de arte plumária" (MOURA, 1997, p.332).

Na figura 22 podemos compreender melhor a função exercida por este figurino. Nosso Porta-estandarte traz referências aos trajes da cultura popular: fitas de cetim, comum no período da quadra nazarena, com frases da festa do

Círio, aplicadas em outro elemento que são as girândolas[16], que aparecem aqui como acessório no chapéu do porta-estandarte. O figurino, também de fitas, faz referência a outro ciclo festivo que é o junino, nos remetendo aos dançarinos de quadrilha. E o estandarte traz a mesma significação do usado por qualquer escola de samba: nome do enredo, no nosso caso o nome do espetáculo e seu tema.

A partir dos figurinos não somente utilizados pelos Porta-estandartes, pode-se permitir ao espectador transitar por vários momentos de nossa cultura e fazem com "que ele seja transportado para o espaço, onde ele reconhece através da roupa o ator" (REFKALEFSKY, 2001, p. 75), levando-o para as festividades juninas assim como ao encontro de elementos usados para efetuar pedidos à Virgem de Nazaré.

O jogo que o ator ou bailarino estabelece com seu figurino e com o estandarte é de suma importância para o entendimento do espectador em relação ao tempo e à ação executada pelo mesmo. O que diferencia dos estandartes usados nos primeiros anos é que ele tem mais que a função anunciativa do espetáculo, sendo mais um elemento plástico como um brasão ou qualquer outro símbolo como nas histórias antigas, é que ele agora assume uma função atribuída a um personagem especifico do tema do espetáculo e do carnaval.

"Não assumíamos para elenco do espetáculo a temática, somente para a equipe de criadores", diz Repilla. O tema gravado no estandarte é uma referência direta dos estandartes das escolas de samba, que o encenador insere no Auto e "somente mais tarde essa temática e partilhada por todos que compõe o espetáculo."

Dividir com o elenco a temática escolhida para o espetáculo se torna interessante para melhor entendimento dos participantes. A partir dessa partilha, as pessoas começam a pensar melhor o figurino voltado para o tema, diferenciando dos anos anteriores onde essa criação, como já dito, era livre, o que acabava sendo uma grande mistura visual.

Os figurinos do casal de Mestre-sala e Porta-bandeira e do Porta-estandarte, descritos e analisados neste capítulo, são concebidos a partir da

[16] Elemento feito de miriti, em forma de cruz dupla onde são fixadas as fitas. Muito comum no período da quadra nazarena.

integração de um sistema de signos referentes aos roteiros da encenação. Para Pavis, “o figurino participa sucessiva e por vezes simultaneamente, do ser vivo e da coisa inanimada; garante a transmissão entre a interioridade do locutor e a exterioridade do mundo objetal; como observa G. Banu “não é só o figurino que fala, fala também sua relação histórica com o corpo” (PAVIS, 2005, p. 169).

4 Terceiro Vestido: o figurino-fantasia do Auto do Círio

O terceiro vestido é para a Procissão do Recírio que acontece 15 dias após a procissão do Círio, em uma segunda-feira de manhã, e encerra as festividades em louvor à Senhora de Nazaré. É a menor de todas as procissões, a que tem a missão de devolver a imagem ao Colégio Gentil, de onde somente sairá no próximo ano. Não há mais os dois milhões de pessoas, esta procissão com jeito de despedida provoca emoções e agrega um outro elemento ao figurino, além do vestido, do leque e do chapéu: nela vemos muitos lenços brancos, usados para acenos de "até pro ano mãezinha" e para enxugar as lágrimas de saudade.

4.1 - As fitas que amarro em meu braço, a paixão que se concretiza nas ruas

> "Queremos pedir à Virgem autorização para seguirmos com a nossa intervenção, para falarmos da humanidade e de suas intervenções" (Amir Haddad, 1993).

Começar esta seção com estes versos tem um significado muito especial para mim, pois em minha primeira participação no espetáculo, enquanto espectador, ao ouvi-los me deu um nó na garganta e encheu-me os olhos d'água. Da mesma forma ao recordar minhas estórias que foram fundamentais motores propulsores em minha caminhada nas artes cênicas.

No ano de 1999, já aluno da Escola de Teatro e Dança, tive meu primeiro encontro com o teatro de rua, com a Cidade Velha e com uma multidão de espectadores extasiados pelos acontecimentos do espetáculo, com grupos e artistas que até hoje fazem parte de minhas relações. A imagem mais forte era de um rio de cores e máscaras formado pelo elenco, cenários, adereços e figurinos que me deixou encantado: fez com que no ano seguinte me integrasse ao elenco.

Aconteceu minha primeira participação, era um pequeno ponto vermelho, quase imperceptível, tímido, dentro do grupo convidado: a Companhia de Dança Jaime Amaral[17]. Meus olhos brilhavam ao ver aquela vastidão de cores, formas, caras, corpos, que desfilavam pelas ruas, de uma igreja à outra numa festa única de danças, cantos e performances. A cada passo em que avançava, ficava mais vermelho. Vermelho de timidez, vermelha a cor escolhida para a estação da dança em frente ao Palácio Barão do Guajará.

O espetáculo era uma mistura de diabos e santos, de dança e teatro, de mitos e lendas, que inscreveram não somente nas ruas da cidade, como em seus espectadores, mas também em mim, pedaços de nossa história. Esse deslumbramento que o espetáculo me proporcionou, pode ser comparado com os atores do teatro de rua, em contato com o público e, a partir disso, a nova descoberta do verdadeiro significado sobre teatro de rua, como afirma Cruciani e Falletti:

[17] A Companhia Jaime Amaral, dirigida pelo Professor Doutor Jaime Amaral da ETDUFPA era uma das mais constantes colaboradoras do evento.

> O mundo se pôs em movimento e dos escombros de uma imagem cristalizada do artístico, do estético-cultural, do lindo e do correto, aflorou uma torrente irresistível de alegria, de festa e de esperança, de sexualidade e saúde, de utopia realizável, de transformação possível, de consciência e crescimento (CRUCIANI E FALLETTI, 1999, p. 147).

Uma torrente irresistível de alegria e de festa, assim se desenhava o *Auto do Círio* no meu corpo, inscrito em minha memória e fixado em meu braço por uma fita vermelha, fita essa que simboliza para mim, os desejos secretos dos que assistem. Realiza, viaja de longe, paga promessas e agradece, durante as festividades de Nazaré.

Meu segundo momento aconteceu tempos mais tarde, quando já assistente do espetáculo ao lado do encenador Miguel Santa Brígida. Aprendi que não era somente uma festa dos artistas, tinha um sistema de valores simbólicos contidos em cada signo apresentado, em cada alegoria, cada figurino, cada adereço, cada performance que compunha a encenação.

Em 2009 assumi uma cadeira de professor na Escola de Teatro e Dança da UFPA. E ao sair para a realização de seu pós-doutoramento, o professor Miguel Santa Brígida passou a coordenação e vice-coordenação do programa de extensão universitária *O Auto do Círio* para mim e para a professora Cláudia Palheta[18], respectivamente. Eu e Cláudia, o carnaval e o teatro, de mãos dadas para administrar, gerenciar, conceber e criar o espetáculo, desde 2010.

Tropeços, quedas e subidas, esse desenho, aquela cor, brinquedos como inspiração para o casal de Mestre-sala e Porta-bandeira, esse tecido para os estandartes, a quadrilha, os ensaios, a argila para o corpo de nossos atores, essa rua, aquele caminho... todos os caminhos percorremos para a realização do *Auto do Círio* 2010 – *Todos os Caminhos Levam a Ti, Senhora*, tema proposto por Cláudia Palheta, em novembro de 2009.

4.2 - Todos os Caminhos Levam a Ti, Senhora

No décimo sexto ano do *Auto do Círio,* seguimos nosso trajeto, comungando com nossas brincadeiras, sonhos e fantasias, neste encontro

[18] Professora da ETDUFPA, mestra em Artes (PPGARTES-UFPA) e carnavalesca.

cultural dos artistas da cidade de Belém, com um tema que propunha percorrer antigos e novos caminhos através dos quais se chegou ao *Auto do Círio*, conforme expressa o texto de Cláudia Palheta:

> Vamos falar de diversidade em muitas abrangências: étnica, cultural, religiosa, etc. Apresentaremos manifestações populares culturais ou religiosas que ocorrem durante todo o ano nos bairros de Belém e no interior do Estado e expressam cada qual a sua fé. Procissões, festividades, cortejos e tambores que abrigam entre os seus participantes aqueles que se auto-intitulam NAZARENOS, os "fãs" de Nazinha, crentes no Círio e na Santa independente e não necessariamente na igreja católica.
>
> Vamos levar às ruas o colorido das procissões populares, algumas organizadas à mercê das instituições oficiais católicas, como as que ocorrem nos bairros do Jurunas, da Condor e da Cidade Velha; a beleza da Marujada de Bragança, onde os romeiros vestem-se para a reza e para a dança; o batuque dos terreiros de mina que silenciam seus tambores durante o Círio em respeito ou homenagem à Senhora de Nazaré.
>
> O Auto do Círio é uma homenagem dos artistas (atores, músicos, dançarinos, artesões, pintores, costureiros, etc.) à Senhora de Nazaré. Uma homenagem aberta ao público e a todos os que compreendem as múltiplas possibilidades da representação desta homenagem.
>
> TODOS OS CAMINHOS LEVAM A TI, SENHORA é uma oficialização desta multiplicidade, tão inerente a um povo, cuja própria constituição étnica e cultural é diversa. Após 15 anos de realização, movimentando a cidade em torno do espetáculo, acreditamos que representar, cantar, dançar, tocar e seguir o cortejo do Auto do Círio é uma inestimável manifestação de fé formada por NAZARENOS advindos de muitos lugares, de muitas festas e das mais diversas religiões.
>
> (Cláudia Palheta, novembro de 2009,
> em reunião com Miguel Santa Brígida e Beto Benone)

Representar, cantar, dançar, tocar tambor, fazer parte do elenco ou simplesmente seguir o cortejo do *Auto do Círio* por ruas, por rios que passam por seus sonhos, com um foco maior e comum, que é agradecer, pedir, comungar, rir, chorar, ou simplesmente dizer: Senhora de Nazaré, minha Mãe, eu estou aqui. Para continuar seguindo pelos caminhos que formam o *Auto do Círio*, eu e Cláudia Palheta, como professores recém-chegados à universidade, precisaríamos ter vários braços e pernas para alcançamos o objetivo maior, que era o espetáculo. Esses braços e essas pernas vieram em forma de colaboradores, professores, artistas da própria Escola de Teatro e Dança nossa casa, que trouxeram suas experiências artísticas para abrilhantar nossa festa.

Juntaram-se ao programa *o Auto do Círio* a professora Ana Flávia Mendes Sapucahy, que desde 2003 é responsável pela concepção das

coreografias do carimbó e da Comissão de Frente; a professora Inês Ribeiro e o professor Paulo Santana, que ministraram oficina de Teatro de Rua para a comunidade da Cidade Velha; o professor Cláudio Dídima, que colabora com sua arte visagista e que acompanha desde os primeiros passos o espetáculo; assim como os professores Carlos Dergan e Mayrla Andrade nas coreografias do carimbó. E na produção contamos, durante algum tempo, com a garra e o empenho de Ana Leal[19].

4.3- O Curso de figurino em sua primeira colaboração

Como professores do Curso Técnico em Figurino, iniciado em 2010 na ETDUFPA, escolhemos, dentro da grade curricular do curso, disciplinas que pudessem ser vinculadas aos processos criativos dos figurinos do *Auto do Círio* e os alunos formaram o primeiro grupo de consultoria para o elenco.

Nesta perspectiva, além de relacionar conteúdos do programa curricular, foram realizados exercícios que apontam os caminhos para a concepção desse ou daquele objeto do espetáculo. Na busca de experimentações visuais, após a concepção do roteiro, eu e Cláudia direcionávamos os alunos para o exercício prático do desenho, escolha de materiais, pesquisa de preço, colaborando na compreensão desse figurino na cena de rua. Nesse formato, a visualidade de alguns atores foi sendo elaborada e construída, esperando-se um bom resultado por parte dos atores e espectadores simpatizantes do espetáculo. O reconhecimento desse processo de criação do figurinista e do ator, só se completa em contato com as energias emanadas dos espectadores: aplausos, gritos, sorriso, cantos, elementos complementares do processo criativo. Como afirma Pareyson:

> Formar, portanto, significa “fazer”, mais um fazer tal que, ao fazer, ao mesmo tempo inventa “o modo de fazer”. Trata-se de um fazer, sem que o modo de fazer esteja de antemão determinado e imposto, de sorte que bastaria aplicá-lo para fazer bem: é mister encontrá-lo fazendo, e só fazendo se pode chegar a descobri-lo (PAREYSON, 1993, p. 59).

[19] Ana Leal trabalhava no departamento de produção da ETDUFPA. O Auto do Círio 2010 foi o último evento organizado por ela que nos deixou subitamente, em dezembro do mesmo ano.

Faltava o último componente para que o processo fosse concluído: o público, parceiro e componente essencial em qualquer processo de criação. Vejamos o resultado de um desses processos, no figurino-fantasia concebida e confeccionada pelo aluno do 2º ano do Curso Técnico em Figurino, Rodolfo Gomes, que buscou inspiração num objeto decorativo, o lustre central da sala de espetáculo do Theatro da Paz. O dourado representando justamente a riqueza produzida na região e na própria arquitetura do monumento, assim como sua fachada que vem representada no resplendor. Acessório muito usado nas fantasias de carnaval, o chapéu confeccionado com arame e rebordado de pérolas, tendo no centro a representatividade das máscaras da tragédia e da comédia.

O experimentar, o fazer repetidamente, proporcionava aos alunos uma determinada conduta e postura cênica no seu fazer, assim como novos comportamentos gestuais e outras descobertas temporais para a utilização de um tema ou imagem, tornando-os realidade.

A estrutura física do figurino, na figura a seguir, exercia um pequeno desconforto no ator, pela estrutura da forma e escolha de materiais pelo "próprio ator".[20] Esse desconforto proporcionou ao intérprete a descoberta de um novo jogo, tanto para ele quanto para o restante do elenco no cortejo, como resultado do processo. Para Pareyson (1993, p.13), "o artista não tem outra regra a não ser a regra individual que vai fazendo, nem outro guia a não ser o presságio do que vai obter, de tal sorte que a obra é, ao mesmo tempo, lei e resultado de um processo de formação". E foi justamente nesse fazer sem prever o resultado que o figurino foi concebido.

[20] Entrevista concedida para esta pesquisa com o aluno figurinista Rodolfo Gomes em outubro de 2011.

Figura 23 - 2011 Jorge Lima, vestido de Theatro da Paz, foto Cláudia Palheta

Figura 24 - 2011 Jorge Lima, vestido de Theatro da Paz, foto Ascom/UFPA

Como direcionamento para os alunos em suas criações, perguntas foram sendo criadas e resolvidas em relação aos figurinos do auto. Como são feitos os figurinos que transformam as ruas da Cidade Velha num mar de cores e brilho? Qual motivação os levou a escolher o personagem dentro de um período tão curto de preparação do espetáculo? Por que escolher esses materiais, cores e formas para a construção poética visual de sua personagem? Onde e a partir de que idéia, pré-estabelecida ou não, o vestir ganha corpo como processo criativo do ator, que se utiliza de uma interdisciplinaridade das linguagens artísticas como indutor para sua criação, transformando-as em prática corpórea e plástica? É roupa, figurino ou fantasia?

Nessa busca de fazer, com ou sem a pessoa do figurinista, o ator concebe seus próprios trajes, sejam eles com ou quase nenhuma base técnica, resultando essas ações para um novo movimento de descoberta no decorrer dos ensaios. Dia a dia, geram uma consciência corpórea, que quebra suas resistências físicas internas e externas, produzindo uma partitura deslocada do

interior para o exterior, causando um melhor entendimento de seu personagem a ser compartilhado com o espectador no ato da apresentação. Segundo Bonfitto:

> O movimento seja enquanto “descolamento espacial”, seja enquanto “ elemento plástico e, portanto moldável”, é constitutivo de elementos que, uma vez trabalhados, geram ações. O movimento neste sentido é componente da ação, o substrato. O movimento somente torna-se ação quando significa, quando representa algo, quando se torna signo (BONFITTO, 2002, p. 108).

Esses artistas não levam para os ensaios, como antes em 1993, uma roupa, um pedaço de figurino ou fantasia, para que possam, a partir deles, criar sua visualidade; levam idéias, imagens, sensações que, se estiverem de acordo com o roteiro da encenação, são concretizadas; caso não estejam, são guardadas para outro ano e novas concepções e idéias surgem. Os artistas do *Auto do Círio* chegam à atualidade com um conjunto visual muito particular, bem elaborado, pensando em agregar valores e conceitos à encenação. Segundo PAREYSON esse construir é que caracteriza o sentido de arte:

> A arte é, portanto, um fazer em que o aspecto realizativo é particularmente intensificado, unido a um aspecto inventivo. A realização não é somente um “facere”, mas propriamente um “perficere”, isto é, um acabar, um levar a cumprimento e inteireza, de modo que é uma invenção tão radical que dá lugar a uma obra absolutamente original e irrepetível (PAREYSON, 1996, p.26).

Esse fazer artístico como conceito de obra original é exatamente o que acontece a cada ensaio do Auto, quando o elenco encontra elementos a cada dia para construir algo novo. Cada novo elemento vai sendo absorvido, incorporado e internalizado no corpo do ator, para ser externalizado em sua performance individual que se soma à performance coletiva e dialoga com a multidão que os assiste. Funcionava como uma constante busca para encontrar conteúdos, formas, cores e texturas, e deste formato a visualidade do espetáculo foi sendo construída.

4.4 - De anjos celestiais a seres terrestres e ao etéreo

Durante anos a Comissão de Frente do espetáculo, como já vimos, foi representada por anjos, Arcanjos, anjos barrocos, anjos do Círio. Quando assumimos a direção, Cláudia Palheta e eu pensamos, nesse primeiro momento, a Comissão de Frente como se faz no universo das escolas de samba do carnaval, fazendo parte e contando um trecho da estória que seria o tema para o ano. Cláudia, cujas experiências e referências são do carnaval, propôs a criação tendo como indutor os caminhos de águas de furos e igarapés, tão comuns na nossa região, e me apresentou uns seres que guardavam riquezas materiais e culturais nas profundezas desses caminhos.

Figura 25 - 2010, comissão de frente, foto Marinaldo Santos

A fantasia concebida foi confeccionada com materiais comuns, usados nas escolas de samba em suas fantasias para seus desfile: malha, E.V.A., contas, miçangas, pedras. A carnavalesca que não tinha trabalhado antes para o espetáculo do *Auto do Círio*, partiu do princípio de que iria fazer uma Comissão de Frente para uma escola de samba.

> Pra começar que eu não sabia que eles sempre vinham de anjos, realmente achava que sendo comissão de frente, assim como ocorre com as escolas de samba, elas podem mudar de acordo com enredo ou, no caso do Auto do

> Círio, com o tema, e propus que viessem de Seres que guardavam riquezas minerais e culturais nas profundezas de nossos igarapés, a questão dos caminhos referente ao tema “todos os caminhos levam a ti, senhora, mesmo os caminhos mais escondidos (Entrevista com Cláudia Palheta, para esta pesquisa em Belém, outubro de 2012).

Outro fio indutor nesse processo foi a luz, pois neste mesmo ano de 2010, Cláudia fez seu primeiro figurino para um espetáculo de dança, coincidentemente para a Companhia Moderno que, desde 2004, faz a Comissão de Frente do *Auto do Círio*:

> Esse processo de escolha de formas e materiais, em espetáculos de dança, leva muito em consideração a luz, que é pensada para o espetáculo e no Auto do Círio quase não há luz, só mesmo a do poste de iluminação pública, então essa relação com a luz é muito forte porque influencia diretamente sobre o que vai ser visto e como vai ser visto (Entrevista com Cláudia Palheta, para esta pesquisa em Belém, outubro de 2012).

Esse processo de mudança, tanto de criação coreográfica quanto do visual, ocorre a partir de 2009 com os atores representando a pororoca[21], tema da Comissão de Frente. Mas a estética era a mesma dos anos anteriores, com tripés e carro/oratório. A partir do ano seguinte, com os seres encantados dos igarapés, foram percebidas mudanças significativas na Comissão de Frente, tanto em coreografia como no figurino, como explica-nos a coreógrafa Ana Flávia Mendes Sapucahy[22]:

> E assim, enlouquecemos na coreografia e a dança era altamente vigorosa, com saltos, corridas, giros. Enfim. Creio que esta tenha sido a mudança mais significativa, isto é, como os figurinos e, principalmente, a retirada de objetos, alterou o modo de dançar. Além disso, acredito também que a mudança do samba tenha mexido muito com a concepção coreográfica. Antes dançávamos sempre “Festa do Círio de Nazaré”. Em 2010, quando entrou aquele samba “O Auto do Círio[23]” da escola de Samba Xodó da Nega, nós piramos porque ele pedia outras dinâmicas de movimento, muito diferentes daquelas que estávamos acostumados a realizar no samba anterior (Entrevista com Ana Flávia, para esta pesquisa em Belém, outubro de 2012).

[21] Fenômeno natural produzido pelo encontro das correntes fluviais com as águas oceânicas, característico da Amazônia.
[22] Ana Flávia Mendes Sapucahy, Doutora em Artes Cênicas,Professora e pesquisadora da Universidade Federal do Pará (Escola de Teatro e Dança/ Programa de Pós-graduação em Artes),Diretora artística da Companhia Moderno de Dança.
[23] “O Auto do Círio” samba enredo da Escola de Samba Xodó da Nêga de autoria de Alcyr Guimarães para o desfile oficial de Belém em 2007.

Como comprovamos na figuras anteriores, a escolha pela malha escura com detalhes em dourado, faz referências a alguns peixes dos igarapés, os adereços de cabeça foram confeccionados com um dos elementos mais comuns dentro dos Barracões de chapelaria das escolas de samba, o E.V.A. Estes fios que circulam o corpo dos bailarinos são outro produto comum, torçal ou rabo de rato.

O espetáculo de 2011 tinha como temática o *Pavilhão de Flora*, uma homenagem ao teatro popular nazareno do período áureo da borracha na Amazônia, com “seus divertimentos profanos, jogos, folguedos, marionetes, danças e outros” (SALLES, 1994, p. 390) que perdurou por muito tempo.

> O primeiro tablado especialmente construído no arraial, eram variadas e o interesse em torno delas perdurou durante muito tempo […] No centro do arraial havia tosco pavilhão de madeira, denominado Pavilhão de Flora, onde eram exibidas as danças de índios e negros (SALLES,1994, p.388-390).

Figura 26 - 2011, comissão de frente, foto Cristino Martins disponível em www.google.com.br/ingres?q=auto+do+cirio+2011

O figurino foi concebido por Guilherme Repilla, que havia criado damas e cavalheiros que nos remetiam a um tempo passado, mas que traziam formas e materiais característicos da cultura popular: tecidos de florão, rendas e fitas, algo muito colorido.

Como todo processo criativo pode sofrer alguns contratempos, principalmente de ordem financeira, não havia como comprar tecidos e pagar costureiras e foi necessário fazer mudanças. Mudanças de visualidade que não alteraram a proposta temática inicial: senhoras e senhores, nossos antepassados, que enchiam de *glamour* e alegria as festas da quadra nazarena, exibindo seus vestidos deslumbrantes e seus ternos de linho, como constatamos na figura anterior.

O figurinista sugeriu que as moças da companhia levassem seus vestidos de festa de 15 anos para um ensaio e lá, em comum acordo com a carnavalesca Cláudia Palheta, que continua parceira do espetáculo, decidiram que a melhor solução seria customizá-los.

A sugestão para que as moças levassem seus vestidos de festa de 15 anos surgiu em comum acordo entre Cláudia Palheta, Guilherme Repilla e Ana Flávia Sapucahy, após visita ao comércio onde não encontram muita coisa que pudesse ser compatível com a ideia.

> Nos ensaios nós decidimos que faríamos alguns apliques de fitas e flores nos vestidos, utilizaríamos sapatos brancos que elas já tinham de um espetáculo anterior e completaríamos o visual com colares de pérolas e sombrinhas rendadas. Para os rapazes, usamos calças e sapatos brancos que também já tinham de dois espetáculos anteriores e em um brechó em frente ao mercado do Ver-o-peso compramos paletós, que lavei e passei. Completamos o visual dos rapazes com chapéus e bengalas e conseguimos formar casais que pareciam ter saído de uma fotografia antiga e foi isso que passamos para o Cláudio Dídima que fez cabelos e maquiagem que completaram o visual deixando-os como pessoas que pareciam ter saído de um camafeu, para passear novamente no arraial de Nazaré (Entrevista com Cláudia Palheta, para esta pesquisa em Belém, outubro de 2012).

A forma de fazer permaneceu igual à anterior, mesmo com adaptação de recursos e materiais, que também costuma acontecer aqui no nosso carnaval paraense. O resultado plástico na encenação foi espetacular, como constatamos, e a elegância deste visual influenciou diretamente no processo coreográfico, como podemos constatar nas palavras de Ana Flávia Mendes Sapucahy:

> Acho que o fato de vermos nossos vestidos de 15 anos em cena (o meu vestido também foi pra cena) fez uma diferença no que diz respeito a

> autonomia na criação. Tivemos a oportunidade de colaborar mais na construção do figurino.
>
> Quando a Cláudia e o Guilherme me levaram para o comércio para irmos atrás de vestidos em brechós, passei a ter mais espaço para opinar no que seria feito enquanto figurino para o grupo. A solução foi lançar mão dos vestidos de debutantes. Lembro que as meninas brincavam com os vestidos, quem ficava melhor com o que. E o pior é que os vestidos não cabiam mais, pois todas já estavam adultas. De qualquer modo, isto não foi empecilho. Cláudia e Guilherme solucionaram com umas costuras e remendos que fizeram com que os vestidos "conversassem" mais entre si, já que os modelos originais eram completamente diferentes uns dos outros.
>
> Não sei se o fato dos vestidos serem nossos foi assim tão determinante no nosso processo coreográfico. Acredito que mesmo que fossem outros modelos encararíamos a criação da mesma forma, isto é, pelo prisma da construção de personagens. Acho, porém, que houve maior subjetividade na elaboração dos figurinos, bem como os dançarinos tiveram maior oportunidade de opinar na construção dos mesmos, já que boa parte das peças usadas já eram deles mesmos (Entrevista com Ana Flávia, para esta pesquisa em Belém, outubro de 2012).

Tão aguardada como as demais performances, a Comissão de Frente acaba sendo termômetro, no primeiro contato como o espectador, do que virá a acontecer nas estações. Assim como nas escolas de samba, segundo observa Farias:

> A entrada das Escolas de Samba na pista de desfile sempre criou imensa expectativa no publico. A exibição coreográfica e performática do grupo de figurantes que faz a abertura ainda exerce grande fascinação em todos que acompanham a participam da folia […] mesmo que esteja integrada ao todo da Escola funcionem como uma espécie de chamada do que virá a seguir, as comissões de frente passaram a se destacar do corpo das agremiações e constituem cada vez mais um espetáculo à parte (FARIAS, 2009, p.17).

O Auto do Círio não tem as regras dos desfiles de carnaval, não há quesitos a serem julgados, mas, como nos desfiles, é com a Comissão de Frente que damos boas vindas para a cidade "e abrimos caminho para todos os outros" (FARIAS, 2009, p.17), com suas performances individuais ou coletivas, com suas cores e seus cheiros, sua alegria contagiante como acontece no carnaval.

> Nossa, foi fantástico, eles se acharam muito elegantes e levaram isso pra dança, fizeram uma dança que em alguns momentos era uma espécie de câmera lenta, um namoro no passeio público e as pessoas que assistiram comentavam mesmo que estavam lindos até porque os vestidos eram muito bem bordados e de tecidos nobres, como são os vestidos de baile de 15 anos". A temática de casais de época não foi mudada mas a forma sim e pra

> mim a mudança melhorou a ideia e isso é interessante porque muitas vezes nós criadores resistimos às mudanças impostas à nossa criação e esse trabalho foi um ótimo exemplo de que não há um único caminho pra se chegar à um resultado, foi muito bom (Entrevista com Cláudia Palheta, para esta pesquisa em Belém, outubro de 2012).

Nas figuras seguintes podemos observar com maior precisão a riqueza dos detalhes, o acabamento dos figurinos, a distribuição das cores nos assessórios e adereços - sombrinhas de renda, bengalas e chapéus. O efeito plástico criado nessa composição, somado à maquiagem realizada pelo professor Cláudio Dídima, dando um aspecto de envelhecido às moças e aos rapazes da Companhia de Dança Moderno, foi muito significativo. Segundo Viana:

> Decodificar uma imagem é compreender uma percepção particular, específica do olhar estético do criador e, também, do observador. É decifrar, no emaranhado de linhas, curvas, retas, texturas que saltam ao olhar, uma tentativa de reorganizar as “cores” do mundo (VIANA, 2012, p. 82).

A sutileza e o cuidado nos detalhes bordados nos elegantes vestidos de debutantes traz para a cena a memória das bailarinas, momento significativo de suas vidas, emblema de um rito de passagem. Esses detalhes preciosos nos figurinos Comissão de Frente de 2011, são os mesmos detalhes analisados pelos jurados, dos desfiles oficiais de carnaval, no quesito Comissão de Frente em relação à fantasia: “fator: a concepção da fantasia e sua realização plástica” (FARIAS, 2009, p. 85).

Figura 27 - 2011, comissão de frente, foto Ascom/UFPA

Figura 28 - 2012, Luiz Henrique e Luiza Monteiro, comissão de frente, foto Cláudia Palheta

Como de costume nos processos criativos em teatro começamos pelo corpo do ator, instrumento de trabalho que possibilita criar formas, movimentos, dar vida aos mais diversos tipos de *personas*, de sentimentos, de ilusões.

> O corpo do ator precisa aprender a se movimentar, e mesmo a "estar", no espaço artificial que é o palco. É necessário tomar consciência de todos os tipos de parâmetros como a área de representação, a posição dos companheiros, a cenografia, as luzes etc (RUBINE, 2002, p.43).

Em nosso caso, o palco é a rua, o que exigi do intérprete, movimentações e ações diferenciadas das exigidas no palco italiano. Esse diferencial requer um treinamento específico, que desconstrua os vícios cotidianos do corpo do ator, para construir um corpo cênico desejado. O corpo, afirma Rubine (2002, p. 43) "é um lugar de um conjunto de resistências: resistências físicas das articulações, da musculatura, da coluna vertebral, decorrentes da falta de treinamento do ator, mas também resistências físicas que seu inconsciente pode opor às exigências da exibição teatral".

Em relação à concepção coreográfica do espetáculo, referente à Comissão de Frente, para esses personagens de um mundo não mais existente, partiu-se dos mesmos princípios criativos pensados para a cena no palco, porém a forma plástica que eles estão assumindo nas ruas é alongada, criando uma "espécie de dança contemporânea carnavalizada para a cena coreográfica", como nos informa Ana Flávia Mendes Sapucahy.

> Pude lançar mão de alguns recursos experimentados neste espetáculo. Acho que houve uma mistura de modos de fazer. Sempre encarei o Auto muito mais como carnaval do que como teatro, mas acredito que a partir de 2011 consegui ficar muito mais na fronteira entre o carnaval e o teatro, tornando a nossa participação um misto de encenação carnavalizada com carnaval encenado.
>
> A maquiagem também ajudou muito. Parecia que eles tinham saído de dentro de uma fotografia sépia.
>
> No momento em que os dançarinos se viram completamente produzidos, mergulharam de cabeça nos personagens e seguraram a cena do início ao fim do cortejo.
>
> Na criação coreográfica utilizei alguns recursos semelhantes aos que uso em nossos laboratórios de criação para os espetáculos, sobretudo no que se refere a construção de personagens, considerando para isto a combinação de dinâmicas de movimento e características corporais como a postura, o olhar, o gestual das mãos, tudo a partir do referencial temático de "O Pavilhão da Flora". Por outro lado, não deixei de levar em consideração que esta dança aconteceria na rua, sempre em deslocamento e, principalmente, ao som de um samba-enredo (Entrevista com Ana Flávia Mendes Sapucahy, para esta pesquisa em Belém, outubro de 2012).

Esse encantamento e busca pelo passado teve um significado muito especial tanto para a equipe técnica do espetáculo como para os bailarinos que dançaram na Comissão de Frente, causando nos espectadores uma sensação de viver um passado, de assistir ao vivo cenas de um momento que hoje só são vistas em fotografias ou filmes, mas estavam ali presentes nos corpos e na arquitetura, nos casarões e monumentos do bairro da Cidade Velha.

Essa sensação foi proporcionada não só pelos figurinos das bailarinas: elas abriram as portas de suas vidas, doando não somente os vestidos, mas também parte de suas memórias, compartilhadas em conjunto com os espectadores e demais artistas, através de um álbum de retratos antigo que desfilou nas ruas, criando na Comissão de Frente, como disse Ana Flávia, "uma atmosfera muito saudosista e lírica, de uma Belém de outrora".

Em 2012, em uma reunião com alguns dos primeiros artistas a participarem do *Auto do Círio*, e que ainda hoje participam do evento, como Anastácio Trindade, Jean Negrão, Vera Brito, Preta Pará, entre outros, além de Guilherme Repilla, Cláudia Palheta, propus que os próprios artistas sugerissem um tema e após várias ideias no melhor estilo *brainstorm* chegamos ao tema: *O CORPO E O MANTO DOS ARTISTAS DE NAZARÉ*. Com o tema definido, como aconteceu nos anos anteriores, artistas e figurinistas puseram-se a pensar em seus personagens e em suas vestimentas.

A Comissão de Frente veio justamente representando o corpo e o manto desse artista que há 18 anos compõe o elenco do espetáculo, o CORPO que dança, que expressa, que encena, que joga, que brinca; o MANTO que veste esse corpo, que revela suas intenções, que dá aspecto visual ao que pretende o artista em comunicação com o público.

Sua concepção funcionou diferente de todos os anos, uma opção da carnavalesca e figurinista Cláudia Palheta, realizando a construção em conjunto com os bailarinos, partindo de sua experiência como figurinista do grupo onde, "percebeu que cada corpo é diferente e produz expressões diferentes que revelam resultados diferentes mesmo que façam parte de um todo (Entrevista com Cláudia Palheta, para esta pesquisa em Belém, outubro de 2012).

Essa construção em conjunto permite aos artistas descobrir possibilidades e potencializá-las para um objeto maior. Prática essa muito comum nos cursos técnicos da Escola de Teatro e Dança – ETDUFPA, onde somos professores. Tais ações acontecem no período que chamamos de Práticas de Montagens, que são os espetáculos realizados no final do ano. Neste momento acontece uma interação maior entre nossos alunos dos Cursos Técnicos em ator, interprete criador em dança, figurino e cenografia. De acordo com Telles (2005, p.169) esta vivencia coletivizada, colaborativa, permite aos intérpretes "uma liberdade no processo criativo dos espetáculos e na construção dos personagens".

O criar coletivamente permite aos alunos um diálogo maior entre as linguagens, fazendo-se necessário as trocas de experiências individuais para o coletivo, tornando o resultado satisfatório para ambos, pois "o intercâmbio de

alunos, designers, atores, artesões e costureiras nesse processo produtivo confere uma dimensão mítica aos objetos criados" (VIANA, 2012, p75).

Seria esse o indutor, criar coletivamente, para a poética da Comissão de Frente do espetáculo, conforme descrito a seguir e observado nas figuras 29, 30, 31 e 32. Segundo Pareyson (1993, p.64) "a capacidade de inventar o modo de fazer fazendo, e de fazer sabendo fazer, em nada se obtém um bom resultado se o fazer não se faz inventivo e realizador". Assim o figurino foi concebido para a Comissão de Frente, segundo Cláudia Palheta.

> A inspiração veio do centenário do Artur Bispo do Rosário comemorado neste ano. Convoquei os alunos do segundo ano do curso de figurino para participar do processo: fizemos um manto com formato de saia volta ao mundo, feito de algodão cru, que trazia uma corda (elemento que tem muita força visual e simbólica no Círio de Nazaré) na gola e levamos para os dançarinos. Entreguei para os dançarinos, papel, canetas e lápis de cores e pedi que desenhassem no papel tudo o que se lembravam dos seus Círios e de seus Autos. Enquanto se debruçavam sobre os papéis, em torno do "manto" eu ficava falando do que podiam pensar em transformar em imagens, coisas do tipo: as promessas que vocês já fizeram, os agradecimentos, os parentes que os levaram ao Círio pela primeira vez, a primeira vez no Auto, enfim tentava fazer com que transformassem lembranças, crenças e emoções em imagens (Entrevista com Cláudia Palheta para esta pesquisa em Belém, outubro de 2012).

Figura 29 – 2012 (Díptico), confecção dos mantos, Cláudia Palheta, Natália, Carol e Cristina, fotos Beto Benone

Como nos primeiros *Autos do Círio*, onde os participantes faziam uma roda em torno de peças de roupas, figurinos e fantasias trazidas por eles mesmos ou pelo diretor Amir Haddad, a Comissão de Frente de 2012 colocou, novamente, artistas em torno de um figurino, o que nos leva a perceber

similaridades e diferenças entre estes processos criativos. No processo inicial os atores experimentavam a criação fazendo uso de peças prontas, que tinham em mãos, percebendo cores, formas e texturas e sendo estimulados por músicas, falas e ações propostas pelo diretor durante os ensaios.

No processo de 2012 os intérpretes da Comissão de Frente reúnem-se em torno de um manto neutro, de formato definido pela figurinista, e com papel e lápis de cor, sem nenhum outro material construtivo (como rendas, fitas, tintas, etc.) recebem cada um a tarefa de desenhar uma proposta para os seus mantos. É a figurinista que a partir de falas em torno da roda montada na sala de ensaio da Companhia Moderno de Dança, incentiva lembranças e memórias pessoais na construção dos mantos.

Em ambos os processos há a experimentação em torno de uma criação e em ambos há um incentivador para sua realização: o diretor Amir Haddad e a figurinista Cláudia Palheta. Entretanto, enquanto a proposta de Amir era de desconstrução de roupas, figurinos e fantasias na construção de um novo figurino para o espetáculo e o objetivo era o desapego das peças pessoais, a proposta de Cláudia, ao contrário, era de construção, a partir de um manto neutro de cor crua (algodão cru), de uma folha de papel em branco e o interesse estava justamente nas experiências pessoais de cada intérprete e, portanto, no apego ao manto para que se tornasse uma peça pessoal, que só pudesse ser vestida por quem a criou.

Figura 30 - 2012, comissão de frente, elenco criando e desenhando mantos, foto Cláudia Palheta

Essa pessoalidade para o figurino da Comissão de Frente do *Auto do Círio* de 2012, é comum em espetáculos de teatro e de dança em que os intérpretes participam da criação, seja fornecendo informações ao figurinista, seja auxiliando na própria confecção, mas não é uma prática nos figurinos das escolas de samba. Muito pelo contrário,

> [...] o trabalho mais sofisticado de uma escola de samba, para onde se voltam todos os olhares em busca de detalhes e riqueza, são os quesitos Comissão de Frente, porta-estandarte, mestre-sala e porta-bandeira [...] A produção dos quesitos é cercada de segredos, e a escolha de quem vai realizá-los pode interferir diretamente no estilo do carnavalesco (PALHETA, 2012, p. 125-126).

Portanto, intérpretes não participam dessa confecção. Esse acontecimento gerou algumas dúvidas sobre a qualidade visual do resultado, conforme nos diz a figurinista:

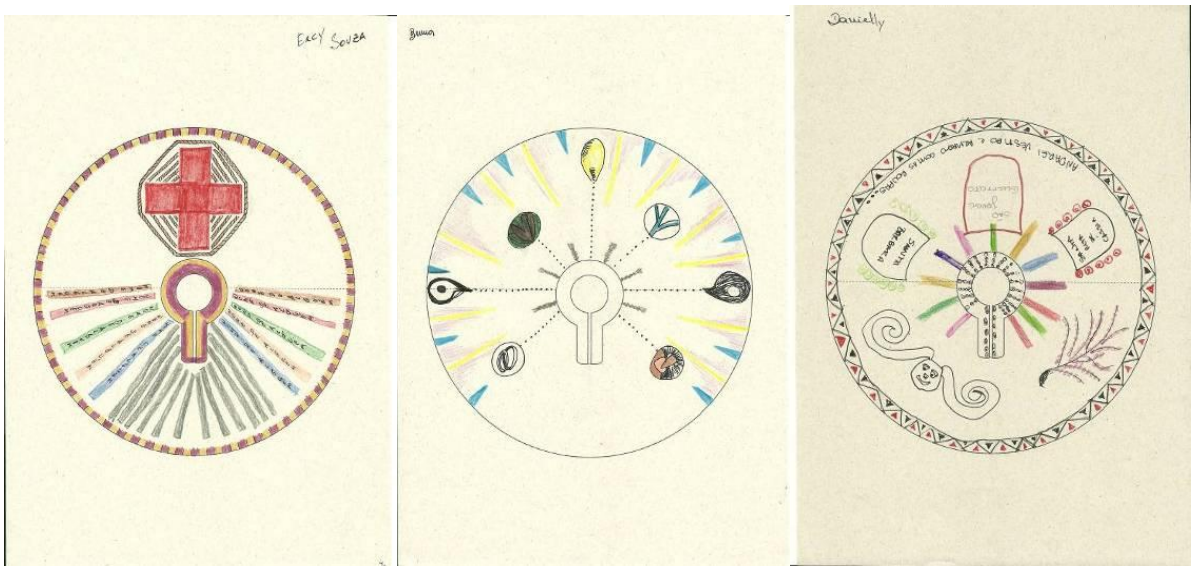


Figura 31 - 2012 (Trípdico) desenhos dos mantos, realizados pelo elenco

> Lembro que o Guilherme Repilla e o Aníbal Pacha chegaram a me perguntar se não corria o risco de um ficar muito enfeitado e um ou outro muito simples e eu respondi que eu estava provocando emoções e também vaidades, pois sabia que eram muito vaidosos e que no final quando me entregassem os mantos ‘quase’ prontos eu iria fazer uma espécie de revisão e dar elementos meus que combinassem e completassem aquilo que eles estavam me apresentando e assim foi feito.
>
> Os primeiros materiais de decoração dos mantos foram doações de muitos restos de fitas, rendas, contas, etc. que recebi de duas pessoas com as quais trabalho tanto no carnaval como em figurinos da Moderno: Dayse e Delleam. A partir do que receberam e foram colando e costurando os bailarinos foram

> comprando novos elementos para os seus mantos. Aos poucos os mantos iam chegando para mim, e eu colocava franjas de acordo com as cores que eles me traziam (Entrevista com Cláudia Palheta para esta pesquisa, em Belém, outubro de 2012).

Figura 32 - 2012 (Díptico), Cia. Moderno e as primeiras decorações dos mantos, foto: Cláudia Palheta

Recordando o processo criativo inicial do *Auto do Círio* com Amir Haddad e o atual, constatamos similitudes e diferenças, como dito antes, modos de criar que nos levam a pensar como Pareyson:

> Basta-lhe recordar que toda obra do homem pode ser um estilo, isto é, ser formada em um método singular e muito pessoal, inconfundível e mesmo assim reconhecível por todos, inimitável e mesmo assim exemplar, irrepetível e ainda assim paradigmático. E onde se pode falar de estilo, deve-se também falar de arte (PAREYSON, 1993, p.65).

Essas similaridades acontecem no momento em que observamos na figura 30 os bailarinos em roda, no chão, descobrindo suas possibilidades para executar um desenho para mais tarde materializá-lo como os materiais escolhidos por eles, tendo como direcionamento e estímulos suas memórias.

Percebe-se um envolvimento muito significativo por parte dos bailarinos, descobrindo, a partir do fazer, o seu vestir, quebrando suas barreiras singulares, seja do desenho ou no momento de pintar, colocando em seu

figurino peculiaridades emocionais. Para Ana Flávia esse foi o fator mais significativo e diferencial:

> Este fator foi preponderante para a criação coreográfica, além do que a peça idealizada pela Cláudia nos possibilitou diferentes formas de uso, remetendo-nos ora necessidades mais teatrais, ora outras mais carnavalescas, porém ambas sempre costuradas pela temática da fé. Como em 2011, o processo coreográfico também partiu da construção de personagens. Isto não só nos deu segurança para acompanhar o cortejo “vestindo” estes personagens do início ao fim, como também acabou nos oportunizando apresentar, na apoteose, uma coreografia especialmente criada com estes personagens que, por sua vez, foram criados a partir dos figurinos. Em síntese, experimentamos um processo de mútua colaboração entre a criação da dança e a criação do figurino (Entrevista com Ana Flávia para esta pesquisa, em Belém, outubro de 2012).

Analisando os dois processos, o inicial e o final, podemos encontrar muitos pontos comuns que nos levam a crer que, por mais diferentes que sejam as linguagens enquanto processos criativos, execução visual, formas de apresentações, além da diferença entre atores e componentes ou brincantes, como chamamos no carnaval paraense, a poética em relação à concepção e execução de figurinos e fantasias pode ocorre a partir do mesmo viés criativo, apesar de seus conceitos enquanto funcionalidade serem opostos.

> No teatro, experimento uma de técnicas de beneficiamento têxteis. O processo de construção dos figurinos permite esse tipo de procedimento. No carnaval o processo é idêntico, trabalho com diversos materiais e conceitos, na tentativa de esconder a expressão de criatividade e singularidade desmedida.
>
> Há sempre um impulso de se construir formas diferentes, atendendo às especificidades dos espetáculos. Do mesmo modo, o carnaval prega o novo, mesmo que em releituras de personagens e tipos históricos revisitados. O envelhecimento, no teatro, é sempre bem-vindo, no carnaval a primazia é o luxo, do brilho e do novo (VIANA, 2012, p.75).

O figurino está para o teatro como a fantasia está para o carnaval, esta é uma concepção utilizada por ambos profissionais das duas áreas, mas “é necessário desvendar o feixe de relações que as imagens sugerem, traçando um percurso investigativo que irá de encontro aos projetos dessas construções intimamente ligadas às situações cênicas de onde surgem ”(VIANA, 2011, p.56). No âmbito acadêmico nos cursos de figurino, design de moda entre

outros, não há uma disciplina especifica que estude a fantasia de carnaval, suas concepções e técnicas para a sua criação e confecção.

Figura 33 – 2012, Cia. Moderno em ensaio geral com os mantos, foto Pojo

Figura 34 - 2012, Cia. Moderno em ensaio geral com os mantos, foto Pojo

No curso Técnico em Figurino da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará, a fantasia de carnaval é abordada no conteúdo programático da disciplina Figurinos Específicos, que abarca figurinos relativos às mais diversas manifestações culturais brasileiras, como o Bumba meu Boi, danças folclóricas, quadrilhas juninas, entre outras.

Por consequência, na disciplina em questão a fantasia de carnaval é tratada como figurino específico de carnaval.

Figura 35 - 2012, comissão de frente, foto George Maués

Em relação ao vestir no espetáculo *O Auto do Círio* em Belém do Pará, foco desta pesquisa, vale ressaltar que o mesmo é um espetáculo de teatro de rua, mesmo sendo sua estrutura estética um cortejo de formas hibridas carnavalizado, com personagens que fazem parte dos quesitos do carnaval, mas não é uma escola de samba. E sendo um espetáculo de teatro e dança está repleto de figurinos, inclusive os figurinos de carnaval.

Figura 36 - 2012, comissão de frente, foto George Maués

É importante lembrar também que os figurinos de carnaval que mais se destacam no *Auto do Círio* são aqueles que nas escolas de samba costumam ser julgados e, portanto, seguem regras rigorosas de criação, construção e elaboração. No *Auto do Círio*, estes mesmos figurinos – Porta-estandarte, Mestre-sala e Porta-bandeira e Comissão de Frente – estão inseridos em um espetáculo de rua que agrega o carnaval das escolas de samba como muitas manifestações culturais, em sua concepção.

Portanto, o Porta-estandarte, o casal de Mestre-sala e Porta-bandeira e a Comissão de Frente do *Auto do Círio*, não se encontram em um desfile de escola de samba, não estão sendo julgados como quesitos, o que permite, por isso mesmo, que intérpretes e figurinistas e/ou carnavalescos tratem as fantasias de carnaval como figurinos, para representar a carnavalização no espetáculo *o Auto do Círio*.

> No caso do Auto do Círio que não é carnaval, não é uma Escola de Samba, mas é uma Comissão de Frente que é elemento de Escola de Samba, poderia ser uma fantasia de carnaval em um espetáculo de teatro e dança que acontece na rua em um período não carnavalesco ou que seria um figurino específico de carnaval (Entrevista com Cláudia Palheta para esta pesquisa, em Belém, outubro de 2012).

Figura 37 - Elenco do espetáculo “A Casa da Vúva Costa” no desfile da Bole-Bole, com figurino original do espetáculo, foto Vladmir Koenig

A presença de personagens do carnaval no *Auto do Círio*, com seus materiais característicos como paetês, plumas,

pedras e acetatos contagiou os demais participantes do cortejo, que passaram a exibir brilhos e plumas em seus figurinos, dando a eles um aspecto de fantasia.

Figura 38 – Jorge Lima no desfile da Bole-Bole 2012 com figurino do Auto do Círio 2009, foto Vladmir Koenig

No desfile da Associação Carnavalesca Bole-Bole, no carnaval de 2012, cujo enredo era uma homenagem ao cinqüentenário da Escola de Teatro e Dança da UFPA, vários espetáculos da ETDUFPA foram convidados a participar utilizando os figurinos dos próprios espetáculos. Na passarela do samba David Miguel, local do desfile das escolas de Belém, estava o elenco do espetáculo *"A casa da viúva Costa",* encenado pelos estudantes do primeiro ano do Curso de Formação em ator, dirigidos pelos professores Paulo Santana e Marluce Oliveira e *o Auto do Círio* foi representado por parte do elenco, que usava figurinos dos espetáculos de 2009, 2010 e 2011. Era um desfile de carnaval que contava com a presença do elenco do *Auto do Círio* vestindo seus figurinos.

Figura 39 – Luzia Cardoso no desfile da Bole-Bole 2012, com figurino do Auto do Círio 2010, foto Vladmir Koenig

No contexto do desfile de carnaval, cujo figurino é fantasia, estavam vestidos em seus personagens, fantasiados para um desfile de carnaval provocando um movimento de passagem de fantasia para figurino, mudando a função dominante do objeto, o que Paes Loureiro (2007, p.11) denomina

conversão semiótica: “A função dominante representa, em cada momento dessa relação, aquilo que define o sentido cultural e emotivo do jogo intercorrente entre o homem e a realidade”.

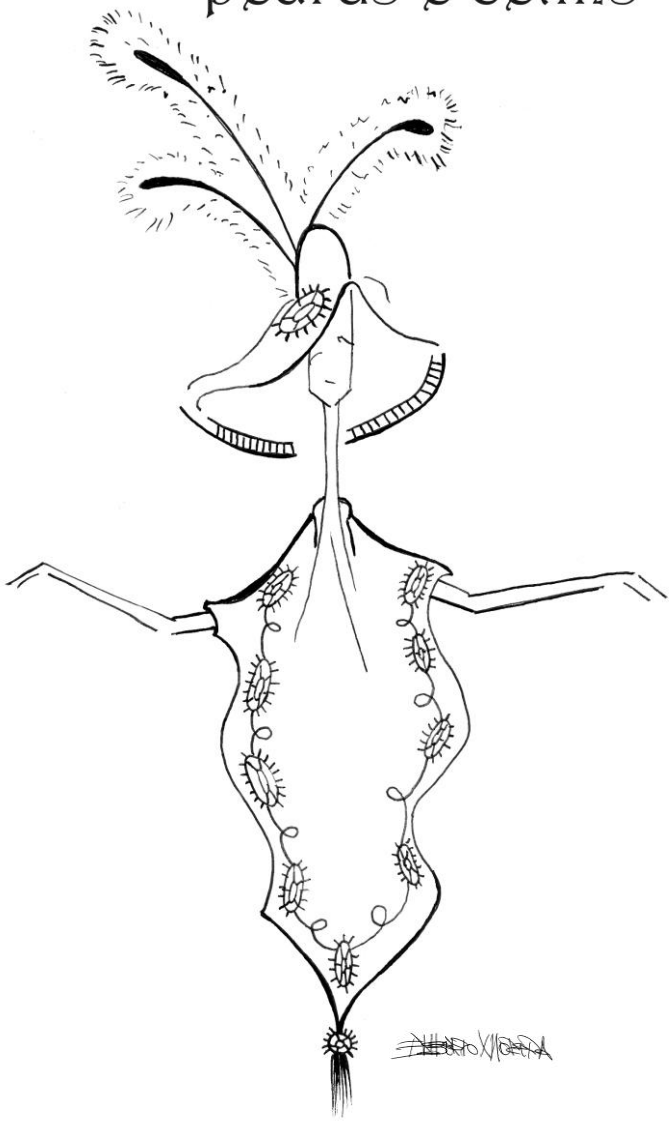
De posse de tantas inquietudes diante do assunto, em particular pela variedade de conceitos aleatórios atribuídos pelos próprios atores do espetáculo e por minhas inquietações, proponho, com base nas análises descritas nesta pesquisa, além dos três conceitos apresentados sobre o vestir – roupa, figurino e fantasia – um novo conceito intitulado figurino-fantasia.

O figurino-fantasia, dentro da encenação do *Auto do Círio*, é aquele pensado e concebido a partir de referências carnavalescas, como enredos ou temas, formatos e acessórios, entre eles bandeiras e estandartes, identificando a personagem do ator, sua localização num determinado espaço-tempo, contribuindo para a sua caracterização e prolongamento corporal.

O figurino-fantasia é um hibrido de figurino e fantasia que se desloca de um espaço-tempo que é o período do carnaval para outro momento qualquer, exercendo outra função: a de figurino dentro de um determinado espetáculo. *O Auto do Círio* não é uma escola de samba, como outubro não é o mês do carnaval; mas figurinos de carnaval e alguns de seus elementos são perceptíveis na construção de seus personagens e de sua poética atual, como podemos observar na figura 40.

Figura 40 - 2012, Jean Negrão, foto George Maués

5 Considerações em pedras e cetins



Quando me apresentei como ator no espetáculo *O Auto do Círio*, recordo que comprei uma calça e uma camisa vermelha para a apresentação, e posteriormente continuei usando a roupa no dia a dia. Ai me surgiu uma pergunta: Neste espetáculo pode-se usar uma roupa? Essa inquietação me acompanhou durante muito tempo e, seja como artista na cena ou na direção, percebi que alguns dos atores talvez tenham feito a mesma pergunta que me fiz antes, pois ainda hoje muitas pessoas no elenco usam roupas do dia-a-dia como figurino no espetáculo.

Ao estabelecer tal inquietação como motivo para objeto de investigação sobre o vestir no espetáculo *O Auto do Círio*, que nas concepções de suas características é classificado como teatro de rua em forma de cortejo carnavalizado, procurei fazer um estudo do vestir em suas concepções e padrões reconhecíveis pelo teatro, abordando conceitos de roupa, figurino e fantasia, que marcam três períodos distintos do espetáculo ao longo de dezoito edições, em que foi dirigido por três diferentes pessoas: Amir Haddad, Miguel Santa Brígida e por mim, Beto Benone.

Durante esse percurso pude analisar através de bibliografias, imagens e entrevistas, o processo de concepção e criação do vestir desde o primeiro contato do ator com retalhos de tecidos, peças de roupas, pedaços de figurinos e restos de fantasias trazidos para a criação dessa visualidade em cena por Amir Haddad, concebido a partir de suas concepções sobre esse vestir na cena de rua.

No período de Miguel Santa Brígida, a visualidade do cortejo tomou um aspecto mais carnavalizado, com uma unidade mais elaborada para alguns personagens típicos do carnaval das escolas de samba, contando com a participação, na criação dessa visualidade, de carnavalescos convidados principalmente para pensar figurinos para o Porta-estandarte, para o casal de Mestre-sala e Porta-bandeira e para a Comissão de Frente, o que estabeleceu outra roupagem para *O Auto do Círio*. A elaboração mais “sofisticada” de alguns personagens do cortejo começou, ainda que timidamente a fazer com que outros integrantes também recorressem a uma criação mais cuidadosa para seus figurinos, ainda que a maioria, ainda fizesse uso de roupas cotidianas como figurino.

No terceiro período, em que assumo a direção do espetáculo, por indicação do professor Miguel Santa Brígida que se afastava do espetáculo devido ao seu pós doutorado, passo enquanto diretor, pesquisador e professor a integrar de forma mais abrangente a participação da academia na composição da visualidade do espetáculo, convocando alunos do Curso Técnico em Figurino para que, a partir de teorias e práticas adquiridas nas aulas, e orientados por mim e por Cláudia Palheta, participassem do espetáculo na função de consultores na criação dos figurinos de alguns atores.

Nós que fazemos o espetáculo, principalmente entre a equipe técnica, costumamos dizer que no *Auto do Círio* cabe tudo: todas as manifestações culturais com suas especificidades características de cada grupo dos mais diferentes lugares. Sendo assim, cabem também os mais diversos tipos de figurinos, inclusive os de características específicas como os de carnaval.

Essa mistura de cores e formas produz o vestir no *Auto do Círio*, um vestir observado em três momentos que revelam três diferentes aspectos percebidos pelo uso da roupa, seja ela pedaços velhos de tecidos ou uma roupa nova, comprada especialmente para o espetáculo, desde que esta estabeleça em quem faz, seja um ator, uma costureira, um figurinista ou carnavalesco, uma relação direta com seu fazer na encenação; pelos figurinos advindos dos mais diversos espetáculos ou concebidos especialmente para o cortejo, pensado enquanto elemento compositivo do processo criativo do ator, auxiliando na concepção de seu personagem, sendo mais um instrumento de definição desse ser outro; e pela fantasia, deslocada do contexto do carnaval, outro período festivo que não o nazareno, que assume peculiaridades muito marcantes na encenação, tanto para quem faz o espetáculo como para quem assiste.

A partir dos dados coletados e analisados, referentes a essa vastidão poética de possibilidades simbólicas e de concepções criativas dos artistas que compõem esse elenco, podemos considerar que essa mistura cromática que serpenteia pelas ruas da Cidade Velha, em Belém do Pará, constitui uma identidade visual singular, única na região, que permite realizar os desejos de todos.

Três vestidos fazem pra se apresentar: um estudo do vestir no espetáculo O Auto do Círio em Belém do Pará, título deste trabalho, revela

esse grande hibridismo cultural, desse povo miscigenado, realizado a partir de suas matrizes culturais, que enquanto estrutura de cortejo cênico, permite uma pluralidade de linguagens, como dança, teatro, circo, carnaval, quadrilha, pássaro junino, e outras manifestações e folguedos populares espalhados por esse Brasil, que chegam ao espetáculo através de seus agentes, seus atores.

Essa chegança é absorvida por nosso elenco que associa como referência cultural, é inscrita no corpo dos atores através de suas performances e de suas vestimentas. Alguns personagens se tornam permanentes, como os anjos e os demônios, outros sofrem constantes mudanças e são substituídos a cada ano ou mescladas com outra manifestação num só vestir.

Ao propor que o *Auto do Círio* apresenta um figurino com características tão reveladoras do espetáculo que é hoje, não pretendo em hipótese alguma, ser contra os conceitos já estabelecidos ao longo dos anos por outros pesquisadores que se dedicaram a investigá-lo. Mas propor uma nova contribuição para pesquisas sobre figurino, assunto ainda pouco explorado em nossa região amazônica.

O figurino-fantasia talvez seja um primeiro passo na definição de mais uma categoria específica do vestir apresentada aqui no espetáculo do *Auto do Círio,* mas é bem possível que possa enquadrar-se em outras manifestações teatrais existentes. Aqui ele representa uma mistura das categorias figurino e fantasia, em suas definições para o teatro e para o carnaval, deslocado num espaço tempo, dentro de um espetáculo que por sua natureza não é carnaval, é teatro de rua.

Seus atores vestem figurinos, mas quando estes são deslocados como forma de caracterização visual e funcional de determinados personagens, descritos nesta pesquisa, advindos de outras festas cíclicas como é o carnaval, eles se tornam em minha concepção um figurino-fantasia.

Tal definição nunca foi a pretensão maior desta pesquisa, que se propôs a fazer uma análise dos processos criativos dos figurinos e artistas do espetáculo, mas surgiu como consequência no processo da pesquisa e, a partir das minhas experiências, tornou-se cada vez mais visível.

Considero que o objetivo investigativo da pesquisa tenha sido alcançado, no que se refere à análise dos figurinos do *Auto do Círio* e desejo que, de alguma maneira, possa torna-se um instrumento de contribuição para o

conhecimento nas artes cênicas, esclarecendo os modos do vestir neste espetáculo de rua realizado em Belém do Pará, Amazônia, Brasil, durante a maior festa religiosa da região: o Círio de Nazaré. E que, como ocorre nesta grande festa, em que as cheganças de pessoas advindas de vários lugares do interior do Estado, do Brasil e do mundo são acolhidas em nossas casas, o *Auto do Círio* é um espetáculo capaz de acolher cheganças de outros diversos espetáculos em sua composição cênica e em seu figurino.

- Viva Nossa Senhora de Nazaré!
- Viva! Viva! Viva!

6 - Referências

BERTHOLD, Margot. **Historia mundial do teatro** / Margot Berthold.(tradução Maria Paula v. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia).São Paulo: Perspectiva, 2008.

BONFITTO, Matteo. **O ator compositor: as ações físicas como eixo**: de Stanislávisk a Barba. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BRÍGIDA JUNIOR, Miguel de Santa. **O Auto do Círio: drama, fé e carnaval em Belém do Pará**. Dissertação (mestrado), apresentado ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, da Universidade Federal da Bahia, 2003.

CHAGAS, Eduardo Wagner Nunes**. O Auto do Círio: a carnavalização imagética do espetáculo.** Monografia (curso de licenciatura Plena em Educação Artística com Habilitação em Artes Plásticas) – Universidade Federal do Pará, 2008.

COSTA, Haroldo. **100 anos de carnaval no Rio de Janeiro.** São Paulo: Irmãos Vitale, 2001.

CRISTIANO, Marcos. **Manual básico para o teatro de rua; técnicas e estratégias**. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2005.

CRUCIANI, Fabrizio. **Teatro de Rua.** Fabrizio Cruciani, Célia Falletti; tradução de Roberta Baarni; com o capitulo teatro de Rua no Brasil de Fernando Peixoto. – São Paulo; Hucitec, 1999.

Diário de Pesquisador: traje de cena. (org.) Fausto Viana e Rosane Muniz. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2012.

Diário das escolas de cenografia. Fausto Viana (org.) Rosane Muniz (coord.): Mathew Rinaldi, Denise Taveres, Ana Paula Severo Biasus (Trad.). Rio de Janeiro: FUNARTE, 2011.

FARIAS, Júlio Cesar. **Comissão de Frente: alegria e beleza pedem passagem**. Rio de Janeiro: editora Litteris, 2009.

FERNADES, José Guilherme dos Santos. **Pés que andam, pés que dançam: memória, identidade e região cultural na esmolação e marujada de São Benedito em Bragança Pará**. Belém, EDUEPA, 2011.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**/Clifford Geertz. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**/ Stuart Hall; tradução Tomaz Tadeu da Silva. Guaraciara Lopes Louro – 11. Ed. – Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

LAVER, James. **A roupa e a moda: uma historia concisa**. São Paulo: Companhia da Letras, 1989.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **A conversão semiótica: na arte e na cultura.** Belém: EDUFPA, 2007.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades** / Gilles Lipovetsky; tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das letras, 1989.

MOURA, Carlos Eugenio Marcondes. **O teatro que o povo cria: cordão de pássaros, cordão de bicho, pássaros juninos do Pará; da dramaturgia ao espetáculo** / Carlos Eugênio Marcondes de Moura. Belém: Secult, 1997.

MUNIZ, Rosane. **Vestindo os nus: o figurino em cena**. Rio de Janeiro: Editora Senac,Rio, 2004

NERO, Cyro Del. **Maquina para os deuses: anotações de um cenógrafo e o discurso da cenografia**./ Cyro del Nero. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições SESC SP, 2009.

NERY,Marie Louize. **A evolução da indumentária: subsídios para criação de figurino.** Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2007.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro** / Patrice Pavis; tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____, Patrice. **A Analise do espetáculo**. tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PALHETA, Cláudia. **Artes Carnavalescas: processos criativos de uma carnavalesca em Belém do Pará.** Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, 2012.

PAREYSON, Luigi. **Estética: Teoria da Formatividade**; tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

REFKALEFSKY, **Margaret. Pássaros… bordando sonhos: função dramática do figurino no Teatro dos Pássaros em Belém do Pará**: Instituto de Artes do Pará, 2001.

RODRIGUES NETO, Benedito Lima. **Abrigo poético: um estudo sobre o teatro de rua em Belém.** Dissertação (mestrado), apresentado ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, da Universidade Federal da Bahia, 2004.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**./ Jean-Jacques Roubine; tradução e apresentação, Yan Michalski. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1998.

RUBINE, Jean-Jacques. **A arte do ator**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

SALLES, Vicente. **Épocas do teatro no Grão-Pará: ou Apresentação do teatro de época/** Vicente Salles. Belém: UFPA, 1994

TELLES, Narciso; Carneiro, Ana (org). **Teatro de rua: olhares e perspectivas**. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais; 2005.

_____, Narciso. **Ensino de teatro: espaços e práticas/** Narciso Telles. Porto Alegre: Editora Mediação, 2008.

Tá Na Rua: teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura e ator sem papel. (org.) Licko Turle e Jussara Trindade. Rio de Janeiro: Instituto Tá na Rua, 2008.

TINHORÃO, José Ramos. **Festa de negro em devoção de branco: do carnaval na procissão ao teatro no círio.** São Paulo: Unesp, 2012

VIANA, Fausto. **O figurino teatral e as renovações do século XX** / Fausto Viana. São Paulo: Estação das Letras e cores, 2010.

VIANA, Fausto Roberto Poço. **O figurino gerado através do trabalho do ator: uma abordagem prática.** Dissertação (mestrado), apresentado ao Programa de Pós-Graduação, área de Artes, da Universidade de são Paulo, 2000.