



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

IAM NASCIMENTO VASCONCELOS

FAZENDO A PELE NO AUTO DO CÍRIO
Processos Criativos da Maquiagem da Comissão de Frente



**BELÉM/PA
2019**



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

IAM NASCIMENTO VASCONCELOS

FAZENDO A PELE NO AUTO DO CÍRIO

Processos Criativos da Maquiagem da Comissão de Frente

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Miguel de Santa Brigida Junior.

Linha de Pesquisa: Teorias e Interfaces Epistêmicas em Artes.

BELÉM/PA

2019

Dados Internacionais de Catalogação- na-Publicação (CIP)
Biblioteca do Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPA

V331f

Vasconcelos, Iam Nascimento

Fazendo a pele no auto do círio: processos criativos da maquiagem da comissão de frente / Iam Nascimento Vasconcelos. – 2019.

136 f. : il. color. ;

Orientador: Prof. Dr. Miguel de Santa Brígida

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências das Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2019.

1. Maquiagem teatral. 2. Etnocenologia. 3. Processo criativo. I. Título.

CDD 23. ed. - 792.027



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

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

Aos vinte e sete (27) dias do mês de Junho do ano de dois mil e dezenove (2019), às quatorze horas (14h) horas, a Banca Examinadora, instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública no Espaço Companhia Moderna de Dança, para examinar a Dissertação de Mestrado de **Iam Nascimento Vasconcelos**, intitulada: **FAZENDO A PELE NO AUTO DO CÍRIO - Processos Criativos da Maquiagem da Comissão de Frente.**, sob a presidência do orientador Professor Doutor Miguel de Santa Brígida Junior, conforme disposto nos artigos 73 ao 77 do Regimento Interno do Programa de Pós-graduação em Artes. A Banca Examinadora, composta pelos pesquisadores doutores indicados a seguir, foi constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 74 do Regimento acima mencionado: **Miguel de Santa Brígida Junior** (Presidente), **Ana Flávia Mendes Sapucahy** (interno), **Maria Ana Azevedo de Oliveira** (externo ao programa). Dando início aos trabalhos, o Professor Doutor Miguel de Santa Brígida Junior, passou a palavra ao mestrando **Iam Nascimento Vasconcelos**, que apresentou a dissertação, com duração de trinta minutos. Após a apresentação, o mestrando foi arguido pelos examinadores e, em seguida à manifestação dos presentes, foi lido o parecer, resultando o trabalho de pesquisa **Aprovado, com o conceito EXCELENTE e recomendação de publicação** () **Aprovado com Restrições, com o conceito** () **Reprovado**. A aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado, após a entrega, pelo mestrando, da versão definitiva e impressa do trabalho na Biblioteca do Programa. E nada mais havendo a tratar, o professor doutor Miguel de Santa Brígida Junior agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pelo mestrando. Belém-PA, 27 de Junho de 2019.

Prof. Dr. MIGUEL DE SANTA BRÍGIDA JUNIOR

Miguel de Santa Brígida Junior

Prof.ª Dr.ª ANA FLÁVIA MENDES SAPUCAHY

Ana Flávia Mendes Sapucahy

Prof.ª Dr.ª MARIA ANA AZEVEDO DE OLIVEIRA

Maria Ana Azevedo de Oliveira

IAM NASCIMENTO VASCONCELOS

Iam Nascimento Vasconcelos

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Dedico este trabalho a todos os bailarinos, atores, diretores, figurinistas, cenógrafos, cantores, todos os amantes das Artes Cênicas e do Auto do Círio.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente a Deus, que permitiu que tudo isso acontecesse ao longo da minha vida acadêmica, e à Nossa Senhora de Nazaré que em todos os momentos me deu forças para continuar buscando sabedoria, a Exu que abriu todos os caminhos quando tudo parecia tão difícil.

À minha mãe, Ana Glória Guerreiro, pelo amor, incentivo de entender esse momento das nossas vidas.

À minha avó Ana Guerreiro, pelo apoio incondicional que, nas horas difíceis de desânimo e cansaço, me fortaleceu com suas palavras muito pontuais.

Ao meu avô Sebastião Marcolino (*in memoriam*), que depois que desencarnou se fez presente em minhas orações, obrigado pelos conselhos que você me deu quando estava agoniado para escrever.

À minha irmã Natasha Vasconcelos, sempre com todo o seu apoio ajudou-me em meu equilíbrio emocional e racional, obrigado pelos abraços e pelas ligações para as nossas saídas super-rápidas.

À minha tia Andréa Ewerton, por ter aberto as portas de sua academia de dança para eu ser uma criança feliz vendo todas as fantasias ganharem vida, e também agradeço durante todo período do processo seletivo para ingressar no mestrado, por ter estudado comigo todas as madrugadas durante os quatro meses.

À minha madrinha Nazaré Cordeiro, que embora distante geograficamente, é tão presente em minha vida, agradeço também pelo acolhimento em sua casa quando fui a cidade de Natal/Rio Grande do Norte para participar de um congresso na UFRN.

Aos meus sobrinhos Cauã Soares e Davi Soares, por serem essas duas crianças que me fizeram enxergar a responsabilidade vitalícia. Obrigado dindo pelas nossas conversas, meus desabafos e seus sorrisos e carinhos. Obrigado Davi pelos carinhos na barba do tio e pelos sorrisos mais sinceros que me destes. Amo vocês dois!

Às minhas tias Hilcar Francês e Marinalva Nascimento, por todas as orações depositadas nessa minha caminhada.

Aos meus primos Daniel Nascimento, Tayná Francês, Isabela Ewerton, Gabriela Ewerton, Wilson Ewerton, Vitoria Nascimento, Valéria Nascimento, Milena Nascimento e Gabriel Nascimento, este último meu eterno agradecimento por respeitar o meu silêncio dentro de casa ao longo da minha escrita durante esses dois anos.

Obrigado Otávia Feio, minha amiga, minha irmã, minha conselheira, me ajudou desde o início treinando-me para cada fase do processo seletivo do mestrado, e revisora dos meus textos científicos.

Obrigado Prof.^a Dr.^a Ana Flávia Mendes, esta dissertação é sua também, é a maior prova de amor e agradecimento por teres me oportunizado vivenciar arte dentro do Colégio Moderno e nos palcos do Brasil.

Obrigado Prof.^a Dr.^a Maria Ana Azevedo de Oliveira, por ter aceitado o convite de participar da minha banca avaliadora e cuidar da minha dissertação de forma tão carinhosa.

Agradeço à Companhia Moderno de Dança pela confiança e afetos vividos e compartilhados até hoje.

Agradeço aos fotógrafos que eternizam essa espetacularidade, destaco Fernando Sette.

Obrigado Claudio Didimano, por ter confiado em mim para a passagem dos pincéis e a responsabilidade da Comissão de Frente do Auto do Círio.

Obrigado Tarik Coelho, por ser meu amigo e me permitir assumir essa responsabilidade.

Obrigado Fernanda Sales e Ana Claudia Moraes, por sempre me ouvirem e esclarecerem ainda mais a Etnocenologia.

Obrigado ao Grupo Tambor – Grupo de Pesquisa em Carnaval e Etnocenologia (CNPq-2008), por todos os afetos atravessados nos nossos encontros.

Obrigado aos meus amigos Rayssa Miranda, Suzana Luz, Tais Morena, Luiz Thomaz Sarmiento, Luiz Henrique Conceição e Carla Araújo, por todas as conversas, risos, choros pessoalmente e por *WhatsApp*.

Obrigado Vinicius Souza, por me chamar para ir comer pizza, todas as vezes que eu estava cansado e ler mais de uma vez esta dissertação enquanto estava em processo de escrita.

Obrigado Igor Reis, por ser essa pessoa tão maravilhosa que és e cuidar da minha parte espiritual, obrigado pelas palavras durante as madrugadas, sempre bom te ouvir.

Obrigado Prof.^a Dr.^a Ivone Xavier, por ser essa pessoa tão apaixonante que és.

Agradeço a Invisível Filmes, nos nomes de Lucas Moraga e Izabella Reis, por me oportunizar contribuir com a visualidade dos personagens da *Websérie Pretas*.

Obrigado Edilene Rosa, Maryori Cabrita, Bernard Freire e Felipe Cortez, por serem os meus olhos e minha sensibilidade no Auto Etnodocumentário.

Obrigado Cássio Tavernard e Marco Antonio Moreira, pelas aulas de como fazer um Auto Etnodocumentário.

Obrigado Laura Paraense, por emprestar sua voz para o meu Auto Etnodocumentário.

Agradeço a Bodytech nos nomes de Ana Carolina Rego, Danilo Salgado, Diane Santos e Dielle Angelli, por me proporcionarem maquiagem para suas bailarinas.

Ao meu orientador Prof. Dr. Miguel Santa Brigida, agradeço por me ajudar a afinar o meu olhar etnocenológico das espetacularidades que vivenciava, obrigado por sempre estar disponível para me ajudar, me aconselhando e me guiando dentro do PPGARTES.

Obrigado a turma mais linda que pude conviver: Alana Lima, Ana Gama, Bernard Freire, Bianca Levy, Cássio Tavernard, Diego Quadros, Edilene Rosa, Felipe Cortez, Germana Camorim, Juan Silva, José Almeida, Juliana *LUNA SKISSIMY* Bentes, Juliana TITA Padilha, Laura Paraense, Luciana Borges, Lucian Souza, Marckson de Moraes, Marina Trindade, Maryori Cabrita, Pablo Muffarej, Renan Coelho, Renan Oliveira, Renata Maués, Romulo Estevam, Saulo Caraveo e em especial a Renan Delmont, deixei ele por último, pois, ele não cuidou somente de mim, mas corajosamente também cuidou de todas as pessoas que citei no colegiado.

À Universidade Federal do Pará, pela oportunidade de fazer o Mestrado em Artes.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES/UFPa).

À CAPES, por conceder bolsa.

Senhoras e Senhoras!
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 homens,
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 desta magnífica Igreja
Da Sé,
Queremos pedir à Virgem autorização
para seguirmos com a nossa intervenção,
Para falarmos do homem
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 prossigamos
Com a nossa intervenção
E como quem cala consente:
Sigamos com o cortejo!
Viva Nossa Senhora de Nazaré!
Coro: Viva! Viva! Viva!
(Autor: Amir Haddad, 1993)

RESUMO

VASCONCELOS, Iam Nascimento. **FAZENDO A PELE NO AUTO DO CÍRIO** – Processos Criativos da Maquiagem da Comissão de Frente. 2019. 136 fls. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, UFPA, BELÉM.

Esta pesquisa busca compreender os processos criativos da maquiagem da Comissão de Frente revelados na espetacularidade deste fenômeno cênico de dimensões singulares como cortejo dramático, a partir do olhar de artista-pesquisador-participante do Auto do Círio. Fundamentado teórico-metodologicamente na Etnocologia, enquanto Etnociência das Artes e formas de espetáculo, acolhemos como principais autores deste campo de conhecimento, Armindo Bião (2008), Jean-Marie Pradier (1995) para a abordagem de espetacularidade; teatralidade; matrizes culturais; matrizes estéticas e Michel Maffesoli para Comunidades Emocionais. No estudo do imaginário, Paes Loureiro (2010) em sua proposição de Conversão Semiótica como chave conceitual para a compreensão da poética da cultura amazônica. Para o enfoque dos Processos Criativos, Sônia Rangel (2015) e Philip Hallawell (2010). Como premissa etnocológica dominante, privilegiamos nos procedimentos metodológicos as múltiplas vivências internas no fenômeno da pesquisa, dando relevância à sabedoria dos praticantes e suas trajetórias no espetáculo, por meio de registros fotográficos, vídeos do processo criativo de auto maquiagem e coreográfico, além de entrevistas semiestruturadas. Esses registros audiovisuais compõem um documentário intitulado Auto Etnodocumentário, indissociado desta reflexão, contribuindo, enquanto maquiador, para a construção de conhecimento que brota da complexidade e riqueza das práticas espetaculares de rua na Amazônia contemporânea.

Palavras-chave: Auto do Círio. Etnocologia. Maquiagem. Processos Criativos.

ABSTRACT

VASCONCELOS, Iam Nascimento. **MAKING THE SKIN IN THE AUTO DO CÍRIO** – Creative Processes of the Makeup of the Front Committee. 2019. 136 fls. Dissertation (Master of Arts) – Graduate Program in Arts, UFPA, BELÉM.

This research seeks to understand as creative artist-researcher-participant of Auto do Círio the creative processes of makeup of the Front Commission revealed in the spectacularity of this scenic phenomenon of singular dimensions as dramatic courtship. Armino Bião (2008), Jean-Marie Pradier (1995) for the approach to Spectacularity, Theatricality, Cultural Matrices - Aesthetic Matrices, and Theoretical and Methodological Matrices in Ethnology, as Ethnoscience of Arts and Forms of Spectacle. Michel Maffesoli for Emotional Communities. In the study of the imaginary Paes Loureiro (2010) in his proposition of Semiotic Conversion as a conceptual key to understanding the poetics of Amazonian culture. For the Creative Processes approach, Sônia Rangel (2015) and Philip Hallawell (2010). As a dominant ethnological premise, we privilege in the methodological procedures the multiple internal experiences in the research phenomenon, giving relevance to the wisdom of practitioners and their trajectories in the show, through photographic records, videos of the creative process of self makeup and choreography, as well as semi interviews structured. These audiovisual records compose a documentary titled Auto Etnodocumentario indissociated from this reflection contributing, as a makeup artist, to the construction of knowledge that springs from the complexity and richness of spectacular street practices in the contemporary Amazon.

Keywords: Auto do Círio. Ethnology. Make up. Creative Processes.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Observa-se que a maquiagem ficou confusa, parecia que a proposta eram pessoas que trabalhavam em carvoarias	29
Figura 2 – Nota-se que a proposta visual ficou mais limpa e de fácil leitura, pois o marrrom utilizado no meio do rosto remeteu diretamente ao focinho do animal	30
Figura 3 – Minha primeira vez participando dessa manifestação cultural, como destaque no carro alegórico	31
Figura 4 – Notava que a vivência ficava mais intensa quando dialogava com o espaço ..	32
Figura 5 – Mesmo com a escolha de tons escuros, vermelho e verde, Claudio Didimano usou o branco para iluminar o centro do rosto	33
Figura 6 – Envelhecimento dos traços do meu rosto, Claudio Didimano usou duas tonalidades de pó compacto, talco para tingir as sobrancelhas e batom cor de boca	34
Figura 7 – Nos bastidores percebe-se a harmonia do casal	35
Figura 8 – Então dancei como se tivesse dançando a última dança de minha vida	36
Figura 9 – Tive o maior cuidado ao propor essa maquiagem, pois estava trabalhando em cima de toda uma crença e transformando as pinturas corporais de uma cultura em maquiagem para a cena	39
Figura 10 – Várias técnicas de maquiagem foram utilizadas, cito a principal, a técnica de luz e sombra	41
Figura 11 – A primeira e única ideia de forma objetiva, por conta do tempo, foi propor uma maquiagem que remetesse às pinturas corporais indígenas	43
Figura 12 – Todos os materiais que escolhi para trabalhar são a prova d'água	43
Figura 13 – O <i>glitter</i> ajudou a dar movimento dependendo de onde a luz estivesse na rua	45
Figura 14 – A pintura corporal na África é uma manifestação cultural presente em várias sociedades, e também carrega a identidade de cada família na sociedade	47
Figura 15 – Utilizei as pedras <i>chatons</i> para representar os pontilhados presentes na pintura corporal africana	48
Figura 16 – Mesmo com o filá percebíamos o olhar da Comissão de Frente	52
Figura 17 – Os integrantes da Comissão de Frente experimentando os movimentos preestabelecidos pela professora Ana Flávia	63
Figura 18 – Processo Criativo do movimento coreográfico, no qual percebemos a professora Ana Flávia direcionando o grupo dos Oxumarés, enquanto Feliciano e Thamirys criam a interação de suas divindades	65
Figura 19 – Para fazer este banho de cheiro, extrair seus perfumes e energias, tive que pensar em vibrações positivas, passar para o meu coração e depositar em minhas mãos ..	73
Figura 20 – Maryori estava gravando todo o ritual, porém sua câmera não estava, os amigos de Santo já haviam me alertado que mesmo eles autorizando as imagens, em algum momento eles podem não permitir as imagens. Esse momento da Thamirys foi quando a câmera voltou a funcionar	75
Figura 21 – Cada um tem o seu processo individual, seu banho, sua prece, mas no fim damos as mãos e percebemos que todos estão em uma só vibração	76

Figura 22 – Tudo o que vejo e sinto pode servir de inspiração	83
Figura 23 – Anatomia do rosto para a feitura da pele	85
Figura 24 – O nosso rosto é composto de vários detalhes	86
Figura 25 – A lateral do rosto ajuda a dar profundidade e volume quando maquiado	87
Figura 26 – <i>Pancakes</i> com várias opções de cores	88
Figura 27 – As diversas tonalidades de pó compacto para a pele	89
Figura 28 – Delineador com pincel	89
Figura 29 – Lápis de olho	90
Figura 30 – Os dois tipos de batons em um mesmo produto	90
Figura 31 – Existem várias tonalidades do iluminador	91
Figura 32 – Variedades de <i>glitters</i>	91
Figura 33 – Revelando o processo criativo de um maquiador	92
Figura 34 – Trabalho coletivo e ao mesmo tempo individual	93
Figura 35 – Os integrantes do grupo de Oxumaré utilizaram as cores do arco-íris e a forma de uma cobra, utilizaram os paetês e o <i>glitter</i>	95
Figura 36 – Feliciano Marques propôs que Exu teria que ter as cores prata e vermelha, finalizando com o <i>glitter</i>	96
Figura 37 – Thamirys Monteiro sugeriu que a Nossa Senhora Aparecida deveria ter tons terrosos e com nuances de azul. Foram utilizadas pedras pratas para lembrar as pinturas corporais africanas	97
Figura 38 – Feliciano alterou a forma de sua sobrancelha com o uso do lápis de olho que ajudou também a desenhar e marcar seus lábios, utilizou de forma assertiva o <i>pancake</i> prateado aplicando em sua zona T, o que deu muita luminosidade à maquiagem, e no restante do rosto usou o <i>pancake</i> vermelho	99
Figura 39 – A proposta do Victor Azevedo teve algumas similaridades com a do Feliciano Marques, como os lábios de duas cores e o uso do <i>pancake</i> prateado	100
Figura 40 – Ter limitação de alguns materiais ajuda na aplicação do que se tem, Larissa Chaves usou como batom o próprio <i>pancake</i>	101
Figura 41 – Andreza Barroso fez a sua leitura a partir das pinturas corporais africanas ..	102
Figura 42 – Luiza Monteiro permitindo-se Auto Maquiar Cenicamente	103
Figura 43 – Testei o tom de vermelho já sabendo que não seria utilizado, este tom ficou bastante fechado	104
Figura 44 – Adriano Furtado sugerindo alterações para ajudar a clarear a maquiagem ...	105
Figura 45 – Teria que pensar em uma maquiagem corporal para somar com o figurino ..	106
Figura 46 – Professor Beto Benone (camisa vermelha) e Marcos Alcântara (camiseta azul) conversando sobre a transformação do manto. Conversamos também sobre os materiais e tipos de tecido pensados para o manto	107
Figura 47 – No início do preparo, coloquei todos os ingredientes no pote	108
Figura 48 – Antes de ligar a batedeira recomenda-se misturar os três produtos, pois mesmo depois de misturado o <i>glitter</i> em pó costuma subir	108
Figura 49 – Depois de misturado o <i>pancake</i> tem que ficar nessa textura, que só foi alcançada pelo uso do emulsificante	109
Figura 50 – Em cima do papel filme PVC, despeje quantidade suficiente do produto	

látex líquido	110
Figura 51 – Polvilhe o trigo por cima do látex líquido e com ajuda de um palito de picolé espalhe de forma uniforme o trigo	110
Figura 52 – Deposite mais uma vez o látex líquido e com a ajuda novamente do palito de picolé espalhe de forma sutil em todo o trigo	110
Figura 53 – Deixe secando em um local que tenha vento e sol. Caso precise para o mesmo dia é só deixar o forno esquentar, deixar a forma com a mistura por cinco minutos dentro do forno e desligar, e a mistura endurecerá com o calor do forno	111
Figura 54 – Para ter certeza que estava seco dei leves toques com o dedo, em seguida desgrudei do papel filme PVC e com a ajuda de uma tesourinha cortei em formas quadriculadas de diferentes tamanhos	111
Figura 55 – Aperfeiçoando a técnica com a utilização de pincéis	112
Figura 56 – A feição muda quando se vê o resultado	113
Figura 57 – Percebi que a Comissão de Frente ficou feliz com a combinação de cores e formas, obtendo um resultado satisfatório	114
Figura 58 – Enquanto alguns integrantes usaram as cores lilás e rosa, outros utilizaram o verde e o lilás	115
Figura 59 – Exu idealizado a quatro mãos	118
Figura 60 – Nossa Senhora de Aparecida	119
Figura 61 – Nos ensaios do Auto do Círio quando via o <i>banner</i> com essa imagem, ficava hipnotizado. Demorei a perceber que a maquiagem de Nossa Senhora de Aparecida com referência das pinturas corporais africanas já estava no próprio cartaz	120
Figura 62 – Oxumaré	121
Figura 63 – Como neste momento só eu conseguia trabalhar com o látex líquido, decidi então aplicar as escamas	122
Figura 64 – Depois de aplicadas as escamas, cada um se Auto Maquiava Cenicamente	123
Figura 65 – No primeiro plano da foto estou começando a grudar as escamas no Will Martinez e no segundo plano os demais integrantes se Auto Maquiando Cenicamente	123
Figura 66 – Com a utilização da meia arrastão nos braços de Will Martinez, pude aplicar o <i>pancake</i> dourado por cima do vermelho	124
Figura 67 – Feliciano se Auto Maquiando Cenicamente	124
Figura 68 – Maquiando Thamirys Monteiro	125
Figura 69 – Exu abre os caminhos para o cortejo começar	126
Figura 70 – Pode-se perceber que a maquiagem e o figurino são um só, não percebemos onde começa e termina a maquiagem, assim como o figurino	127
Figura 71 – Representação de Nossa Senhora de Aparecida e sua ancestralidade	128
Figura 72 – A maquiagem com ênfase no rosto e no tronco	129
Figura 73 – O cortejo colore as ruas da Cidade Velha	129
Figura 74 – A maquiagem alterou a forma do rosto	130
Figura 75 – No palco final o público e os artistas fazem seus pedidos ou agradecimentos a Nossa Senhora de Nazaré antes que os anjos soltem os balões de gás que trazem a representação do manto	131

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Descrição do Cortejo	66
Quadro 2 – Características para a concepção de maquiagem	117

FACE CHART

PRIMER – PRIMEIRA CAMADA	16
1 BASE – MENINO ACORDA E VEM OLHAR	23
1.1 Revisitando as memórias – Os Palcos	25
1.2 O Cortejo	32
1.3 Os Pincéis	37
2 CONTORNO – PEDINDO LICENÇA ÀS DIVINDADES	54
2.1 Corpo-Rua	56
2.1.1 Cortejo do Círio	56
2.1.2 O Cortejo Carnavalizado	58
2.2 Corpo Dançante Imanente	61
2.2.1 O Teatro no Cortejo	67
2.2.2 O Artista Devoto	68
3 ILUMINADOR – LAROYE! SALVE A ESPETACULARIDADE	78
3.1 Maquiagem	78
3.2 Espelho, Espelho Meu: Auto Maquiagem Cênica	82
3.2.1 1° Indutor de feitura da pele	83
3.2.2 2° Indutor de feitura da pele	97
3.2.3 3° Indutor de feitura da pele	121
3.3 A Pele Feita	125
FIXADOR – CONSIDERAÇÕES FINAIS	132
MALETA DE MAQUIAGEM – REFERÊNCIAS	135

PRIMER¹ – PRIMEIRA CAMADA

A maquiagem, para bailarinos e atores, é essencial para expressar aquilo que o seu “eu pessoal” ou seus personagens desejam. Para mim, ela sempre foi fundamental e um dos rituais que fazia antes de entrar na cena, a Auto Maquiagem Cênica² oportunizava-me ficar mais concentrado e entender melhor o personagem que estava interpretando.

Como bailarino por diversas vezes encontrava-me de frente ao espelho, com o rosto lavado e uma toalha no ombro. Na mesa, os seguintes produtos: base, pó compacto e lápis de olho, pronto para fazer a pele.

Por não ter convivido com maquiadores na minha adolescência, por diversas vezes errava o tom da base e do pó compacto e cometia o que para mim era o maior erro: escurecer com lápis de olho ainda mais as minhas sobrancelhas que já são grossas e escuras.

Para além da maquiagem no rosto, ou mesmo por causa dela, via refletido no espelho, o figurino e o corpo daquilo que me propunha interpretar.

Com o tempo e tentando diminuir os erros que cometia, passei a desenhar um rosto em um pedaço de papel sulfite³, detalhando mais a maquiagem: o que chamei de croqui. Neste período, cursava moda na UNAMA⁴, e me apropriei do termo croqui, algo que me permitiria projetar e estudar as formas para visualizar e depois passar para a pele.

Passei a entender melhor a linguagem correta de maquiagem quando conheci o professor Claudio Didimano⁵, maquiador da Comissão de Frente do Auto do Círio. Ao grudar os croquis de maquiagens nas paredes para então a sua equipe copiar, perguntei como fazia para maquiar no papel, ele por sua vez disse que usava os próprios produtos de maquiagem para fazer o *face chart*.

Perguntei então o que era *face chart*, já que em minha frente só via um croqui de maquiagem! Então ele explicou que *face chart* era o nome técnico do croqui usado para a

¹ Primeiro produto de maquiagem que aplicamos na pele, ele é cremoso e quando seca ajuda a potencializar os demais produtos que serão aplicados

² Neste momento começou a surgir esta proposição de minha autoria. Explanarei mais sobre esta proposição conceitual na terceira seção.

³ **Sulfite**, também chamado de **apergaminhado**, **Off-Set** ou **papel ofício**, é o tipo de papel branco comum, utilizado em impressoras e fotocopiadoras. Pode ter várias cores e tamanhos, sendo o mais comum e conhecido o A4 (21 cm X 29,7 cm) branco. Seu nome é dado por causa da adição do sulfito de sódio na sua fabricação. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Papel_sulfite. Acesso em: 4 jun. 2019.

⁴ Primeira Universidade particular na cidade de Belém a implementar o Curso de Bacharelado em Moda no Pará, local onde estudei por quatro anos.

⁵ Mestre e professor de Maquiagem para os cursos de Licenciatura em Teatro e Técnico em Figurino na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará.

maquiagem, e que depois o profissional poderia guardá-lo para o seu *book*. Falarei mais sobre esta técnica na terceira seção.

Não me via maquiador, muito menos imaginava que no futuro viraria a minha profissão, embora o meu amigo Ercy Souza⁶ sempre dissesse: “Iam, já vejo tudo! No futuro vais ser que nem o Claudio Didimano”.

Anos depois dessa fala, encontro-me não mais como bailarino da Comissão de Frente do Auto do Círio e sim como o maquiador titular, responsável por aquele grupo com o qual por muito tempo dividira a cena. Para o fenômeno cênico do Auto do Círio, de dimensões singulares, foi proposto “[...] a direção de Amir Haddad, que, a convite da Universidade Federal do Pará, esteve em Belém” (SANTA BRIGIDA, 2015, p. 25). Este mesmo autor nos mostra também que:

O cortejo dramático do Auto do Círio surgiu em 1993 na Universidade Federal do Pará produzido e dirigido pelo Instituto de Ciência das Artes através da Escola de Teatro e Dança, com o objetivo de criar um espetáculo em que os artistas de Belém pudessem homenagear a sua padroeira, durante a sua maior festa popular e, assim, reinterpretar através do teatro de rua, o Círio de Nazaré, uma das mais importantes manifestações religiosas e culturais do país. (SANTA BRIGIDA, 2008, p. 36).

No ano de 1996 o professor Miguel Santa Brigida assume a direção do Auto do Círio, e o cortejo se revelou como um rito espetacular constituído de três matrizes: *o drama* que surge do teatro, especificamente o teatro de rua; a fé que vem de expressões de religiosidade de diversas crenças e, não apenas de religião e sim de como a pessoa se conecta com o sagrado; e por fim a matriz do carnaval específica das Escolas de Samba, na medida em que ao dirigir o cortejo ele buscou elementos dos desfiles de Escola de Samba para construir o espetáculo como: Comissão de Frente; Mestre-Sala e Porta-Bandeira; Porta-Estandarte; uso de tripés representando as alegorias e a divisão do cortejo por Alas.

Figurinista, bailarino e agora maquiador, considero que a insistência para o meu ritual do fazer a pele antes dos espetáculos foi responsável para o que hoje sou, o Artista Maquiador.

Por meio da Comissão de Frente posso poetizar corpos e rostos, me permitindo redesenhar seus traços, contribuindo para que eles interpretem aquilo que poetizei em seus corpos.

⁶ Mestre em Artes pela Universidade Federal do Pará, Doutorando em Artes pelo PPGARTES/UFPA, e professor do Grupo de Dança Moderno em Cena.

Esta dissertação trata de refletir e compreender o processo criativo de maquiagem do ano de 2018 com a homenagem aos “Orixás, Oxumaré⁷, Exu⁸ e Nossa Senhora de Aparecida⁹”. Para tanto, neste trabalho percorro memórias, vivências, experiências, observações e registros pessoais, que formam o arquivo pessoal do artista.

Construo esta escrita como um autoetnografia, pois ela me possibilita uma investigação em formato de memória através das experiências pessoais como caminhos para a compreensão de um fenômeno cultural, acontece na prática da pesquisa, que envolve a descrição e análise de experiências pessoais:

Autoetnografia é um método de pesquisa que: 1) Usa a experiência pessoal de um pesquisador para descrever e criticar crenças, práticas e experiências culturais; 2) Reconhece e valoriza as relações de um pesquisador com os outros; 3) Usa profunda e cuidadosa auto-reflexão – tipicamente referida como "reflexividade" – para nomear e interrogar as intersecções entre o eu e a sociedade, o particular e o geral, o pessoal e o político; 4) mostra "pessoas no processo de descobrir o que fazer, como viver e o significado de suas lutas"; 5) Equilibra rigor intelectual e metodológico, emoções e criatividade; 6) Busca por justiça social e por uma vida melhor.¹⁰ (ADAMS; JONES; ELLIS, 2015, p. 1-2, tradução nossa).

A primeira lembrança que revisitarei será para demarcar o meu primeiro contato com a Etnocenologia, como fundamentação teórica-metodológica. Fui apresentando a esta etnociência, em 2016, numa conversa com Otávia Feio¹¹ quando ela ainda era discente no Programa de Pós-Graduação em Artes. Nesse ano estava tentando, pela primeira vez, pleitear uma vaga para cursar mestrado na UFPA, ela explicou-me que a Etnocenologia era uma disciplina nova proposta por três pesquisadores: Jean-Marie Pradier, Chérif Khaznadar e Armindo Bião¹². Para o projeto que propunha não existia muito referencial teórico publicado e sim saberes da oralidade passados de geração em geração, então, entendi que a Etnocenologia “privilegiava a inteligência do discurso indissociado da fonte que o gerou”

⁷ Oxumaré a cobra/arco-íris, orixá masculino, símbolo da continuidade e da permanência. Representa a riqueza e a fortuna.

⁸ É o orixá da comunicação, da paciência, da ordem e da disciplina, é através dele que os humanos tem contato com o mundo dos orixás.

⁹ Santa considerada Padroeira do Brasil, foi achada no rio por pescadores.

¹⁰ “Autoethnography is a research method that: 1) Uses a researcher’s personal experience to describe and critique cultural beliefs, practices, and experiences; 2) Acknowledges and values a researcher’s relationships with others; 3) Uses deep and careful self-reflection - typically referred as ‘reflexivity’ - to name and interrogate the intersections between self and society, the particular and the general, the personal and the political; 4) Shows ‘people in the process of figuring out what to do, how to live, and the meaning of their struggles’; 5) Balances intellectual and methodological rigor, emotions, and creativity; 6) Strives for social justice and to make life better” (ADAMS; JONES; ELLIS, 2015, p. 1-2).

¹¹ Mestre em Artes e Técnica em Figurino pela Universidade Federal do Pará; Figurinista e Diretora de Artes na Invisível Filmes, empresa colaborativa de audiovisual. Membro do TAMBOR – Grupo de Pesquisa em Carnaval e Etnocenologia (CNPq-2008).

¹² A disciplina foi criada em Paris no ano de 1995.

(SANTA BRIGIDA, 2007, p. 27) e me daria respaldo para validar aquela fala do sujeito participante e praticante do fenômeno espetacular.

A noção de espetacularidade faz parte do léxico proposto por Bião para a Etnocenologia, que se entende como a busca da compreensão dos discursos dos múltiplos grupos sociais sobre sua própria vida coletiva, inclusive e, talvez, principalmente, sobre suas práticas corporais. Tendo a Etnocenologia como foco de estudo “os comportamentos humanos espetaculares organizados” (PRADIER, 1995)

O segundo contato foi em 2018 como aluno ouvinte da disciplina no curso de Licenciatura em Teatro na Escola de Teatro e Dança da UFPA ministrada pelo Prof. Dr. Miguel Santa Brigida¹³, esta disciplina não foi ofertada para o curso de mestrado no período em que estive como discente do programa.

Na primeira aula, o professor apresentou a sigla PCHEO, proposta por Jean-Marie Pradier que significa o estudo de diferentes Práticas e Comportamentos Humanos Espetaculares Organizados, que contemplaria as práticas cotidianas, as PCHEOS estão agrupadas em três subconjuntos que são respectivamente: artes do espetáculo; ritos espetaculares; e formas cotidianas de papéis sociais.

No campo epistemológico, o prof. Miguel estuda o conceito Etnocenologia em três termos: ETNO que tem relação com os grupos culturais ou agrupamentos humanos; CENO referente ao corpo; e LOGIA que são os estudos sistematizados e construção epistemológica, conforme Pradier diz:

A metáfora engendrada pelo substantivo feminino gerou a palavra masculina *σκήνος* (*skénos*): o corpo humano enquanto alma, alojada temporariamente. De qualquer maneira, o ‘tabernáculo da alma’, o habitat *ψυχή* (*psikhē*), o ‘corpo e o espírito’. Esse sentido aparece com os pré-socráticos. A raiz gerou da mesma maneira, a *σκήνωμα* (*skénoma*) que significa também o corpo humano. Quanto aos mímicos, malabaristas e acrobatas, mulheres ou homens, eles se apresentariam no momento das festas dentro das barracas *σκήνωματα* (*skénomata*), equivalentes aos nossos teatros mambembes. *ἔθνος* (*ethnos*) destaca a extrema diversidade das práticas e seu valor para além de toda referência a um modelo dominante [...] Para o que se refere ao termo ‘logia’ – *λογία* (*logia*) –, as sombras da compreensão se apagam em uma de suas acepções comuns que implica na ideia de estudo, de descrição, de discurso, de arte e de ciência (1996, p. 14-15).

O professor também afirmou a etnocenologia como teoria de base para a construção de sua tese de doutorado, propôs o conceito de artista-pesquisador-participante, no qual “[...] o pesquisador assume e reafirma a associação do conhecimento científico com o conhecimento

¹³ Professor Titular da Universidade Federal do Pará. Dirigiu por quinze anos O AUTO DO CÍRIO. Diretor da DACEL – Diretoria de Arte Cultura, Esporte e Lazer – PROEX/UFPA. Líder do TAMBOR – Grupo de Pesquisa em Carnaval e Etnocenologia (CNPq-2008). Criador e Coordenador do Projeto de Extensão Academia Paraense de Mestre-Sala e Porta-Bandeira e Porta-Estandarte.

artístico como premissa etnocenológica no universo acadêmico” (SANTA BRIGIDA, 2006, p. 28).

A narrativa de minha escrita é em primeira pessoa por mostrar o pertencimento à maquiagem da Comissão de Frente do cortejo espetacular do Auto do Círio. Os autores com quem dialogo neste trabalho são artistas que atravessam o Auto do Círio, sejam eles diretores artísticos, cenógrafos, figurinistas, diretora coreográfica, escritores, entre outros.

Nos procedimentos metodológicos pude fazer pesquisa de campo, acompanhar os ensaios da Comissão de Frente e fazer registros fotográficos e em vídeo dos processos criativos, registrando diálogo, por meio de perguntas semiestruturadas para entender como cada etapa tem importância para os praticantes do fenômeno. Como o material audiovisual ficou relevante com os depoimentos dos praticantes, produzi para compor esta dissertação um Etnodocumentário, e por meio dele revelo os processos criativos da Comissão de Frente e da minha proposição de maquiagem.

Segundo Ribeiro, o nascimento do Etnodocumentário “é frequentemente associada ao nascimento do próprio cinema” (2007, p. 08), o primeiro filme nesta vertente foi realizado em 1895 por um médico que com ajuda de um assistente filmou uma mulher *ouolof*¹⁴ fabricando um tijolo na exposição etnográfica da África Ocidental, nele podemos ver a intenção científica de descrever a técnica aplicada na produção do tijolo.

Ribeiro nos mostra que:

O Filme etnográfico ou o cinema etnográfico entendido no sentido mais amplo abarca uma grande variedade de utilização da imagem animada aplicada ao estudo do Homem na sua dimensão social e cultural. Inclui frequentemente desde documentos improvisados (esboços, ensaios fílmicos) até produtos de investigação acabados e de construção muito elaborada. (2007, p. 7).

Somente em 1950 o filme etnográfico torna-se uma disciplina institucional, surgem então os primeiros autores e seus filmes *Jean Rouch, Les Maîtres Fous*. *Rouch* junto de *Enrico Fulchignoni, Marcel Griaule, André Leroi-Gourhan, Henri Langlois et Claude Lévi-Strauss* criam o *Comité Du Film Ethnographique*.

¹⁴ Um povo que vive principalmente na área marítima central da República do Senegal a partir da margem esquerda do rio Senegal para a cidade de Dakar. Alguns Wolofs vivem nos países vizinhos da Gâmbia, Mali, Mauritânia e Guiné. A população total é de aproximadamente 1,6 milhões (1967). Eles falam a língua Wolof. A maioria dos Wolofs professam o Islã, e um número menor são cristãos (católicos). A cultura material e espiritual do Wolofs é similar àquela do serer e de outros povos próximos em Senegal. A ocupação principal é a agricultura tropical (amendoim, milheto e arroz), e há pesca ao longo das áreas costeiras. Disponível em: <https://www.translatetheweb.com/?from=&to=pt&dl=en&a=https%3A%2F%2Fencyclopedia2.thefreedictionary.com%2FOuolof>. Acesso em: 4 jun. 2019.

Pesquisando sobre a origem do cinema Etnográfico, deparo-me com alguns dispositivos que se assemelham também a etnocenologia, como podemos ver a seguir:

Os métodos do cinema etnográfico são muito variados e associados a tradições teóricas diferenciadas como a meios e procedimentos utilizados. Assentam no entanto em alguns princípios fundamentais: uma longa inserção no terreno ou meio estudado frequentemente participante ou participada, uma atitude não directiva fundada na confiança recíproca valorizando as falas das pessoas envolvidas na pesquisa, uma preocupação descritiva baseada na observação e escuta aprofundadas independentemente da explicação das funções, estruturas, valores e significados do que descrevem, utilização privilegiada da música e sonoridades locais na composição da banda sonora. (RIBEIRO, 2007, p. 8).

Em cada seção começo utilizando um produto específico de maquiagem, e para fundamentação teórica convido autores para comporem este espetáculo. Na primeira seção – **Base – Menino Acorda e vem olhar**, chamo o leitor para o início do cortejo, os convido para pisarem em meu jardim (RANGEL, 2009), para revisitarem as minhas memórias de infância num trajeto antropológico (DURAND, 1999), revelo ao leitor o motivo da minha primeira participação no Círio de Nazaré, mostro minha infância dentro de uma academia de dança, momento em que pude conviver com diversos profissionais da arte, sigo para as vivências que tive dentro do Colégio Moderno, local em que pude conhecer e participar de dois grupos de dança e da Companhia Moderno de Dança, com os quais pude afinar ainda mais os meus fazeres artísticos, inclusive o de maquiador.

Revelo que minhas participações no Auto do Círio como integrante no cortejo em 2019 completam uma década, incluindo nesse período o primeiro contato efetivo como maquiador da Comissão de Frente. Mostrando assim meus primeiros processos criativos de maquiagem, utilizo como referência teórica os conceitos do Paes Loureiro (2007), de encantarias amazônicas e conversão semiótica; os estudos de Armindo Bião (2009) para dialogar sobre as primeiras mudanças que tive durante o processo criativo pelos atravessamentos dos sujeitos praticantes e da espetacularidade.

Em **Contorno – Pedindo Licença às Divindades**, segunda seção desta dissertação, valorizo o conceito de Teatralidade, Matrizes Culturais e Matrizes Estéticas (BIÃO, 2009), e mostro especificamente a preparação deste corpo, ao longo das minhas vivências no Auto do Círio como bailarino e agora como maquiador, e isso me fez perceber a presença de vários significados que este corpo carrega. Em Corpo-Rito apresento o guia espiritual que ajudará a Comissão de Frente a pedir licença ao orixá homenageado por eles no cortejo. Em Corpo-Rua convido para o diálogo (BAKHTIN, 1987) discorrendo sobre a importância da cena ocupar espaço nas ruas, ao lado da proposição de Dramaturgia Caminhante de Santa Brígida (2006)

para conversar sobre este corpo no cortejo; e em Corpo Dançante Imanente, proposição de minha autoria, priorizo a metodologia de dança imanente (MENDES, 2010), filosofia da Companhia Moderna de Dança. Por fim, trago Ligiéro (2011) para o diálogo, pois, percebo que no Auto do Círio esse corpo está entre a técnica e a ação, na medida em que a Comissão de Frente não está interpretando um orixá, nem está dançando, pois, ela se encontra no meio, tendo em vista que essa matriz estética é singular e só acontece em Belém do Pará nesse fenômeno cênico de cortejo dramático.

Em **Iluminador – Laroye! Salve a espetacularidade em diversidade**, terceira seção, converso com Eldridge (2015) para falar sobre a história da maquiagem e Basten (2008) para dialogar com os primeiros cosméticos de maquiagem produzido para a cena e mostro os produtos de maquiagem que produzo artesanalmente.

Convido Ostrower (2008) e Derdyk (2012) para refletir sobre o processo criativo em grupo e trago para o diálogo Hallawell (2010) e as falas dos sujeitos praticantes deste fenômeno espetacular, para apresentar a proposição de minha autoria da Auto Maquiagem Cênica.

Portanto, esta pesquisa tem sua relevância para academia e principalmente para o Auto do Círio, pois, com ela revelo parte dos bastidores dos muitos que compõem o cortejo, e a etnocenologia permite-me reafirmar, a partir das falas dos sujeitos praticantes, este fenômeno espetacular que ocorre todos os anos antes das procissões do Círio, e assim, corrobora com a desmistificação que muitos pensam que esse é um cortejo profano, na medida em que mostro o quão respeitoso é a fé à Nossa Senhora de Nazaré, por parte dos artistas que participam do Auto do Círio.

1 BASE¹⁵ - MENINO ACORDA E VEM OLHAR

As lembranças que tenho da procissão do Círio surgem a partir da minha adolescência, quando comecei a participar do festejo pelo Colégio Moderno¹⁶ onde eu estudava, por isso, antes de falar das minhas vivências, considero importante compreender como começou minha participação nesse fenômeno espetacular que é o Círio de Nazaré.

Os meus primeiros meses de vida aconteceram no edifício Urca¹⁷, onde eu morava, as poucas histórias que tenho desse período surgem a partir de uma reunião familiar num certo domingo, quando ouvia meus parentes contando como sobrevivi a uma queda, aos onze meses de idade. Nessa época passava as tardes com uma babá, ela por sua vez tinha o costume de assistir as novelas da tarde comigo, deixando-me sentado na janela com os seus braços envoltos em meu corpo, como toda a criança era muito inquieto e em uma dessas inquietudes, eu caí de sua proteção, e caí do segundo andar do prédio em cima dos concretos do piso da garagem, no momento de minha queda estava chegando de carro um estudante de medicina, ele sem saber quem eu era, pegou-me pelas pernas e de cabeça para baixo para o sangue escorrer e não coagular, e me levou para uma clínica de Neurociência que existia ao lado do prédio. Chegando lá fui atendido pelo Dr. Beijamin que estava de saída, pois tinha encerrado seu plantão na clínica, mas ao ver aquela cena retornou para fazer os procedimentos e salvar a minha vida.

Fiquei em coma por quinze dias, e nesse período minha mãe Ana Glória Guerreiro Nascimento¹⁸ que trabalhava no Colégio Nossa Senhora de Nazaré¹⁹, em suas orações fez uma promessa, de que se eu sobrevivesse, iria me levar na procissão do Círio, agradecendo à Nossa Senhora de Nazaré pela minha saúde, e prometeu ainda, que quando eu pudesse iria acompanhar sozinho a procissão, e foi assim até os meus doze anos, quando minha mãe avisou-me da promessa.

Aos doze anos comecei a estudar no Colégio Moderno, e sempre no período de outubro a instituição organizava-se para participar do Círio, alguns alunos se inscreviam para participar como ajudantes de primeiros socorros, e outros, como eu, inscreviam-se para

¹⁵ Produto de maquiagem que serve para uniformizar todo o tom de pele.

¹⁶ Colégio Particular, localizado na travessa Quintino Bocaiuas em Belém do Pará, local onde pude exercer a minha participação enquanto jovem no Círio e amadurecer ainda mais as minhas vivências artísticas.

¹⁷ Prédio localizado em Belém do Pará, na rua Gentil Bittencourt.

¹⁸ Professora de Educação Física e atualmente coordenadora do Nel em Belém do Pará (Núcleo de Esporte e Lazer).

¹⁹ Atualmente o Colégio é conhecido como Colégio Marista.

participar do Carro dos Milagres, local em que são entregues os ex-votos²⁰ de peças dos promesseiros, sejam velas com formatos de partes de corpos em cera; ou tijolos e casas feitas de isopor. Participei dessa barca em três procissões, e por ser mais magro e mais leve, eu era convidado para ir em cima da barca, minha função era pegar os ex-votos dos devotos. Nas procissões dos anos seguintes fiquei responsável pelo cordão de isolamento humano em torno do carro dos milagres, e depois de sair do ensino fundamental comecei a acompanhar a procissão junto com a minha irmã Natasha Vasconcelos²¹, ao fazer o percurso começava a prestar atenção nos fiéis e perceber o quanto a comunidade participava ativamente do fenômeno espetacular – o Círio, e o quanto eles eram conscientes dos mitos ali representados, assim como, os símbolos e rituais:

As festas antigas são festas da cidade, são manifestações da vida livre que representam a própria liberdade com os emblemas e as imagens dos grandes atos realizados [...] A festa se torna deliberadamente ideológico pois a teatralização que Ella requer, a dramatização dos símbolos e alegorias que subentende tendem a justificar ou a explicar uma doutrina. (DUVIGNAUD, 1983, p. 154).

Ainda jovem costumava ser levado para diversas manifestações culturais, apresentações de grupos folclóricos e quadrilhas; só não era levado para assistir ao carnaval, então costumava assistir pela televisão, e sempre ficava encantado por esse espetáculo, com as fantasias, com o samba-enredo, com as alegorias e com a felicidade dos brincantes, a cada ano que assistia eu torcia para uma escola de samba diferente.

Em 2004 assistindo os desfiles do Rio de Janeiro, com uma releitura de um samba-enredo da Unidos de São Carlos²² de 1975, a Viradouro trouxe o samba-enredo “A Festa do Círio de Nazaré” pediu pra Pará, parou! Com a Viradouro eu vou... para o Círio de Nazaré. Lembro perfeitamente, até hoje, o impacto que esse desfile causou em mim, foi um misto de emoção, devoção e euforia ver a Comissão de Frente representando os ribeirinhos, me impressionei com a atuação da Cassia Kiss Magro e o samba-enredo cantado por Dominginhos do Estácio. Percebia que a letra transportava todos para o Círio de Nazaré, e foi nesse desfile que percebi que o Círio poderia caminhar junto com o Carnaval.

²⁰ São tratados como ex votos, pois, no momento em que os devotos levam para a barca os pedidos eles estão agradecendo graças já alcançadas.

²¹ Advogada e atualmente presidente da Comissão da Mulher Advogada – OAB Pará.

²² Escola de Samba Unidos de São Carlos, hoje Estácio de Sá.

1.1 Revisitando as memórias – Os Palcos

Permito-me ao revisitar as memórias, fazer um trajeto antropológico para observar o meu percurso dentro do fenômeno de pesquisa, “[...] focalizar a atenção da pesquisa antropológica na importância fundamental do mito e seu cortejo imaginário” (DURAND, 1989, p. 53).

Cresci em uma casa onde funcionava uma academia de dança pertencente à minha tia Andrea Nascimento²³, nela passavam muitos bailarinos, cantores, cenógrafos, coreógrafos e maquiadores. Lembro que sempre que iam montar um espetáculo de conclusão de semestre, minha tia me convidava para participar, porém, os meus olhos brilhavam mais pelos bastidores do que pelo espetáculo em si, e foi assim que cresci, vendo ensaios, interpretações e tecidos brancos ganhando cores para os cenários, e maquiadores poetizando os atores e bailarinos, por meio da maquiagem. Dentre esses espetáculos, pude perder o medo da Cuca do Sítio do Picapau Amarelo e me encantar com o Soldadinho de Chumbo, com a bailarina, com o *Pierrot* e Colombina.

Minha tia sempre me convidava para atuar em seus espetáculos, porém não aceitava, ficava muito mais encantado vendo a caixa cênica ganhando forma com seus cenários do que participando do espetáculo.

Quando completei 12 anos comecei a estudar no Colégio Moderno, instituição que me proporcionou muitas vivências culturais, nas quais a interdisciplinaridade proposta pela coordenação do colégio possibilitava trabalhar com os temas abordados dentro de sala de qualquer disciplina. No encerramento dos jogos estudantis do colégio, as turmas/séries tinham três meses para desenvolver um espetáculo de dança referente a algum tema estudado em sala.

Nos bastidores, comecei a ter essa vivência da cena, resolvi entrar em um grupo de teatro do colégio coordenado pelo professor Dionelpho Junior²⁴. Nos dias de apresentação percebia que cada integrante do grupo se Auto Maquiava, e foi pedindo os itens básicos da maquiagem e me maquiando, que pude ser um menino sonhador; um morador de rua; o Pequeno Príncipe; o Joaquim, entre outros.

No ano seguinte, ingressei no Grupo Coreográfico do Colégio Moderno, que oportunizava aos alunos da instituição na faixa etária de 12 a 17 anos exercerem suas funções

²³ Profissional na área da educação física, bailarina e coreógrafa, e com ela pude conhecer várias manifestações culturais em Belém do Pará.

²⁴ Professor e diretor de teatro em Belém do Pará.

artísticas no âmbito da dança, e alguns alunos depois de formados em diversos cursos voltavam para ministrar aulas de dança.

Conheci o grupo pela professora Ana Flávia Mendes (falarei mais adiante sobre ela), minha primeira professora de dança, e com ela a frente do grupo coreográfico pude conhecer várias linguagens da dança, dança moderna, jazz, sapateado e a dança contemporânea. Como bailarino pude ser o Chaplin, indígena, hippie, jumento e sambista, lembro que nessa época utilizava os itens básicos de maquiagem da mamãe, como pó compacto, base, lápis de olho e máscara de cílios, eu colocava tudo dentro de um estojo e sempre que ia me apresentar no teatro em algum outro lugar, eu os levava. Para mim, era importante esse processo de se auto maquiagem, era uma forma de entender o personagem que me propunha interpretar, e ao mesmo tempo ter um momento de concentração para a cena. Apesar de que na maioria dos espetáculos a maquiagem era somente a pele²⁵, quando a maquiagem era muito difícil eu aceitava ajuda, observava como maquiavam os meus outros amigos e depois, quando chegava em casa, treinava para o dia seguinte. Em nenhum momento queria mostrar que eu era o melhor, mas sim mostrar o quanto aquele processo era importante para mim enquanto bailarino, aliás, em muitos espetáculos eu errava a mão no pó compacto, ficava muito branco ou colocava um outro tom que me deixava mais bronzeado, ou maquiava demais a sobrancelha ou a marca d'água dos olhos.

Esse grupo coreográfico, de certa forma funcionava como formador de novos integrantes para o elenco da Companhia Moderno de Dança, e como espaço de experimentação para a formação de novos coreógrafos, quando o bailarino atingisse um amadurecimento técnico corporal e de amadurecimento, era então convidado para ingressar na Companhia.

A Companhia Moderno de Dança é um núcleo artístico surgido nessa instituição de ensino formal de Belém do Pará – o Colégio Moderno, daí surge o nome do grupo. Formada em sua maioria por antigos alunos dessa instituição, a Companhia iniciou suas atividades em novembro de 2002, momento em que muitos dos integrantes dos grupos de dança e folclore do Colégio Moderno ingressavam nos seus respectivos cursos universitários.

A força artística que a companhia tem é justamente por ter integrantes heterogêneos que se homogeneízam por um fazer só, a dança!

²⁵ Na maquiagem fazer a pele é utilizar somente os produtos: corretivo, base de rosto e pó compacto.

O Colégio Moderno sempre que fazia algum evento, convidava o grupo coreográfico para apresentação, pois como dizia a Professora Marlene²⁶, em Salinas, em Mosqueiro (nos Encontros de Jovens²⁷), em outros estados (em Intercâmbio Cultural Desportivo) lá estava o Grupo Coreográfico (MENDES, 2010). A participação nesses espetáculos me permitia amadurecer as minhas apresentações no palco como bailarino, na medida em que, nelas eu estava em contato com o olhar do público.

Não posso deixar de mencionar a importância que a professora Marlene Viana teve também na minha formação, em todo o meu trajeto no Colégio Moderno sempre esteve presente, me aconselhando em sua sala, ou, nos corredores do colégio, apesar de hoje não estar mais presente em forma carnal entre a gente, sei que está de outras formas. A professora dedicou sua vida ao ensino, uma das fundadoras do Colégio Moderno, e fez dele o primeiro colégio a aceitar na mesma sala de aula homens e mulheres, e o primeiro a ofertar da educação infantil ao ensino superior. A professora também foi fundadora da União de Ensino Superior do Para (UNESPA), junto com os professores Paulo Batista, Edson Franco e Davi Muffarej, que depois passou a ser chamada de Universidade da Amazônia (UNAMA).

Foi também no grupo coreográfico que pude participar do Festival Escolar de Dança do Pará – FEDAP, criado pela Companhia Moderno de Dança, para fomentar de forma intelectual e artística o trabalho dos profissionais da área das artes nas escolas do Pará, nesse evento eu participava tanto nas apresentações artísticas, quanto na organização, compondo a coordenação e cuidando da logística do evento, coordenando os camarins, coxias, palcos e a mesa de som.

Com a Companhia pude participar dos desfiles de Escola de Samba na cidade de Belém e do Auto do Círio como bailarino convidado, pois ainda participava do Grupo de Dança Moderno em Cena. Atualmente a Companhia encontra-se em sua própria sede chamada de Espaço Companhia Moderno de Dança (ECMD), existente desde 2016.

Nas férias eram realizados *workshops* das mais variadas vertentes das artes com grandes profissionais, em um desses pude conhecer o professor Miguel Santa Brigida que propôs como resultado final de *workshops*, interpretar um personagem a qual iríamos criar ao longo da semana em suas aulas, quando fui mostrar o meu resultado, por um movimento mais eufórico subi na barra de *ballet* para pular, e além de cair no chão, quebrei o teto da sala que veio abaixo comigo.

²⁶ Diretora de honra da Companhia Moderno de Dança. Faleceu no dia sete de abril de 2018 na cidade de Belém do Pará, devido a uma forte pneumonia.

²⁷ Encontro realizado pelo Colégio Moderno que permitia os alunos do Ensino Fundamental II viajarem para as cidades satélites próximas a Belém e terem um final de semana cheia de atividades culturais.

O Grupo de Dança Moderno em Cena criada em 2007 surge com a premissa de não perder os antigos bailarinos do grupo coreográfico, que iriam se ausentar da cena, por não ter um outro grupo ao qual pudessem ensaiar sem atrapalhar as aulas do convênio, pois a Companhia já tinha um número grande em seu elenco, e assim, a professora Ana Flávia Mendes junto com o professor Gláucio Sapucahy tiveram a ideia de criar um grupo de dança que ficasse entre o Grupo Coreográfico e a Companhia Moderno de Dança.

Com esse grupo de dança pude praticar o meu fazer artístico de figurinista e coreógrafo, para os espetáculos do Grupo Coreográfico, também do Encerramento dos Jogos Estudantis²⁸ do próprio colégio e do Projeto Aluno Bailarino Cidadão²⁹.

Particpei de vários projetos de dança realizado pela Companhia Moderno de Dança, além do FEDAP, cito a relevância de dois projetos: os Seminários de Estudos de Verão e o Projeto Repertório Paralelo³⁰, este primeiro acontecia na primeira quinzena de julho, no qual os integrantes do Grupo de Dança Moderno em Cena e da Companhia Moderno de Dança realizavam um intensivo estudo sobre a dança de forma teórica e prática, pois, para a professora Ana Flávia, além de dançarmos, tínhamos que conhecer mais a dança, destaco que nesse seminário tive meu segundo contato com Miguel Santa Brígida, que ministrou uma palestra sobre Carnaval, destacando o Mestre-Sala e a Porta-Bandeira, e assim, meu primeiro contato de forma embrionária com a etnocenologia deu-se neste momento. E o segundo projeto supracitado, além de ter um diálogo na cena com os integrantes da companhia, também, tive a oportunidade de ser o diretor artístico deste trabalho, participando na idealização desde a concepção de roteiro até a apresentação.

A primeira vez que tive contato com um maquiador profissional foi no espetáculo “O Corcunda de Notre Dame”, realizado por Thays Reis³¹ na Academia Companhia Athletica, no qual participei como bailarino convidado, interpretando o Quasimodo, ele tinha o rosto deformado e uma corcunda nas costas, lembro que achei interessante todo o processo de transformação em meu rosto, utilizaram muitas massas artificiais para maquiagem para poder modelar o rosto deformado, achei tudo muito mágico, eu sabia que era eu no espelho, mas não conseguia enxergar o ator e sim o personagem, a partir desse momento comecei a compreender a importância de um profissional da maquiagem em um espetáculo.

²⁸ Concurso coreográfico entre as séries do colégio realizado na quadra de esportes do Colégio CESEP.

²⁹ Projeto social realizado pela Companhia Moderno de Dança para as Escolas Públicas de Belém.

³⁰ As apresentações aconteciam uma vez por ano, com espetáculos de cinco a quinze minutos.

³¹ Mestre em Artes pela UFPA. Especialista em pedagogia da dança, especialista em educação inclusiva, com Licenciatura Plena em Educação Física pela Universidade do Estado do Pará.

Nos anos seguintes a professora Ana Flávia Mendes fez a montagem do espetáculo “Os Saltimbancos”, e nele interpretei o Jumento, na primeira temporada ela não estava em Belém, então eu mesmo propus uma maquiagem para todos os jumentos utilizando as sombras de olho, e por não serem a prova d’água, com o suor e o tempo de duração do espetáculo a maquiagem foi se deteriorando. Em junho do mesmo ano fomos apresentar o espetáculo em João Pessoa, e lá a Ana Flávia sugeriu uma maquiagem mais *clean*, que remetesse logo de imediato ao focinho do jumento. Ana Flávia utilizou também o *pancake*, um produto de maquiagem, que quando aplicado na pele não sai com o suor, como podemos observar nas Figuras 1 e 2 abaixo:

Figura 1 – Observa-se que a maquiagem ficou confusa, parecia que a proposta eram pessoas que trabalhavam em carvoarias.



Fonte: Manuel Pantoja.

Figura 2 – Nota-se que a proposta visual ficou mais limpa e de fácil leitura, pois o marrom utilizado no meio do rosto remeteu diretamente ao focinho do animal.



Fonte: Acervo Pessoal.

A partir das vivências nesses espetáculos, comecei a ter mais cuidado com a parte do visagismo³², pois percebi que agregava muito ao espetáculo.

Minha segunda vivência com um profissional de maquiagem foi em 2007 quando conheci o Claudio Didimano³, nesse ano ele tinha sido convidado pela professora Ana Flávia para maquiar os bailarinos da companhia que iriam sair de destaque em um dos carros alegóricos do desfile da Escola de Samba Quem São Eles³³, representamos os bustos de

³² Visagismo é a arte de criar uma imagem pessoal que revela as qualidades interiores de uma pessoa, de acordo com suas características físicas e os princípios da linguagem visual (harmonia e estética), utilizando a maquiagem, o corte, a coloração e o penteado do cabelo, entre outros recursos estéticos. Disponível em: www.visagismo.com.br. Acesso em: 4 jun. 2019.

³³ **Sociedade Recreativa Cultural e Carnavalesca Império de Samba Quem São Eles** é uma escola de samba da cidade de Belém, no estado do Pará. Já conquistou 17 títulos de campeã do carnaval, alguns conquistados no tempo das batalhas de confetes na década de 40, e alguns conquistados na era dos desfiles das escolas de samba. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Império_de_Samba_Quem_São_Eles. Acesso em: 4 jun. 2019.

personalidades que compõem a arquitetura do Theatro da Paz, o Claudinho nos maquiou em um galpão próximo a Aldeia Amazônica³⁴, local do desfile, lembro que vi dois baldes enormes de gesso com água, e a única instrução que recebemos foi para que cada um ficasse com os braços e pernas bem espaçados que ele iria passar uma bucha de gesso diluído em nossos corpos, a sensação era de algo muito gelado, porém era só no início, pois logo o produto aderiu à temperatura ambiente do corpo, foram duas demãos de gesso, uma para deixar nossos corpos totalmente brancos e a outra era para dar volume, como observaremos na Figura 3 a seguir:

Figura 3 – Minha primeira vez participando dessa manifestação cultural, como destaque no carro alegórico.



Fonte: Acervo Pessoal.

Participar do carnaval no primeiro semestre, me possibilitava viver mais outras manifestações culturais, e hoje acredito que essa participação me fez compreender melhor o fenômeno espetacular que estou pesquisando.

Quando estava em andamento esta minha dissertação, fui informado que a Universidade da Amazônia – UNAMA, local que cedia espaço para o Colégio Moderno funcionar, foi vendida para a Faculdade Maurício de Nassau³⁵, e assim toda a direção e a

³⁴ Sambódromo da cidade de Belém do Pará, localizado no bairro da Pedreira, onde acontecem os desfiles das Escolas de Samba.

³⁵ Instituição privada de ensino superior mantida pelo Grupo SER Educacional, com 23 unidades em funcionamento em estados das Regiões Norte e Nordeste do Brasil.

coordenação pedagógica da escola passaram por uma reestruturação, sendo extinto o projeto do Grupo de Dança, dentre outros projetos em andamento, no ano de 2018 os empresários do Colégio Universo compraram a marca “Colégio Moderno”.

E assim, termino este primeiro tópico com a certeza de que sempre que passar pela frente da nova instituição que está se construindo na travessa Quintino Bocaiuva, no lugar do Colégio Moderno, local em que vivi grande parte das vivências até aqui relatadas, olharei para lá e revisitarei todas as memórias mais felizes que tive de minha adolescência e juventude, pois, como diz o hino que ouvia sempre que chegava para assistir aula pela manhã: “És um marco marcado, um instante de saudades, de amizade, de tantas gerações”.

1.2 O Cortejo

Meu convívio com o professor Claudio Didimano, se deu a partir de 2009, quando ele era o maquiador titular do Auto do Círio, neste ano fiz minha segunda participação no cortejo, e pela primeira vez na Comissão de Frente. Esse fenômeno espetacular completava seus 15 anos e vinha com o tema “Todos os Caminhos me levam a ti, Senhora”, vim em cima de um tripé, com um longo vestido marrom e um adereço de cabeça que imitava galhos, representando as árvores encantadas das florestas, conforme veremos na Figura 4:

Figura 4 – Notava que a vivência ficava mais intensa quando dialogava com o espaço.



Fonte: José Eduardo de Lima Iketani.

Ao longo do cortejo ia me emocionando, a cada música cantada era uma prece feita, um misto de querer atuar com o querer agradecer por todas as bênçãos que estava recebendo.

No ano seguinte a Comissão de Frente veio representando os seres encantados das águas barrentas, e Claudio Didimano em um dos ensaios gerais do Auto do Círio, fez o teste de maquiagem em mim, a proposta era utilizar as cores verde, azul, vermelho e branco com texturas de escama, percebi que além de utilizar as sombras para me maquiar, ele utilizava uma rede de tela protetora em forma de "x", no início estranhei, mas depois percebi que quando terminou toda a maquiagem o meu rosto estava com a textura de escama de peixe, como podemos observar a seguir:

Figura 5 – Mesmo com a escolha de tons escuros, vermelho e verde, Claudio Didimano usou o branco para iluminar o centro do rosto.



Fonte: Jean Negrão.

Em 2011, com o tema “Pavilhão da Flora”, a Comissão de Frente veio representando a *Belle Époque*, tivemos o rosto e feições envelhecidas, com traços bem fortes, com a utilização de tonalidades de pó compacto mais claro e escuro, o Claudio Didimano alterou os nossos rostos, e o resultado podemos ver na Figura 6:

Figura 6 – Envelhecimento dos traços do meu rosto, Claudio Didimano usou duas tonalidades de pó compacto, talco para tingir as sobrancelhas e batom cor de boca.



Fonte: Manuel Pantoja.

Ao longo dos Autos do Círio, a Comissão de Frente era a última a entrar no cortejo e quando aparecia para se posicionar todos os espectadores voltavam suas atenções para ela, “[...] percebe-se a organização de ações e do espaço em função de atrair-se e prender-se a atenção e o olhar de parte das pessoas envolvidas.” (BIÃO, 2009, p. 35), fotografavam ou

pediam para fotografar juntos. Eu percebia o quanto o público ficava encantado pela espetacularidade.

No ano de 2012 não participei como integrante da Comissão de Frente, pois nesse ano a Companhia estava desenvolvendo um trabalho específico, e ainda fazia parte do Grupo de Dança Moderno em Cena.

Em 2013 viemos representado os lírios que ficam na berlinda de Nossa Senhora de Nazaré, as mulheres vinham representando as flores do lírio e os homens os caules, o figurino dos homens era uma calça de cintura alta, o Claudio Didimano com o uso do lápis de olho e dos *pancakes* verde e marrom, pincelou todos os troncos, peitorais, costas e ombros dos homens, para dar profundidade na maquiagem utilizou tons mais escuros na lateral do rosto e para abrir o olhar usou o verde para sumir com a sobrancelha, trazendo assim uma luminosidade para o centro do rosto como podemos ver na Figura 7:

Figura 7 – Nos bastidores percebe-se a harmonia do casal.



Fonte: Acervo Pessoal.

O que marca o início do cortejo é a música *Círios* de Vital Lima, cantada pela cantora paraense Alba Mariah³⁶, todos os artistas participantes do cortejo começam ajoelhados e enquanto a música vai acontecendo o cortejo vai se levantando, esse é o momento mais

³⁶ Artista e Cantora da cidade de Belém.

emocionante para mim, pois é quando estabeleço comunicação direta com Nossa Senhora de Nazaré.

Em 2014 foi meu último ano fazendo parte do corpo coreografado da Comissão de Frente, e quando Alba cantou “Menino acorda e vem olhar, o sol não tarde em levantar, vem ver, vem ver Belém, que começa a festejar, outros Outubros tu verás, Outubros guardam histórias”, tive um momento único em minhas orações e de joelho compreendi que o meu ciclo como bailarino no Auto do Círio estava se encerrando, e era para eu confiar, pois ela estava planejando novos caminhos para mim.

Figura 8 – Então dancei como se tivesse dançando a última dança de minha vida.



Fonte: Melvin Quaresma.

Depois de longos 12 anos dançando no mesmo lugar, com as mesmas pessoas, sentia que a parte técnica dos espetáculos precisava de mim, e foi assim uma das decisões mais difíceis que precisei tomar, me ausentar da cena de corpo presente, lembro que fui duramente incompreendido por muitos. Contudo, apesar dessa decisão ter sido a mais dolorosa, foi acertada e decisiva para minha carreira profissional.

1.3 Os Pincéis

No ano de 2013 pleiteei uma vaga no curso técnico de figurino na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará, em sala pude estreitar mais os meus laços com o professor Claudio Didimano, que era o responsável por ministrar as aulas de maquiagem, até então, o que era aprendido pelas vivências, práticas e intuições passou a ser mais aprofundado tanto na teoria como na prática.

O exercício de maquiar o outro sempre foi muito difícil para mim, já estava acostumado com aquela maquiagem e pinceladas para meu rosto, ao longo das aulas tive a oportunidade de exercitar o ato de maquiar o outro.

Na direção artística dos espetáculos do projeto social Aluno Bailarino Cidadão³⁷ e professor de dança do Colégio Moderno, tive a oportunidade de amadurecer ainda mais os meus fazeres artísticos como: professor de dança; figurinista; cenógrafo e principalmente como maquiador.

O primeiro espetáculo que assinei a maquiagem foi do projeto social intitulado *Continuum*, nesse espetáculo desenvolvi o conceito da maquiagem junto com a professora Arianne Pimentel³⁸, que também dividia a direção artística do espetáculo. Esse espetáculo foi tão importante para o meu amadurecimento, pois como também fiz o figurino percebi que junto com o desenho dos figurinos já poderia entregar o *face chart* da maquiagem.

Contudo, como ainda estava ganhando confiança em maquiar o outro, eu não fazia o serviço completo, ou passava a base no rosto ou colocava a máscara de cílios nos olhos, a maquiagem das mulheres sempre me deixava inseguro, porque eram muitos detalhes e simetrias que tinha medo de não fazer semelhante na outra metade do rosto, por isso sempre preferia ficar com a maquiagem dos homens que nesse processo era só base e pó compacto.

A insegurança para maquiar nos primeiros trabalhos sempre me acompanhou, a mão tremia, eu suava, eu me bloqueava, ao longo dos espetáculos em que assinava e desenvolvia o *face chart* eu me preparava psicologicamente para no dia não ter insegurança. Criei como estratégia acompanhar algumas apresentações de amigas que se maquiavam, e assim, quanto

³⁷ Projeto social realizado pela Companhia Moderno de Dança.

³⁸ Doutoranda em Artes pelo programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES) da Universidade Federal do Pará, possui experiências na área de Artes, com ênfase em Dança, atuando como pesquisadora dos temas: Carnaval, matrizes afro-brasileiras, Etnocologia, cultura popular, processos de criação e investigação corporal e ensino da dança. Atua como jurada em concursos de quadrilha junina e carnaval, promovidos pela FUMBEL. Atualmente é professora substituta do curso de Licenciatura em Dança da UFPA, da rede pública de ensino e instrutora da Academia Paraense de mestre-sala, porta-bandeira e porta-estandarte, projeto de extensão da UFPA.

mais eu experienciava os outros se Auto Maquiando, mais eu sentia confiança para maquiarm o outro. E nas aulas de maquiagem eu sempre pedia para maquiarm outra pessoa, pois se a minha grande dificuldade era de maquiarm o outro, então trabalhava essa dificuldade em sala, e lá eu poderia errar e praticar, e assim aprender e superar meus limites e insegurança.

Dessa forma, percebi que o maquiador só saberia maquiarm bem se ele tivesse experiência, então passei a oferecer meus serviços de forma gratuita para alguns grupos de dança e amigos, na minha cabeça funcionava assim, se eu errasse a maquiagem ninguém poderia reclamar, tendo em vista que eu estava trabalhando de forma gratuita.

Sendo professor do Colégio Moderno e ministrando as aulas de dança para algumas séries, como conclusão da disciplina, tinha que elaborar junto com uma equipe de professores um espetáculo de dança de quinze minutos para ser apresentado em uma quadra de esportes, esse espetáculo fazia parte do encerramento dos jogos estudantis do colégio.

Eu praticava nos espetáculos que dirigia, todas as formas e técnicas que aprendia com o professor Claudio Didimano em sala de aula, e quando algum integrante pedia uma maquiagem que eu não sabia fazer, eu dizia que iria pensar, aí chegava em casa testava as pinceladas no papel em branco e em mim mesmo, e aos poucos essa insegurança foi desaparecendo, percebia pela firmeza das mãos na hora das pinceladas. Como trabalhava com grupos grandes de alunos, montei uma equipe, selecionava pessoas e distribuía em subgrupos, em cada subgrupo definia uma pessoa responsável para desenvolver a maquiagem de um personagem do espetáculo.

Trabalhar com espetáculos para a quadra de esportes me fez perceber que as minhas pinceladas, os meus traços eram muito mais para maquiagem cênica do que para maquiagem do dia a dia.

O primeiro espetáculo que tive segurança para desenvolver a caracterização e visagismo foi o *Saawariya*, espetáculo que dirigi com alunos do convênio, que tinha como temática a cultura indiana. Como a proposta era trabalhar de forma interdisciplinar com o que eles aprendiam em sala de aula, desenvolvi um roteiro em que eles pudessem articular o espetáculo com o que eles aprendiam em sala.

Saawariya era baseado na história de *Xá Jaham* e *Muntaz Mahal*, casal mais famoso do mundo e conhecido pela construção do *Taj Mahal*, cada cena do espetáculo foi trabalhada com uma linguagem da dança indiana diferente, mostrando a religiosidade dos Deuses.

A pintura corporal para os indianos é muito importante, porque ela carrega os seus misticismos. Com pigmentação natural, o ponto *bindi*³⁹ pode ser feito no meio de sua testa, e nas pontas dos dedos das mãos e dos pés, e podem ser pintados para representar alguma devoção aos deuses indianos. Eles também utilizam para destacar mais os olhos, e na cerimônia de casamento costumam tatuar os braços e pernas dos noivos.

Utilizei como proposta de maquiagem para os personagens, a partir desses conhecimentos, conforme a Figura 9 abaixo:

Figura 9 – Tive o maior cuidado ao propor essa maquiagem, pois estava trabalhando em cima de toda uma crença e transformando as pinturas corporais de uma cultura em maquiagem para a cena.



Fonte: Acervo Pessoal.

Meu primeiro contato de trabalho com entidades amazônicas se deu em 2015, em que desenvolvi a pintura corporal da atriz Eliane Flexa para uma apresentação do espetáculo Mitos, sua entidade era a cabocla Jarina, e segundo pesquisas da atriz, ela era uma princesa turca que se deixava encantar por uma cobra, e no final era possuída pela mesma.

No segundo ano do Curso Técnico de Ator, no primeiro bimestre os alunos fazem a disciplina Técnicas Corporais II, que são técnicas mais voltadas para dança e performatividades, que segundo Didimamo:

O Mitos ano passado (2018) completou 25 anos, Miguel e eu dividimos por muito tempo, venho acompanhando ele há vinte anos, eu era assistente dele, e desde 2009 quando ele saiu para o pós-doc e eu assumi. O que é essa disciplina? Essa disciplina

³⁹ O sinal se chama *bindi*, em hindi, uma das línguas oficiais da Índia. A pinta representa uma espécie de “terceiro olho”, que enxerga coisas que os olhos físicos não conseguem. O *bindi* pode ter vários formatos e cores, mas uma das mais comuns é o vermelho, obtido graças a um pó chamado *sindur*, feito de pasta de sândalo ou de uma mistura de açafrão vermelho com suco de limão.

é voltada para o entendimento deste corpo, a relação com o corpo e com os deuses Afro-ameríndios⁴⁰, Afro-brasileiros ou Afros-religiosos. Nós estudamos esse corpo, é um atravessamento, é um mergulho, ninguém faz essa religião, a nossa religião é a arte. Não é o mito, é o entendimento deste mito a partir do que o Iam, o que o Didimano entende [...]. Essa disciplina voltada ao corpo, nós trabalhávamos até a Ana Flávia assumir, em 2018, até 2017 eu fiquei com a disciplina, nós tínhamos toda uma estrutura do sistema labaniano⁴¹ e com ele dialogávamos com esse corpo Afro, visitávamos terreiros, trazíamos para o diálogo Afro-religiosos, sacerdotes do Santo. E se monta a partir daquilo a tua escrita. (*Entrevista com Claudio Didimano concebida em 2018 como parte do Etnodocumentário que também faz parte desta pesquisa*).

A maquiagem no Mitos é importantíssima, inclusive é o momento em que muita gente faz pinturas corporais pela primeira vez, acredito que isso aconteça porque tanto os indígenas, quanto o povo africano, têm essa cultura de pintar todo o corpo, então durante a pesquisa os atores querem muito fazer algo de maquiagem que transforme o corpo todo.

Para compor a maquiagem utilizei dois tons de *pancake*, um na cor branca e outro na cor preta, para a utilização deste produto usamos um pouco de água para transformá-lo em pastoso, porém como a pigmentação do *pancake* que usava era fraca, acabei utilizando como pó, o primeiro passo foi aplicar a tonalidade branca em toda a área que iria ser maquiada, para esse passo utilizei uma esponja própria para maquiagem, depois estendi uma meia-calça arrastão⁴² em cima da parte branca com a ajuda de um esparadrapo nas pontas, para esticar a meia; o segundo passo foi utilizar uma outra esponja e aplicar a tonalidade preta, nesse momento eu priorizei um lado em que a luz era o ponto de início, para começar a usar a técnica de luz e sombra, e ia aplicando o preto, o intuito era fazer um *degradê*⁴³ da tonalidade mais clara para a mais escura, nesse passo eu utilizei as duas esponjas, e percebi que o preto estava mais forte, fui com a esponja utilizando a tonalidade branca para amenizar o tom do preto, com isso surgiu o tom cinza que também ajudava na harmonia dos dois tons. Como era uma maquiagem para ser utilizada em movimento, teria que dar esse movimento também quando a atriz estivesse parada, como veremos na Figura 10:

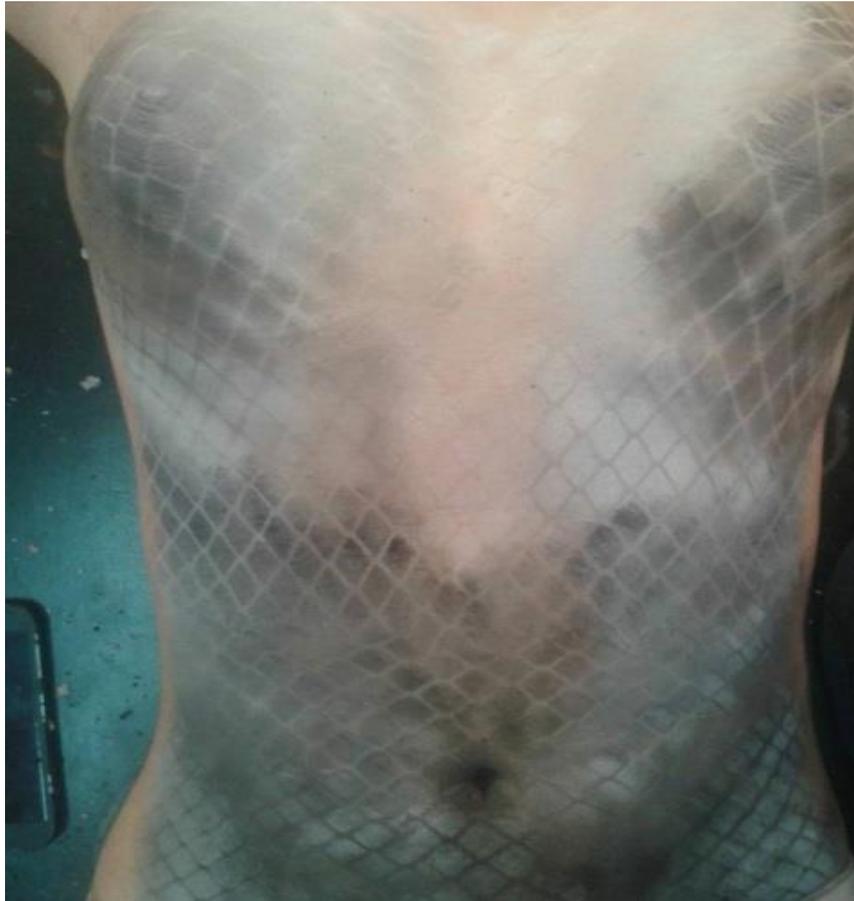
⁴⁰ Relativo ou pertencente simultaneamente aos africanos e os indígenas americanos.

⁴¹ Teoria sobre o Espaço, tempo, peso e fluxo criado por Rudolf Laban, que foi dançarino, coreógrafo, teatrólogo e musicólogo, considerado como o maior teórico da dança do século XX.

⁴² Uma peça encontrada no vestuário feminino, porém pode ser utilizada por ambos os sexos, esta peça é feita com a utilização do tecido nylon.

⁴³ Palavra de origem francesa, esta técnica é utilizada para fazer um gradiente de cor de tons contínuos.

Figura 10 – Várias técnicas de maquiagem foram utilizadas, cito a principal, a técnica de luz e sombra.



Fonte: Acervo Pessoal.

Em 2016, um ano depois de formado no Curso Técnico em Figurino pela Universidade Federal do Pará, e de ter saído da Comissão de Frente como bailarino, faltando quatro dias para o Auto do Círio, o Claudio Didimano me ligou solicitando para que aparecesse nos ensaios, pois queria me propor algo. No dia seguinte durante o ensaio, ele me formalizou um convite para assinar a maquiagem da Comissão de Frente daquele ano, um misto de frio na barriga e emoção tomou conta de mim, e a passagem dos pincéis estava clara.

Passar o pincel para ti, já respondendo a segunda pergunta, é pensar em alguém que vai pegar o teu cajado, o teu legado. O Iam tem a história dele, o Iam tem toda a metodologia dele, mas entender esse processo que é o Auto do Círio desde o tema, desde o corpo da Companhia Moderna, desde aqueles que estão chegando que é o Moderno em Cena, que são os mais novos, digamos assim, entender que esses dois elencos, essa metodologia, eu tenho dois corpos, vou falar essa palavra, os mais experientes em relação a cena e compreensão do Auto do Círio com os mais novos. Então como vou proceder essa escrita, se é que tu chama de escrita, essa tua poética, esse teu atravessamento, esse teu entendimento do que é a maquiagem cênica, porque essa maquiagem tem que durar de três a quatro horas, eu não posso deixar borrada para este momento, ela pode ser borrada a qualquer momento, mas entender esse borrado, esse *sfumato* na maquiagem, entender para que serve esse borrado, então acredito que tu estás indo pelo caminho certo, da compreensão deste corpo vivo cênico no momento do Auto do Círio, dessa pele que caminha. [...] A tua competência, sempre gosto de trabalhar com pessoas boas, competência no sentido

do responsável com o horário, tu foste o meu aluno, sabes sobre a questão do horário e a questão do teu trabalho, é um trabalho muito limpo de entendimento. (*Entrevista com Claudio Didimano concebida em 2018 como parte do Etnodocumentário que também faz parte desta pesquisa*).

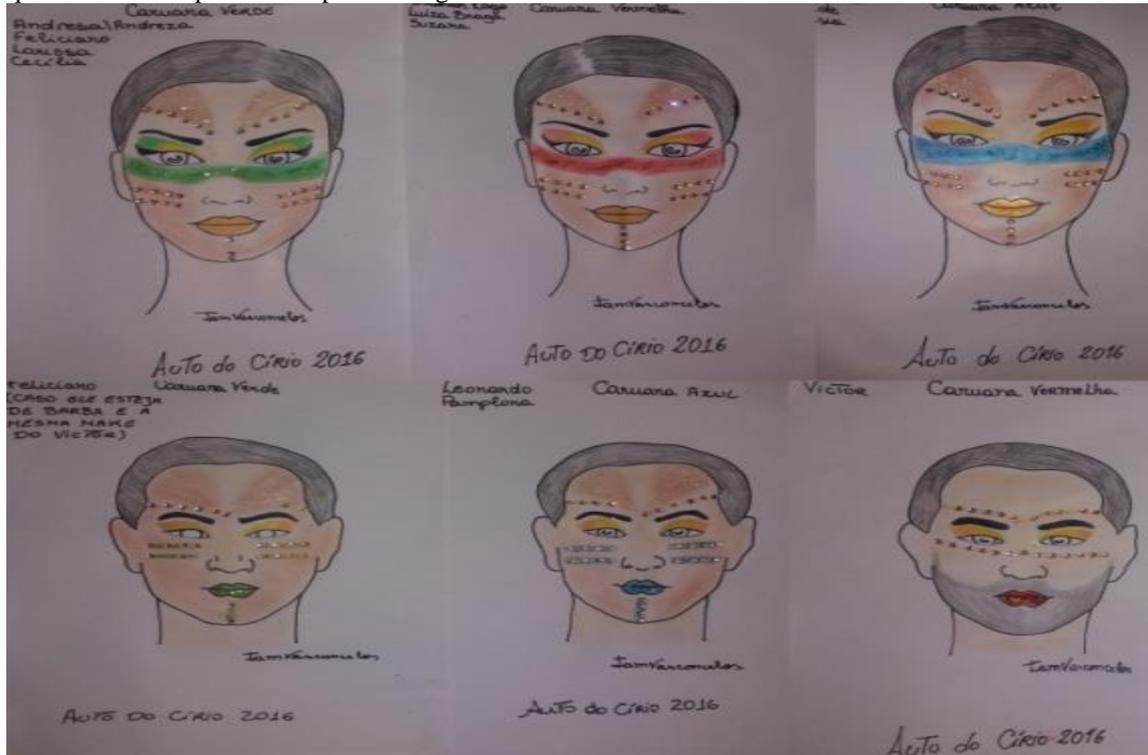
Claudio Didimano assumia sua primeira direção artística, e eu minha primeira caracterização e visagismo, a Comissão de Frente veio representado os Caruanas, apesar de compreender que os Caruanas eram provenientes das tribos indígenas não existia nada material, nada registrado, pois no imaginário amazônico eles eram representados como quatro energias dos seres místicos que viviam debaixo das águas do rio, terra, água, fogo e ar.

No dia seguinte, em um curto espaço de tempo para comprar os materiais de maquiagem e fazer o *face chart* para ser aprovado pela direção do cortejo, ao mesmo tempo que algo me deixava próximo ao tema, alguma coisa me incomodava, pois não consegui enxergar nenhuma forma pela cidade que pudesse me permitir fazer a releitura em forma de maquiagem, o tema não era sobre os ribeirinhos que viviam na Amazônia das ilhas, e sim dos indígenas que viviam em florestas. De repente, me vi em frente à Praça do Relógio olhando para o horizonte do rio, contemplando os barcos; os odores; a extensão do rio; e as ilhas bem distantes que a água me separava, e assim me vi dialogando com Rangel (2015) quando diz: “[...] no meu processo criativo, memória e imaginação estão sempre fundidas e configuram uma espécie de ”jardim” de onde as formas afloram. As formas não são trazidas no momento da observação imediata do mundo” (p. 23). A única coisa que pedia era permissão para trabalhar de uma forma respeitosa com aqueles seres encantados, os quais não sabia a forma e nem textura, conforme nos mostra Loureiro:

As encantarias amazônicas são uma zona transcendente que existe no fundo dos rios, correspondente ao Olimpo grego, habitada pelas divindades encantadas que compõem a teogonia amazônica. É dessa dimensão de uma realidade mágica, que emergem para a superfície dos rios e do devaneio, os botos, as iaras, a boiúna, a mãe do rio, as entidades do fundo das águas e do tempo. (2008, p. 02).

Neste dia, fui para casa com o olhar mais aguçado, sentei na minha escrivaninha branca, e com os papéis brancos tamanho A3 e as minhas paletas de sombra, comecei a poetizar o rosto que desenhava, selecionei um conjunto de cores para os quatro elementos naturais para representar cada Caruana, o azul representou as águas e o ar, o verde as matas e as terras da floresta, e o vermelho o fogo, conforme a Figura 11 abaixo:

Figura 11 – A primeira e única ideia de forma objetiva, por conta do tempo, foi propor uma maquiagem que remetesse às pinturas corporais indígenas.



Fonte: Acervo Pessoal.

Os traços de cada rosto e de cada grupo foram diferenciados somente pelas três cores, dois grupos de azul representando o céu e a água; um grupo de vermelho representando o fogo; e um grupo de verde representado a mata.

A preocupação de fazer essas maquiagens se dava porque o cortejo acontecia a céu aberto, em que não teria como administrar a meteorologia, por isso selecionei produtos que resistiriam tanto ao suor, quanto à água da chuva, conforme veremos na Figura 12:

Figura 12 – Todos os materiais que escolhi para trabalhar são a prova d'água.



Fonte: Acervo Pessoal.

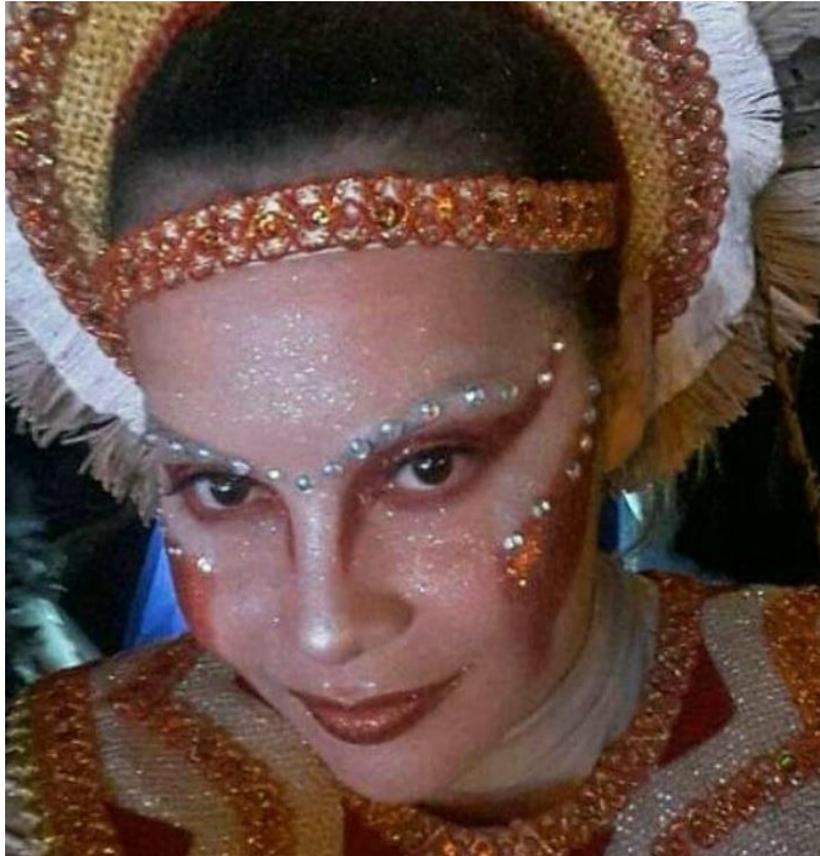
Os materiais que levei para o ensaio geral para fazer a maquiagem foram: 1 – máscara de cílios; 2 – *primer*; 3 – cílios postiços; 4 – *pancake* amarelo, vermelho, verde e azul; 5 – *glitter*; 6 – base esmaltada; 7 – cola de cílios; 8 – pedras *chatons* nacaradas; 9 – fixador de cabelo, e com ajuda de um integrante da Comissão de Frente, e na rua mesmo, comecei a maquiá-lo, pois precisava testar a maquiagem para os diretores artísticos verem a concepção.

A proposta de maquiagem era um traço na altura do seu nariz até a sobrancelha na cor referente ao Caruana que representava, com finalizações nos acabamentos de pedras *chatons* nacaradas, tanto no traço de cima, quanto no traço de baixo, sua boca pintada e com pedras *chatons* acima de seu lábio superior e em baixo do seu lábio inferior. Depois de terminado e com o integrante ensaiando, percebia que a proposta deixava o rosto do bailarino muito achatado, e também apagava os olhos, não percebíamos se ele estava de olhos abertos ou fechados, a maquiagem além de não ter movimento, não aparecia com a iluminação da rua, que seria a mesmo no dia do evento, e assim percebi que todas as maquiagens para a Comissão de Frente teriam que ser idealizadas na rua, no dia do ensaio geral.

Como o cortejo era no dia seguinte ao teste, o Jean Negrão⁴⁴ pediu que pudesse dar umas sugestões para juntos chegarmos a ideia final, então fizemos um risco na diagonal começando pelo centro do nariz e levando acima da meia lua do rosto, e o outro risco era em cima da sobrancelha, o intuito era desaparecer com ela, passamos um iluminador branco na meia lua do rosto, e na parte da bochecha ele sugeriu que fizéssemos um risco na diagonal e um esfumado da mesma cor do risco para o preenchimento da bochecha, os lábios mantivemos na mesma cor do *pancake* dos olhos, e nas partes do rosto que não tivesse a cor base, utilizaríamos o iluminador branco, as pedras *chatons* nacaradas utilizamos para dar o acabamento da maquiagem junto com o *glitter* nacarado que decidi colocar somente quando a Comissão de Frente já estivesse na rua do cortejo, conforme veremos na Figura 13:

⁴⁴ Artista da cena paraense de Belém, estilista, carnavalesco e participante do Auto do Círio.

Figura 13 – O *glitter* ajudou a dar movimento dependendo de onde a luz estivesse na rua.



Fonte: Acervo Pessoal.

No primeiro teste utilizei cola de cílios para fixar as pedras *chatons*, mas percebi que ao longo do ensaio geral as pedras não grudavam. Trouxe para casa o desafio de solucionar este problema, abri minha maleta de maquiagem e fui testando tudo o que tinha, percebi então que tinha uma base de unha incolor guardada na maleta, e no mesmo momento resolvi testar em minha pele, no início da aplicação senti uma ardência na pele, mas quando secava a base transformava-se em uma película, percebendo isso, resolvi testar grudando as pedras, e fui testar embaixo do chuveiro para ver se saía na água, e para minha surpresa as pedras continuaram intactas.

No dia do cortejo fiz todos os procedimentos utilizando os materiais selecionados, quando terminava uma maquiagem pedia para o ator fechar os olhos e prender a respiração e jogava um jato de fixador de cabelo, tinha comprado o fixador próprio para maquiagem, porém ele não me dava a fixação que desejava, já o de cabelo sim. Só voltaria a utilizar novamente o fixador de cabelo quando a Comissão de Frente estivesse na Praça do Carmo no seu lugar do cortejo, pois esse fixador ajudaria fixar o *glitter* nacarado.

No ano seguinte, com o tema “Por uma Belém de Paz”, a Comissão de Frente viria representando *Oxalá*, e ao ser avisado com antecedência que permaneceria à frente da maquiagem, tive meses de estudo e pesquisa.

Minha primeira ação foi buscar informação com o Igor Reis⁴⁵, meu amigo e guia espiritual de religiões de matrizes africanas, soube por ele que *Oxalá* se divide entre o mais velho e o mais novo.

Acompanhando os ensaios da Comissão de Frente observei que eles estavam com a coluna muito curva, e tinham o auxílio de um cabo de vassoura, anotei essas impressões e com as pesquisas se tornando mais densas concluí que eles estavam representando o *Oxalufã*, um “[...] velho, curvado pela idade e andava com dificuldade, apoiado num grande cajado, chamado *opaxorô*.” (VERGER, 1997).

Teria que ter cuidado ao propor essa maquiagem, pois não queria copiar algo que já estava pronto, mas também não queria desrespeitar a função mágico-religiosa dos elementos religiosos do Orixá, pois: “[...] os objetos, por si, já se tornam simbólicos, são símbolos de tipo especial, sendo que o significado é transcendente.” (LOUREIRO, 2007, p. 34).

Levando em consideração as transfigurações que ocorrem no processo de criação de maquiagem no Auto do Círio, posso afirmar que ele se configura como um caso de conversão semiótica. Este processo pode ser entendido na mudança de significação simbólica dos elementos religiosos em elementos artísticos. Desta forma, a ressignificação implica em uma nova reordenação das funções simbólicas. Neste caso, o elemento dominante deixa o olhar religioso para se embrenhar na atmosfera artística, e nessa direção, corroborando com minha proposta, destaco que a conversão semiótica “[...] é o processo de mudança de função ou de significação dos fatos da cultura, quando se dá uma mudança de dominante, re-hierarquizando dialeticamente as outras funções.” (LOUREIRO, 2007, p. 11).

As religiões de matrizes africanas quando chegam no Brasil e passam a usar as pinturas corporais como uma forma de se reconectar com os seus ancestrais, atribuem a elas uma função religiosa. Quando faço maquiagens que remetem a religiosidade, o primeiro passo que utilizo é perceber o que me desperta de prazer em sua contemplação, sua função estética, e perceber o que mais chama atenção, “[...] os próprios objetos atraem as atenções sobre si, em sua forma, na própria realidade que se torna signo” (LOUREIRO, 2007, p. 34).

Nesse contexto simbólico, reuni dois elementos visuais com pinturas corporais africanas, conforme veremos na Figura 14:

⁴⁵ Falarei melhor sobre ele na segunda seção.

Figura 14 – A pintura corporal na África é uma manifestação cultural presente em várias sociedades, e também carrega a identidade de cada família na sociedade.



Fonte: Pinterest⁴⁶.

Como o Orixá tinha indumentária branca e a proposta do figurinista Marcos Alcântara era de uma indumentária com predominância branca também, eu teria que propor algo que dialogasse com essa cor, que desse uma outra tonalidade, resolvi então propor um *degradê* do branco para o prateado com pedras *chatons*, que faria alusão às pinturas pontilhadas, e iria destacar o olhar e preencher a região do maxilar com formas do semicírculo.

Tendo dificuldade para fazer o *face chart* por conta da tonalidade branca, testei a maquiagem no Kevin Braga⁴⁷, que estava no momento acompanhando a minha aflição de não conseguir colocar a ideia no papel. Fiz uma filmagem do teste de maquiagem para ver como a maquiagem funcionaria em movimento e levei para ser avaliado pela direção do Auto do Círio, mostrei para o Didimano e ele aceitou a ideia, veremos na Figura 15 o teste realizado:

⁴⁶ Disponível em: [https://br.pinterest.com/search/pins/?q=pintura%20corporal%20africana&rs=typed&term_meta\[\]=pintura%7Ctyped&term_meta\[\]=corporal%7Ctyped&term_meta\[\]=africana%7Ctyped](https://br.pinterest.com/search/pins/?q=pintura%20corporal%20africana&rs=typed&term_meta[]=pintura%7Ctyped&term_meta[]=corporal%7Ctyped&term_meta[]=africana%7Ctyped). Acesso em: 12 out. 2018.

⁴⁷ Tecnólogo em Teatro, figurino e cenografia formado pela Universidade Federal do Pará, criador e diretor do Grupo Engrenagem de Teatro.

Figura 15 – Utilizei as pedras *chatons* para representar os pontilhados presentes na pintura corporal africana.



Fonte: Acervo Pessoal.

Trabalho com inspirações que vêm de todos os lugares e utilizo os sentidos sensoriais, porém a imagem, a forma é a que melhor posso me inspirar, Durand cita dois tipos de hermenêuticas, a redutora, que é a representação simbólica com a função que ultrapassa as ciências naturais, e a segunda hermenêutica nomeada de instauradora, cuja a significante é não-convencional, não-arbitrária, “[...] nunca pode ser atingido pelo pensamento direto, nunca é fornecido fora do processo simbólico” (1988, p. 18). Quando faço maquiagens que remetem a alguma entendida utilizo essa segunda hermenêutica.

Quando fui mostrar para os integrantes da comissão, houve aceitação imediata, a cada ensaio eu mostrava o vídeo para eles poderem analisar e perceberem os detalhes, em uma dessas visualizações percebi que a Thamirys Monteiro, integrante negra, ficava incomodada, porém não me verbalizava sobre esse incômodo.

Na semana do Auto do Círio, faltando três dias para o cortejo, mostrei a última vez o vídeo e a expressão dela se tornava mais agravante, foi então que eu perguntei:

- *Thamirys, está acontecendo alguma coisa, você não gostou da maquiagem?*

Ela com receio da minha reação no primeiro momento ficou calada, e foi então que questionei mais uma vez e ela falou:

- *Tem sim, tu não pintas o rosto do branco de preto, por que vais pintar o rosto do preto de branco?*

Esse incômodo está registrado no trecho da entrevista que fiz com Thamirys, destacado a seguir:

O incômodo sempre existiu em relação a maquiagem, porque eu sempre achava que não tinha maquiagem para a minha cor, para o meu tom de pele, então esse incômodo com a maquiagem sempre existiu e quando vê que a gente vai fazer um Oxalá, a gente vai fazer um orixá! E tu falou “vamos pintar de branco a pele”, aí eu falei “mas gente, pera lá, o orixá não é preto? É preto! E eu não sou preta? É! Então por que tu quer me pintar?”. Então a primeira coisa que eu pensei foi isso, “ah, então é a proposta, tu vais pintar os brancos de preto? Não vou! Então por que tu quer me pintar?” Isso foi que me incomodou bastante e aí eu fiquei pensando muito nisso e aí tu percebeu. Acho que faz parte do perceber e vir perguntar, eu não ia jogar isso para tí, eu joguei quando tu veio me perguntar. Quando viestes com a nova proposta e eu vi, eu disse está quase, não vou dizer que fiquei totalmente satisfeita com a maquiagem, mas eu me senti bem melhor do que ter me pintado de branco, principalmente porque eu pensei melhor no que estávamos sendo, que é a questão de ser, não é nem do personagem nesse momento, é do Ser, do Oxalá dessa maneira, Então eu penso muito nisso, o Orixá é preto, então eu também não preciso de muita coisa, eu sou preta então quando tu vem propor maquiagem de um outro tom que não seja o meu ou do próprio Ser da própria entidade que a gente já está, isso foi que me causou o incômodo, isso não chegou nos outros, não iria chegar no outros, não precisa tornar os brancos, pretos, para encenar também. *(Entrevista com Thamirys Monteiro concebida em 2018 como parte do Etnodocumentário que também faz parte desta pesquisa).*

Thamirys Monteiro, mulher negra de 25 anos, moradora do bairro do Guamá na Alameda Bom Jesus, uma área periférica na cidade de Belém, área de risco, não é uma área muito privilegiada da cidade, o acesso é restrito e muito perigoso, ela cresceu participando de projetos sociais.

Antes da companhia, eu sou uma pessoa que sempre soube o que queria, então no campo da dança eu sou formada em projetos sociais, eu sempre dancei em projetos sociais, então boa parte da minha formação vem desse lugar, de vários professores, de lugares diferentes, que se tu me perguntasse um nome para eu te dar de referência de dança eu não poderia te dizer porque eu fui formada por muitas pessoas. *(Entrevista com Thamirys Monteiro concebida em 2018 como parte do Etnodocumentário integrante desta pesquisa).*

Neste contexto, a Etnocenologia reforça e aprofunda os horizontes teóricos de minha pesquisa, pois me possibilita enxergar os sujeitos praticantes fora da cena em outros ambientes do cotidiano, conforme Bião:

Nessas artes, não estão considerados somente o teatro, a dança, o circo, a ópera, o happening e a performance⁴⁸, mas, sim, também, outras práticas e comportamentos humanos espetaculares organizados, dentre os quais alguns os rituais, os fenômenos

⁴⁸ Neste contexto de prática artística situada nas interfaces das artes cênicas aparentada ao happening, e não atribuído pelos estudos da performance.

sociais extraordinários e, até, as formas de vida cotidiana, quando pensada enquanto fenômenos espetaculares (2009, p. 47).

Adentro um pouco mais sobre a sua vivência fora de cena, busco compreender a sua organização do corpo para o cotidiano, sua teatralidade suas “[...] pequenas interações rotineiras, nas quais os indivíduos agem em função do interlocutor” (BIÃO, 2009, p. 61), Thamirys serve de inspirações tanto para seus familiares, quanto para os negros em geral, pois ela sabe sobre sua pessoa pela distinção do olhar do outro sobre ela:

A Thamirys é essa pessoa que sempre ajuda em casa, que é dona, que é o braço direito da família que ajuda, que é a irmã mais velha que tem que ser mais responsável que tem que decidir as coisas quando os pais não estão. Então eu sempre fui essa pessoa que teria que estar mais à frente do que eu queria ser ou não, eu devia estar mais à frente, “não tá bom, avança mais um pouco, você tem que ser exemplo.” Então as vezes eu sempre me agoniei com esse negócio de ser exemplo porque as pessoas deveriam ser cada um, mas hoje eu não nego mais esse lugar, “porque toda vez tu és um exemplo”, então eu digo “É isso”. Então eu sou essa Thamirys que fica se policiando para ser exemplo, principalmente para os negros, eu tenho que ser exemplo para a minha irmã, eu tenho que ser exemplo para as pessoas negras que estão próximas a mim e podem pensar “nossa tem uma pessoa preta que conseguiu chegar em determinado lugar”. Então eu dou conta disso também, então as vezes eu fico me policiando para as coisas que eu também vou fazer porque eu consegui chegar nesse lugar. *(Entrevista com Thamirys Monteiro concebida em 2018 como parte do Etnodocumentário que integra esta pesquisa).*

No ano de 2015 a Companhia Moderno de Dança a procura de novos integrantes, promove uma seleção a qual ela participou, porém como a diretora e professora Ana Flávia percebia que ela não estava preparada ainda para integrar a Companhia, resolveu convidá-la para participar do Grupo de Dança Moderno em Cena, como nos revela Ana Flávia Mendes:

Eu me lembro que quando a Thamirys entrou, ela fez uma audição para a Companhia, mas aí ela não estava com aquela maturidade para integrar o elenco, mas, a gente falou “A gente não pode perder a Thamirys, porque ela é muito preciosa, muito talento, tinha uma outra particularidade, vindo do circo, da ginástica”. Então a gente convidou a Thamirys para integrar o outro elenco, do Moderno em Cena, mas já sabendo que ela passaria um tempo ali para se adaptar ao nosso modo de dança, ao nosso modo de ser e que o lugar dela mesmo seria na Companhia. *(Entrevista com Ana Flávia Mendes concebida em 2018 como parte do Etnodocumentário que integra esta pesquisa).*

Thamirys relata a primeira vez que integrou a Companhia Moderno de Dança e a sua reação na primeira aula, ao perceber que a maioria dos integrantes eram pessoas de tons de pele clara:

A Thamirys que chega na Companhia, eu chego e dou de cara com um monte de gente branca, eu “é real!”, eu digo “opa, como é que é?”. E não é tão estranho porque o meu processo sempre foi esse, eu sempre fui a mais preta onde quer que eu esteja, então eu tive que aprender a lidar com esse tipo de situação. Então na Companhia e do contornar, saber como as pessoas são, saber como eu sou e não me perder no meio disso, saber colocar o que eu quero, as minhas experiências que são

diferentes, todo mundo é diferente, é saber colocar isso na Companhia para que na hora que eu estou dançando eu sentir que eu estou fazendo parte daquilo, que eu não estou apenas representando, pegando coisas que foram impostas por outras pessoas, mas dizer é um todo, “tá a Thamirys e outras pessoas também” (*Entrevista com Thamirys Monteiro concebida em 2018 como parte do Etnodocumentário que integra esta pesquisa*).

Ana Flávia também afirma:

A Thamirys é um presente que chega na Companhia, mas ao mesmo tempo ela tem esse papel, essa responsabilidade de ser um pouco à frente, um pouco a mais, querendo ou não ela carrega essa missão, porque ela tem esse lugar de ser a pessoa negra da companhia, quando a Thamirys entrou, a gente tem a Andressa que também é negra [...] ela brincava e dizia: “ah vocês agora não vão mais me amar, agora vocês têm a Thamirys, ela é muito mais negra que eu”. Porque ela é mesmo nossa, é uma pérola. [...] ela tem esse papel mesmo, sabe? De ser aquela pessoa ali a frente que tem uma voz e o importante é que ela sabe disso e a gente está com ela, junto a ela porque nós queremos que essa voz ecoe, e é uma grande artista. Eu brinco com as pessoas que ela não precisa fazer muita coisa, basta ela entrar no palco e já foi tudo, ela é um acontecimento. (*Entrevista com Ana Flávia Mendes concebida em 2018 como parte do Etnodocumentário que integra esta pesquisa*).

Os dois depoimentos se complementam, Thamirys busca em nossa sociedade um grupo que compartilhe das mesmas afinidades, e Ana Flávia nos mostra a importância que ela teve ao ingressar na Companhia, Maffesoli citando Durkheim nos mostra que essa aproximação por reconhecimento de identidades, de grupo “[...] daqueles que pensam e sentem como nós” (DURKEIM apud MAFFESOLI, 1998, p. 19).

Dancei na Companhia Moderna de Dança por 12 anos, os integrantes se tornaram pessoas da minha família, percebia que dentro da Companhia existiam pessoas negras, porém quando propunha a maquiagem eu considerava o que era representado, e não o tom da pele das pessoas. Finalizei a conversa perguntando se poderia permanecer o tom prata, pois ele resolveria tanto para ela quanto para os outros integrantes de tonalidade de pele negra. Ela disse que não haveria problema da tonalidade prata.

O conteúdo da conversa foi tão forte que percebia a alteridade e as mudanças na conduta do meu trabalho. Geralmente eu só percebia que o processo me afetava quando o trabalho se findava, mas nesse momento aconteceu dentro do processo criativo, a relação de diferentes pessoas, diferentes lugares, diferentes comunidades, na medida em que entendo o conceito de alteridade como a relação entre os diferentes, e assim, chego em um local que tem um outro pensamento, e vou ao encontro de uma outra comunidade com pensamentos diferentes, e nesta relação os dois se modificam, como afirma Bião:

Alteridade, identidade, identidades, diversidade, pluralidade e reflexividade – conjunto de noções que remete à consciência das semelhanças e diferenças entre o indivíduos, grupos sociais e sociedades, por um lado e, por outro, à capacidade humana de refletir a realidade e sobre ela, de modo consciente, experimentando e

exprimindo sensibilidade, suscetibilidade, opções de prazer, beleza, desejo e conforto; nesse primeiro conjunto de noções, vale ressaltar a emergência da noção de “identificação”, como uma construção temporária, existencialista e dinâmica, contraposta à de “identidade”, como uma categoria definitiva, essencialista e estática, que se encontraria em crise na contemporaneidade. (2009, p. 60-61).

Abri minha maleta de maquiagem e resolvi pegar todos os tons de base e pó compacto para peles negras, a solução foi fazer um *degradê* do tom mais escuro para o mais claro até se misturar com o tom prata.

No dia do cortejo, tomei conhecimento do figurino que foi proposto, ao longo deste processo criativo eu não pude ver o desenho, e com a maquiagem pronta percebi que no adereço de cabeça existia um filá, corrente de contas que cobrem o olhar nos trajes de matrizes africanas, conforme veremos na Figura 16:

Figura 16 – Mesmo com o filá percebíamos o olhar da Comissão de Frente.



Fonte: Marcelo Vieira.

Para não perder a força da maquiagem, decidi pincelar de *pancake* prata sem um padrão no corpo de cada integrante, finalizando com fixador de cabelo e *glitter* nacarado para a maquiagem aparecer independente de que luz tivesse na rua.

Pela primeira vez no Auto do Círio a direção inseriu um altar inter-religioso na Praça do Carmo, reunindo líderes da igreja católica, espírita, evangélica e de matrizes africanas.

Quando a Comissão de Frente adentrou as ruas do Carmo rumo ao seu lugar no cortejo, a postura corporal de cada integrante ia mudando, alguns ficavam mais curvados que

outros, e o que mais me impressionava era o público do segmento das religiões de matrizes africanas, que chegavam perto deles e pediam passagem para Oxalá.

Neste momento, percebi que além da maquiagem, o corpo tinha uma relevância muito grande para ser compreendido, e também maquiado junto com o rosto notei que todo o processo ao longo do dia do cortejo era de suma importância para o espetáculo.

Percebi pela Thamirys que é ela que diz o que é, o que sente e como quer ser chamada, e assim, dialogo com o que ela me dá de material.

A forma com que ela me atravessou foi necessária para o meu fazer artístico como maquiador, com ela aprendi a conversar melhor antes de maquiar qualquer artista, principalmente quando o tom de pele era negro, pois os artistas já vinham com insegurança por conta de outros profissionais que mudavam o tom de sua pele. Hoje peço para que eles tragam seus próprios produtos, pois caso eu não tenha produtos da tonalidade certa de sua pele, eu use o que eles trouxeram.

2 CONTORNO⁴⁹ - PEDINDO LICENÇA ÀS DIVINDADES

A primeira vez que a Companhia Moderna de Dança participou como Comissão de Frente do Auto do Círio foi em 2004, a convite do professor Miguel Santa Brigida. Em seus primeiros anos, fomos os mais diversificados anjos referentes ao catolicismo, religião de matriz europeia, os seres encantados amazônicos, referente à religião indígena, e a partir do ano de 2014 a direção artística do Auto do Círio, composta pelos professores Claudio Didimano e Tarik Coelho⁵⁰ sugeriu que a Comissão de Frente homenageasse os orixás.

O Auto do Círio possui três matrizes: drama, fé e carnaval. A matriz do drama refere-se especificamente ao teatro de rua, a encenação tem um grande sentimento de comunhão de partilhar o fervor e a devoção da procissão do Círio, o esbanjamento carnavalesco que promove uma unidade dramática próxima aos grandes teatros populares da Idade Média, “[...] nesse sentido, o drama do Auto do Círio desenha-se como um grande fenômeno popular coletivo.” (SANTA BRIGIDA, 2015, p. 45).

Santa Brigida propõe o conceito de dramaturgia caminhante:

A grande narrativa caminhante apresentada pelas escolas de samba na avenida sob a forma de enredo, em muito se assemelha aos autos medievais que reuniam milhares de pessoas (tanto atores quanto espectadores) em uma cena itinerante, que também continha carros alegóricos, numa dramaturgia que comungava o fervor coletivo num híbrido de festa e celebração, promovendo um grande espetáculo a céu aberto pelas ruas da cidade num amplo teatro popular semelhante ao sambódromo carioca. (SANTA BRIGIDA, 2006, p. 106).

A dramaturgia no Auto do Círio é múltipla, porém a principal é o cortejo, uma narrativa em deslocamento pelas ruas que conduz a uma ação dramática, além das diversas apresentações em grupos, solos e musicais ao longo do espetáculo, tendo assim uma organização do cortejo e a “[...] relação ator/espectador e os diversos elementos que constituem o conjunto espetacular do Auto do Círio (com “eus” diferentes espaços cênicos, múltiplos palcos, carros alegóricos), semelhante ao teatro medieval.” (SANTA BRIGIDA, 2006, p. 46).

Relacionada à questão da fé, a religiosidade apresenta diversas expressões, muitas crenças, não de uma religião, mas de como a pessoa se conecta com o sagrado, uma das

⁴⁹ Este produto de maquiagem serve para dar forma e profundidade ao rosto.

⁵⁰ Professor e Mestre em cenografia da Escola de Teatro e Dança da UFPA, Iluminador da Companhia Moderna de Dança. Atuando principalmente na docência dos cursos oferecidos pela Escola de Teatro e Dança da UFPA como os cursos Técnico em Cenografia, Técnico em Figurino Cênico, além da Licenciatura em Dança e Licenciatura em Teatro. Além da docência, foi Coordenador do Curso Técnico em Cenografia de 2015 a 2016 e Coordenador Geral dos Cursos Técnicos de 2017 a 2018, é Coordenador do Programa de Extensão Auto do Círio desde sua 21ª Edição, realizada em 2015.

expressões é o carnaval, especificamente a escola de samba, contudo vale ressaltar que quando foi criado o cortejo não tinha esse formato, pois a Comissão de Frente, o Mestre-Sala e Porta-Bandeira, Porta-Estandarte⁵¹, os elementos da Escola de Samba para construir essa cena caminhante foram introduzidos a partir da direção de Santa Brígida em 1996.

O cortejo é um rito espetacular que transita entre a arte e a religiosidade, e o Auto do Círio como manifestação que tem tanto a dominante estética, quanto a dominante mágico-religiosa, conforme nos fala Santa Brígida:

Os ritos espetaculares enquanto prática espetacular adjetiva podem ser observados na cena mestiça do Auto do Círio (cujo tema é a procissão do Círio de Nazaré), que mistura procissão e carnaval e onde público e participantes se confundem, marcando a tônica singular do (des)envolvimento espetacular da narrativa carnavalesca do cortejo pelas ruas do centro histórico de Belém. (2015, p. 44).

A estética negra em 2018 aconteceu pelas homenagens à Nossa Senhora de Nazaré e Nossa Senhora de Aparecida, nesse ano o espetáculo popular aconteceu no dia de comemoração da Padroeira do Brasil, porém desde de 2007 as matrizes africanas estavam presentes com os orixás exaltando Nossa Senhora de Nazaré.

Nesse sentido, busco o diálogo com Carvalho que mostra o conceito corpo-comunidade em que:

Apresenta uma simbologia de um povo através de comportamentos característicos para representar uma festa, um ritual, um preceito, uma feitura na sociedade. Nas práticas humanas espetaculares encontramos muitos corpos-comunidade, em especial nos Ritos Espetaculares, onde há uma relação indissociável entre o fazer social e religioso. (CARVALHO, 2016, p. 60).

Antes da Companhia Moderna de Dança ser convidada para participar como Comissão de Frente do cortejo, o Auto do Círio contava apenas com a participação de alunos da Licenciatura em Teatro da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará, compondo a Comissão de Frente, com a representação dos orixás, pois era o resultado da disciplina Técnicas Corporais II, como nos mostra Claudio Didimano:

Quando o Miguel dirigia, eu lembro que nós fazíamos os Mitos, nós fazíamos a Comissão de Frente [...] eu lembro que quem era responsável pela Comissão de Frente eram os Mitos, e eu lembro que a minha turma fez, e eu fui fazer com os palhaços trovadores, acredito que esse, vamos falar de reforço foi em 2016 quando dei o tema para o Adriano, quando nós dividimos e idealizamos o tema que foi as Princesas Turcas, Tambor de Mina, Mariana, Erondina⁵², foi quando pulou o Afro. Eu sentei com o Adriano e falei: ‘Eu acredito que o Auto do Círio começa pelos

⁵¹ Esse elemento carnavalesco é típico das escolas de samba de Belém do Pará, com quesito avaliativo. Em outras escolas de samba pelo Brasil esse elemento não é encontrado.

⁵² Caboclas encantadas populares na umbanda paraense, que fazem parte da linha da Turquia cujo chefe é Rei Sebastião. Por isso elas são denominadas de Princesas Turcas.

orixás'. [...] Não negando história nenhuma, porque eu lembro que teve anjo nos patins, teve outras comissões. Mas 2016 ele fica mais escrito, acredito que em 2016 começa essa pegada Afro, esse corpo Afro. (*Entrevista com Claudio Didimano concebida em 2018 como parte do Etnodocumentário que integra esta pesquisa*).

O Auto do Círio mostra bem o sincretismo religioso, pois artisticamente apresenta vários mitos africanos com seus figurinos coloridos, e esse é um dos momentos mais marcantes do espetáculo. O Cortejo também é uma comunhão do público com os artistas que festejam e apresentam o espetáculo, principalmente na apoteose que é construída por todos, e o corpo-comunidade como nos revela Carvalho, que diz que o cortejo tem uma relação indissociável entre o fazer social e o religioso, para ele, isso relaciona-se com o conceito de Corpo-Rua, pois ele carrega uma história. Convido a todos a mergulharem no entendimento sobre esse Corpo-Rua, que apresento a seguir.

2.1 Corpo-Rua

Para entendermos o Corpo-Rua, temos que compreender a história que este corpo participante do Auto do Círio revela na rua durante esse espetáculo, para isso irei apresentar a seguir duas manifestações culturais que acontecem na rua: o cortejo do Círio e o carnaval.

2.1.1 Cortejo do Círio

Na Amazônia, os paraenses contam que a história do aparecimento de Nossa Senhora de Nazaré está relacionada ao Caboclo Plácido, que, “[...] em outubro de 1700, saindo para caçar nas matas próximo ao igarapé do Murutucu, parou para beber água quando enxergou a pequena imagem da Santa junto a uma árvore.” (SANTA BRIGIDA, 2015, p. 87).

Conta a lenda que o caboclo levou a imagem para a barraca onde morava, porém, no dia seguinte a imagem havia sumido e retornado ao seu lugar de origem nas margens do rio. Esse fato ocorreu mais de uma vez, e os devotos então construíram uma pequena capela às margens do igarapé, próximo a Igreja Nossa Senhora de Nazaré, começa assim, a grande história de fé e devoção à Santa.

Em 1793 a igreja passa a ter domínio da imagem, e o bispo Dom João Evangelista, oficializa a devoção “[...] colocando Belém sob a proteção de Nossa Senhora de Nazaré” (BRASIL, 2006, p. 16). Também se relaciona a uma construção de identidade regional, pois a partir deste período começaram a aparecer os símbolos característicos do Círio de Nossa Senhora de Nazaré, como a corda; berlinda; brinquedos de miriti; artesanatos; e os ex-votos.

O primeiro cortejo que a igreja fez junto com fiéis, revivia a lenda:

A imagem da santa, levada na véspera para a capela do Palácio do Governo, refazia seu caminho mítico, no dia seguinte, até o local do primitivo achado. Ainda hoje esse movimento de ir e vir da imagem da santa repete-se nas procissões da *trasladação*⁵³ e do Círio, a primeira antecedendo a segunda, do mesmo modo que foi realizado por Souza Coutinho. (BRASIL, 2006, p. 15).

O percurso tem cerca de cinco quilômetros percorrendo as ruas Padre *Champagnat*, Avenida Portugal, mercado Ver-o-Peso, *Boulevard* Castilhos França, Avenidas Presidente Vargas e Nazaré.

No mês de outubro, a cidade de Belém encontra-se em grande transformação. Suas ruas começam a rescender os pratos típicos do Círio, as avenidas ganham mais cores e os artistas que fazem parte do cortejo dramático do Auto do Círio também vivenciam com fé e devoção os dias de festividade organizada pela Igreja – transladação no sábado e Círio no domingo – com entusiasmo e emoção, dirigem-se com seus familiares e amigos, como forma de agradecimento aos pedidos atendidos no decurso do ano. Nesse contexto, percebe-se que a diversidade religiosa assume um papel central perante à comoção que é sentida no Círio de Nazaré.

O Círio tomou mais força e significado para mim, enquanto devoto, quando comecei a participar de um dos símbolos mais fortes da procissão, a corda. Como o Círio ocorre pela parte da manhã, os promesseiros enfrentavam o calor da cidade, decidi então começar a participar da corda na transladação, pois o cortejo acontece a noite. Sempre tive vontade de participar da corda, porém sempre que assistia a Santa passar, via as estações⁵⁴, os promesseiros espremidos no entorno da corda, uns chegavam até o final do percurso e outros eram cuspidos⁵⁵ ao longo do trajeto.

Minha primeira participação na corda não foi muito longa, porém foi o suficiente para vivenciar o que é estar na corda, lembro que escolhi ficar mais próximo da estação que segurava a corda, não tinha o conhecimento de como era participar nesse local, meu percurso foi menos de um quarteirão, pois logo quando deu início a procissão já senti o primeiro impacto, por ser longa demais e ter promesseiros dos dois lados, a corda pendia tanto para a direita quanto para esquerda, e como estava próximo da barra de ferro, em poucos minutos já tinha largado a corda e assumido um dos lados da barra de ferro, e assim, essa minha primeira

⁵³ Cortejo que acontece no fim de tarde do sábado que antecede o Círio do domingo. O intuito é levar a Nossa Senhora de Nazaré da Basílica para a Igreja da Sé.

⁵⁴ Um bloco de ferro em sua forma de trapézio, dividido no seu interior em 26 partes que prende a corda que os promesseiros seguram.

⁵⁵ Linguagem utilizada pelos promesseiros para dizer que alguém saiu da corda sem a sua própria vontade.

participação me exigiu mais força do que fé, quando lembrava-me de rezar eu só pedia força e discernimento para eu entender até onde podia ir.

Meu segundo ano na corda já foi melhor, consegui fazer o caminho da saída em frente a Basílica até a Avenida Presidente Vargas, porém aproveitei melhor em minha terceira participação, ao conversar com os fiéis que estavam guardando o seu lugar na corda, eles me explicaram que é sempre bom você ir atrás de alguém do mesmo tamanho que você, e com a mão no ombro da pessoa da frente, e caso sinta falta de ar, e só utilizar essa mão como suporte para abrir um espaço entre você e essa pessoa, já era o meu terceiro ano na corda e o único objetivo que tinha era cumprir sem deixar a corda nas ruas, já que nas duas vezes anteriores eu tinha sido cuspidor. Passado a primeira rua senti um certo alívio e ganhava mais força, pois diferente da primeira vez não estava cansado, cheguei a me emocionar quando percebi que todos na corda estavam rezando e pedindo força para chegar até o final.

Participar da corda me fez perceber que o ser humano naquele momento adquire uma força que não tem como explicar, ali só há espaço para fé e esperança, a relação mantida com Nossa Senhora é permeada pelo amor e união dos romeiros, a solidariedade se manifesta, por exemplo, quando um romeiro da corda pega água para tomar e passa adiante, a corda tem um simbolismo de vitória, diante do sacrifício ao longo da procissão, o pedaço que conseguimos transforma-se em algo muito mais que um amuleto, um verdadeiro relicário.

2.1.2 O Cortejo Carnavalizado

Para entender melhor sobre o cortejo carnalizado, preciso primeiramente falar sobre o surgimento do carnaval em diferentes momentos da história, faço a escolha por esse caminho por acreditar que ela corrobora com a compreensão dos dois trajetos da manifestação popular que encontramos no Auto do Círio.

As origens do Carnaval são obscuras e longínquas, baseadas nas pesquisas da história da evolução do homem, deduzimos que os primeiros indícios, do que mais tarde se chamaria Carnaval, surgiram nos cultos agrários como cita Sebe (1986, p. 96): “[...] no Egito, a Deusa Ísis era considerada a protetora da natureza. Em homenagem a ela, os egípcios se reuniam ciclicamente, para render graças à vida. Essa cerimônia ocorria sempre no período dos plantios (ou das colheitas)”. O autor destaca ainda que:

Conta a lenda que, para o renascimento da natureza, Ísis tornava-se mais provocante e sedutora. Osíris, seu parceiro conquistado, teria o direito de gozar, temporariamente, todos os prazeres presumíveis. [...] Depois de saciado no mais

íntimo de seus desejos, Ísis sacrificaria seu amante para que cessasse a turbulência dos dias de prazer. Todos os anos a mesma história deveria se repetir, segundo o ritmo da natureza. (SEBE, 1986, p. 2).

É possível perceber que na lenda de Ísis e Osíris que há um tempo de euforia, breve e intenso, e um outro de resignação longo e metódico.

No carnaval europeu, tanto na Grécia quanto em Roma, as festas deixavam transparecer o culto aos prazeres, segundo Sebe (1986, p. 2), “[...] é provável que os gregos, em suas longas viagens durante a Antiguidade, tenham tido contatos e assimilado algumas manifestações derivadas das tradições egípcias”.

Sempre que se evocam as primeiras manifestações de carnaval, fala-se da fartura e comida, da bebedeira, da dança, da música e da liberação sexual. Os bacanais, lupercais e saturnais poderiam ter sido variações da festa carnavalesca.

Para o pesquisador Felipe Ferreira, o surgimento do Carnaval acontece:

No ano de 604, o papa Gregório I ordenou que, durante um determinado período os fiéis deixassem de lado as satisfações, a vidinha fazeres cotidiana de pecados e os prazeres do corpo e se dedicassem ao enriquecimento do espírito. O período de abdição, chamado Quaresma [...] os fiéis deveriam comer apenas peixes, fez com que a sociedade católica se organizasse para aproveitar ao máximo os últimos dias de prazeres, antes de dar o “adeus à carne”, ou em italiano “carnevale”. Ao criar a Quaresma, a igreja católica instituiu o carnaval. (FERREIRA apud DINIZ, 2008, p. 15-16).

Existiu um período em que a Igreja não conseguia mais administrar a euforia dos devotos, passando assim a reprimir ao carnaval, porém “[...] os ‘papas carnavalescos’, foram extremamente benevolentes, incentivando a festa e promovendo desfiles, como foi o caso do Papa Paulo II, que autorizou um grande desfile” (SANTA BRIGIDA, 2015, p. 111).

Na Idade Média, o carnaval era conhecido como “Festa dos Tolos”, para os devotos existia a perda da identidade cristã nesse período, substituída pela pagã, e essa prática foi utilizada pela igreja para expandir o Cristianismo, e ao mesmo tempo ser uma forma de premissa para o período da quaresma, e assim, o sagrado que regia a vida das pessoas se tornava profano, como diz Bakhtin (1987):

Os festejos do carnaval, com todos os atos e ritos cômicos que a ele se ligam, ocupavam um lugar muito importante na vida do homem medieval. Além dos carnavais complicadas que enchiam as praças e as ruas durante dias inteiros, celebravam-se também as “festas dos tolos” (festa *stultorum*) e a “festa dos asnos”; existia também um “riso pascal” (*risus paschalis*) muito especial e livre, consagrada também pela tradição. Além disso, quase todas as festas religiosas possuíam um aspecto cômico popular e público, consagrado também pela tradição. Era o caso, por exemplo, das festas do templo habitualmente acompanhados de feiras com seus ricos cortejos e festejos públicos (durante os quais se exibiam gigantes, anões, monstros e animais ‘sábios’). A representação dos mistérios e *soties* dava-se num ambiente de carnaval. (p. 4).

Bakhtin mostra diversas festejos populares em praça pública no período da Idade Média, que destacamos uma estrutura de cortejo com caráter grotesco na qual a população em descontrolo coletivo em que os corpos quase deformados pela autoflagelação se jogavam no chão, “[...] essas imagens e corpo foram especialmente desenvolvidas nas diversas formas de espetáculos e festas populares na idade média” (BAKHTIN, 1987, p. 24). Destaco a presença do corpo grotesco (flagelado) e assemelhado com as figuras que encontramos no Auto do Círio, como o diabo.

Dando passagem da Idade Média para o Renascimento, surge o carnaval de Veneza com os mais luxuosos figurinos e danças de minuetos, “[...] é desse período de iluminado requinte da cultura carnavalesca, que as escolas de samba herdaram o primor de mais requintada de suas coreografias: a dança nobre do casal de mestre-sala e porta-bandeira” (SANTA BRIGIDA, 2015, p. 112).

O Brasil é um país que por ter sua origem colonial, herdou muitas tradições lusitanas, o entrudo é uma das formas mais antigas de se brincar o carnaval no Brasil como mostra Diniz, “[...] ele é caracterizado por sujar uns aos outros com polvilho, pó-de-sapato ou farinha de trigo e de atira limões-de-cheiro (limões recheados de água, urina ou outras coisas) em familiares e vizinhos” (2008, p. 17). Rapidamente a brincadeira virou sinónimo de carnaval pelo Brasil.

Com o surgimento dos cordões carnavalescos na segunda metade do século XIX os cortejos começaram a ganhar fantasias, “[...] os cordões apresentavam personagens como os cantadores e dançarinos, os palhaços, a morte, os diabos, os reis, as rainhas, as baianas, os morcegos e os índios.” (DINIZ, 2008, p. 19). O cortejo era conduzido por um mestre que comandava pelo apito e a parte instrumental era composta por adufos⁵⁶, cuícas e reco-reco.

As competições começaram no ano de 1929, com o primeiro concurso de sambas, criado pelo pai de santo Zé Espinguela, participaram desse concurso a Escola de Samba Deixa Falar, junto com o conjunto Oswaldo Cruz e o Bloco Carnavalesco Estação Primeira, que hoje conhecemos como Portela e Mangueira, respectivamente⁵⁷.

A vinda dos nordestinos no século XIX para o Rio de Janeiro faz com que o carnaval ganhe um novo formato para o carnaval carioca, o surgimento dos Ranchos acabou tornando os cordões carnavalescos mais organizados.

⁵⁶ Espécie de tijolo, de barro amassado e seco ao sol. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/adufos/>. Acesso em: 5 jun. 2019.

⁵⁷ Disponível em: www.academiadosamba.com.br/memoriasamba/artigos/capitulo-1.htm. Acesso em: 5 jun. 2019.

Surge, portanto, na década de 1920, as ES⁵⁸ do carnaval brasileiro – “O Maior Espetáculo da Terra”, “A Maior Ópera Popular do Mundo”, ou recentemente, “A Maior Festa Popular do Planeta” (título concedido ao super espetáculo das ES cariocas em 2003, após pesquisa realizada entre os maiores eventos populares do mundo.). (SANTA BRIGIDA, 2015, p. 114).

O autor ainda diz que com as Matrizes Estéticas das Escolas de Samba surgem as alegorias, imagens de santos, altares móveis, carros alegóricos, estandartes, bandas de músicas.

Ele aponta que o cortejo do Auto do Círio tem como matriz espetacular as Escolas de Samba, e elucida que no ano de 1999 “[...] foi criado um samba enredo específico para o Auto do Círio, e que consolidou de maneira muito significativa a estética carnavalesca do cortejo” (2015, p. 117).

Os corpos nas ruas ao longo das décadas vão se ressignificando no Auto do Círio, o período em que ele está vivendo tem forte influência no seu comportamento social, hoje ele encontra-se totalmente pluralizado e diversificado.

O cortejo a partir do ano de 1996, com a direção do professor Miguel Santa Brigida apresentou algumas mudanças significativas na estrutura dramática do espetáculo:

Uma das principais foi a eliminação da figura do narrador, ou seja, a narrativa do espetáculo passou a acontecer a partir da condução dos próprios atores, que com seus diversos personagens imprimem a rítmica do cortejo marcando cada cena, suas paradas e deslocamentos, conduzindo, assim, a ação dramática. (SANTA BRIGIDA, 2015, p. 26).

Respeitando a estrutura concebida por Amir Haddad, o professor Miguel começou a contemplar as diversidades de manifestações populares em Belém, como quadrilhas juninas, grupos folclóricos e em especial a bateria de escola de samba. Com a introdução desses elementos, principalmente deste último, o processo de carnavalização começou a acontecer mais fortemente, o cortejo ao longo de sua caminhada é um grande atravessamento das mais diversas pessoas, enquanto a Comissão de Frente abre caminho para o espetáculo acontecer, o público também vai participando e em diversos momentos se confunde com o cortejo.

2.2 Corpo Dançante Imanente

Quando ainda fazia parte do Grupo de Dança Moderno em Cena, começava a ouvir o conceito que a professora Ana Flávia estava propondo para o seu doutorado, naquele

⁵⁸ O autor utiliza essa sigla para abreviar as palavras ESCOLA DE SAMBA

momento não prestei muita atenção, porém ao longo dos anos percebi que este conceito começava a se disseminar nos demais grupos coordenados pela Companhia Moderna de Dança.

A dança imanente tem como indução um mergulho dentro de si mesmo, e a exteriorização dessas sensações em forma de movimentos coreográficos, a movimentação passa a ter um significado para o bailarino, “Trata-se, portanto, de uma forma de dança centrada na personalidade e na característica subjetiva do intérprete, isto é, sua maneira singular” (MENDES, 2010, p. 112). A dança imanente filosoficamente tem toda uma discussão em torno do conceito de imanência, mas como esse não é o foco de minha pesquisa, tenho o interesse de trazer aqui apenas a dança imanente como modo de despertar a dança no sujeito, partindo da sua personalidade, pois essa dimensão se assemelha ao meu processo criativo de maquiador no Auto do Círio.

Em um dos Seminários Avançados ministrado pelo professor Paes Loureiro, ele afirmou “um bom conceito é quando ele pode ser utilizado em qualquer área”, a partir daí, comecei a aguçar o meu olhar para os conceitos existentes ao meu redor.

A professora Ana Flávia no processo criativo do ano de 2018 para o Auto do Círio disse:

A gente conseguiu fazer aquele corpo que foi pensado para aquela encenação do início ao fim, sem desconectar, sem desplugar, mesmo bebendo água, mesmo comendo a pipoca do coleguinha quando ele aparece, [...] o corpo cênico ficou presente de todas as horas de lá do início até o final, mas foram dozes anos para entender, então é pra além da necessidade de existir uma coreografia, existe uma necessidade de existir um corpo, um corpo que começa antes de começar o espetáculo e termina quando todo mundo entra naquele curral e libera geral (*Depoimento dado por Ana Flávia Mendes no primeiro dia de ensaio da Comissão de Frente para o Auto do Círio, 17/09/2018, e utilizado no Etnodocumentário que faz parte desta pesquisa*).

Ao longo do processo criativo comecei a perceber que o conceito de dança imanente estava sendo aplicado em outra linguagem das artes que não era a dança, e que também não era o teatro, pois eles não iriam fazer um ritual de incorporação no cortejo, e nem interpretar o orixá, a Comissão de Frente seria a interseção, portanto, esse conceito estaria entre a técnica corporal e a ação.

Através dessa percepção, comecei esmiuçar os registros de vídeos do processo criativo da Comissão de Frente, e notei que Ana Flávia já chegava com movimentos preestabelecidos e pedia para os integrantes experimentarem em seus próprios corpos.

O trabalho de movimento consiste primeiramente no relaxamento (passividade), na descoberta do corpo, dos gestos, nas redescobertas dos movimentos costumeiros

(ações), na descoberta dos movimentos a dois (dança, mimica) e das ações a dois (relacionamento); descoberta de ações e movimentos comuns no grupo (LIGIÉRO, 2011, p. 259).

A partir do conceito de dança imanente ela esperaria o resultado do bailarino, enquanto que no processo criativo do Auto do Círio ela faz o inverso, no primeiro encontro ela trabalhou com alguns princípios de danças afro-brasileiras, e noções de soltura, giros, com ênfase em tronco e ombros, portanto, não existia um repertório de movimentos a ser seguido, na medida em que o essencial era fornecer ao bailarino o mínimo de propriedade sobre o universo temático em que eles iriam mergulhar, e assim, esperar a absorção de cada integrante de acordo com o seu corpo.

Dessa forma, em alguns não percebemos a expressividade, enquanto que outros foi possível percebermos que estavam bastante expressivos, “[...] a primeira seria composta de movimentos costumeiros que fazemos sem nenhuma carga afetiva, enquanto a outra seria a ação carregada de um colorido emocional” (LIGIÉRO, 2011, p. 259).

Figura 17 – Os integrantes da Comissão de Frente experimentando os movimentos preestabelecidos pela Professora Ana Flávia.



Fonte: Acervo Pessoal.

A Figura 17 nos mostra os diferentes estágios de movimento e expressividade em que se encontravam os bailarinos, e assim, se dava o processo criativo no Auto do Círio, como podemos ver na fala da Professora Ana Flávia, relatada abaixo:

No Auto do Círio o nosso modo de fazer dança ganha outros contornos, eu acho que ele ganha outras dimensões, ele se amplifica, nos últimos anos especialmente porque a gente tem percebido uma necessidade de não se fixar tanto em movimentos previamente estruturados em uma coreografia, claro que existem momentos que são assim, mas como é um cortejo que dura horas a gente procura enfatizar mais os momentos da encenação, então há uma preocupação de construir um corpo. *(Entrevista com Ana Flávia Mendes concebida em 2018 como parte do Etnodocumentário que também faz parte desta pesquisa).*

Apesar dos ensaios da Comissão de Frente serem um mês antes do cortejo acontecer, existe pouco tempo para se aprimorar as propostas, por isso que os ensaios são intensos, e os integrantes são elevados ao ápice de suas ações, e em cada ensaio, a coreógrafa propõe novas experiências.

É de competência da Ana Flávia também organizar e editar os movimentos coreográficos, alguns movimentos pensados não são bem executados, cabe a ela ouvir os integrantes e chegar a melhor solução, assim, o trabalho é conjunto e feito por meio do diálogo contínuo entre os bailarinos e a coreógrafa.

Na montagem coreográfica desse processo criativo, a professora sugeriu ideias de células de movimentos coreográficos para os integrantes que representavam os Oxumarés, a história que eles criaram como base da construção cênica era de que os Oxumarés mergulhavam nas profundezas do rio para trazer às margens a Nossa Senhora de Aparecida e Exu abrir os caminhos para ela ser adorada pelos devotos na cidade. Enquanto Thamirys e Feliciano Marques⁵⁹ trabalhavam juntos suas representações de Nossa Senhora de Aparecida e Exu. Esse processo criativo está registrado na Figura 18:

⁵⁹ Mestre em Artes pela Universidade Federal do Pará, Porta-Estandarte da Escola de Samba Império do Samba Quem São eles na cidade de Belém do Pará e diretor artístico da Companhia Moderno de Dança.

Figura 18 – Processo Criativo do movimento coreográfico, no qual percebemos a professora Ana Flávia direcionando o grupo dos Oxumarés, enquanto Feliciano e Thamirys criam a interação de suas divindades.



Fonte: Acervo Pessoal.

Durante o espetáculo existem dois sambas-enredos para o cortejo avançar, um no início e o outro é na saída da Igreja do Carmo, no primeiro samba-enredo verifica-se a comissão evoluindo com movimentos coreográficos, e no segundo apresenta-se movimentos mais encenados sem muita coreografia, importa registrar que trabalhamos melhor esse segundo momento, nas duas últimas semanas do Auto do Círio quando a Comissão de Frente passa a frequentar os ensaios na Aldeia Amazônica junto com todos os artistas que participam do cortejo, como nos mostra Ana Flávia:

Um modo de ser aquele tema ou uma figura articulada ao tema, um modo de ser do corpo, no espetáculo ao longo do cortejo inteiro, é importante pensar nessa construção que esse corpo vai do início ao fim do cortejo precisa estar presente, precisa estar ali demarcando esse lugar e sendo este corpo cênico, então nos últimos anos a gente tem procurado enfatizar muito mais isso do que propriamente uma coreografia, estruturar em movimento, e isso é muito bacana porque vai conversando com o momento em que o pensamento fazer dança da Companhia, momento em que a Companhia está atualmente, que está muito mais articulado a esses valores do corpo cênico do que a uma forma de movimento. A forma é mais uma consequência, não é nossa fonte primeira mais de interesse, a gente está em um outro momento, em um outro lugar e fazer o Auto do Círio é muito bom porque nos oportuniza isso, essa pesquisa. *(Entrevista com Ana Flávia Mendes concebida em 2018 como parte do Etnodocumentário que também faz parte desta pesquisa).*

O corpo dos integrantes da Comissão de Frente parece uma esponja, em que eles absorvem todas as informações e técnicas que são repassadas, e por repetição elas vão sendo

compreendidas, e assim, o corpo dançante imanente vai surgindo, o corpo que antes era coreografado permitiu-se ser dançado conforme as práticas durante o cortejo, e a dança imanente permite que este, ao longo da repetição encontre dentro de seu interior a melhor forma de exteriorizar, e demonstre que o bailarino esteja vivendo a cena sem interpretar as divindades.

Quando inicia o espetáculo, o corpo dançante imanente, chega no espaço que está ocupado pelo público presente, nesse momento temos o primeiro contato em movimento de deslocamento com o público presente, a função da Comissão de Frente, além de apresentar o que o espectador verá adiante, também é de abrir espaço para o cortejo, a visão que se tem na rua do Carmo é de uma escola de samba pronta para entrar na avenida, pois temos a arrumação do cortejo dividido por alas conforme veremos abaixo no quadro criado a partir das minhas percepções ao longo das diferentes edições do Auto do Círio:

Quadro 1 – Descrição do Cortejo.

Estrutura do Cortejo	Composição
Comissão de Frente	Companhia Moderno de Dança.
Porta-Estandarte da Universidade Federal do Pará	O bailarino Juan Silva, atuou como segundo porta-estandarte na Escola Império do Samba Quem São Eles.
Mestre-Sala e Porta-Bandeira da Universidade Federal do Pará	Pavilhão defendido pela Ana Flávia Mendes e Ercy Souza.
1º Carro Alegórico	A artista que vem em destaque nesse carro é a homenageada pela comunidade.
Ala da Dança	Grupo de Dança Moderno em Cena.
Ala do Elenco ⁶⁰	O elenco é composto por alunos da Escola de Teatro e Dança que estão ainda se formando como bailarinos e atores e também atores e bailarinos de outros bairros de Belém. Esta ala agrega artistas de diferentes idades, desde os mais jovens até os mais antigos.
Ala dos Anjos	Representado por quatro artistas: David Assunção, Fernando Assunção, Gleydyson Cardoso e Marcelo Nunes.
2º Carro Alegórico – Guardas da Santa	Neste carro o manto carnavalizado e confeccionado pelo artista Guilherme Repilla vem em destaque, protegido pelos anjos que são representados por atores escolhidos do elenco durante os ensaios.
Primeiro Destaque	O artista Jean Negrão.
Ala da exortação à Virgem	Artistas que são convidados do elenco para interpretar o texto criado por Amir Haddad e interpretado em frente à Igreja da Sé.
Ala grupo convidado	<i>Drag-Queens The Mônias</i> da Cidade de Belém do Pará.

⁶⁰ Os diretores tratam com esse nome os atores e bailarinos que participam desde o início dos ensaios e que participam dessa Ala específica.

Ala Mestre-Sala e Porta-Bandeiras	Participação da Academia Paraense de Mestre-Sala, Porta-Bandeira e Porta-Estandarte de Belém do Pará, onde se encontram todos os artistas que cumprem essa prática em suas agremiações do samba.
3º Carro Alegórico	Três artistas vêm em destaque.
Ala da Bateria	Todos os anos a direção do Auto do Círio convida uma Escola de Samba a participar com a sua bateria do cortejo.
Carro de Som	Participam do carro de som todos os artistas cantores e intérpretes que se apresentaram ao longo do cortejo.

Fonte: Elaboração do autor.

A formação do cortejo se altera ano a ano, porém, sempre se estrutura dessa forma inspirada nas escolas de samba.

2.2.1 O Teatro no Cortejo

Quando a Comissão de Frente chega em frente à Igreja da Sé, ela assume uma nova função, agora não mais coreográfica, e sim teatral, na medida em que com o restante do cortejo no palco da Sé, acontece as homenagens e a interpretação do texto Exortação à Virgem, feito por um determinado grupo do elenco, enquanto o cortejo encontra-se parado, momento em que os participantes utilizam para beber água, e no final do texto quando é dito o trecho “Como quem cala consente. Sigamos com o cortejo! Viva Nossa Senhora de Nazaré!”, todos que participam do espetáculo falam: “Viva! Viva! Viva!”. E o cortejo desloca-se novamente para a frente do Instituto Histórico e Geográfico do Pará, para que no palco aconteça a coroação da Virgem Maria, que é representada por uma artista do elenco, e a apresentação do coro cênico coordenado pela professora Maria Lúcia Uchôa⁶¹, dentre outras participações.

Podemos ver os artistas e o público emocionados com a apresentação da coroação, assim como também com os outros signos mostrados ao longo do cortejo, que permitem que o público participe e compreenda a narrativa contada no cortejo, como relata Santa Brigida:

É nesse universo que o ator se torna um agente sensível do ato poético. A vivência poética como invenção, como ato poético da criação e recriação artística, da vocação para o sentimento da criatividade em movimento de metamorfose constante, construindo signos para o espectador. Como agente, sua tarefa cênica é dar organicidade aos acontecimentos da encenação, por meio da sua capacidade de desenvolver um tempo-espaco supra real e direcioná-los para uma vivência poética conjunta com o espectador. (SANTA BRIGIDA, 2015, p. 53).

⁶¹ Artista e professora do curso de Licenciatura de Teatro da Universidade Federal do Pará ministrando a disciplina Canto.

Quando o cortejo encontra-se parado é o momento em que o elenco e o espectador se misturam e se confundem, pois eles querem ver mais de perto cada artista no cortejo, o público absorve os acontecimentos de cada estação, acreditando naquilo que está vendo, embarcando na história que o cortejo está se propondo a contar, faço aqui uma comparação a via sacra, pois, o espectador é levado sentir-se no momento em que Jesus Cristo foi crucificado percorrendo cada lugar que Jesus passou, e no Auto do Círio se revive e recria em Belém do Pará esses atos sacramentais litúrgicos e coletivos da Idade Média.

2.2.2 O Artista Devoto

Quando o espetáculo chega a sua apoteose, o corpo dançante imanente da Comissão de Frente se confunde com o corpo do próprio artista, como nos mostra Luiza Monteiro:

O momento em que vejo os anjos segurando o manto para ser colocado nos balões de gás e quando soltam, é o momento de mais emoção, neste momento é o que eu rezo, agradeço por tudo o que ela tem dado para mim e minha família durante o ano. *(Depoimento utilizado no Etnodocumentário que faz parte desta pesquisa).*

Independentemente de suas crenças, todos que estão participando do espetáculo são devotos de algo, o Auto do Círio não promoverá um encontro com a divindade pela razão, mas, sim e unicamente pela fé.

O entendimento deste corpo dançante imanente vem se preparando ao longo de todos os ensaios, este corpo é dançante, ele não fica preso aos movimentos preestabelecidos e junto com Auto Maquiagem Cênica, fazem com que os integrantes da Comissão de Frente tenham autonomia para compreender este corpo que se altera ao longo do cortejo e dialoga com as ruas, com o público e com os adereços cênicos, como nos mostra Robson Gomes:

Quando tu te notas, e te percebes não só o corpo que está dançando ali é um esqueleto dançante, mas que tu és um corpo vestido que de certa forma com determinadas matérias no rosto e que está conectado com outras pessoas para além da Comissão de Frente, esse *link* eu nunca tinha percebido antes. E aí eu entro nessas duas questões, primeiro compreender-me enquanto esse ente completo, esse ente conformativo completo, por uma maquiagem, entender que essa maquiagem sou eu. Entender que esse figurino sou eu, entender que o outro que está como eu sou eu, e que o ambiente também sou eu. *(Entrevista com Robson Gomes concebida em 2018 como parte do Etnodocumentário que também faz parte desta pesquisa).*

A preparação espiritual e o pedido de licença da Comissão de Frente às divindades de matrizes africanas, acontece na manhã da sexta-feira do Auto do Círio, trabalhar com essas entidades requer conhecimento e preparação, e por isso, a coreógrafa Ana Flávia Mendes, convida Igor Reis para ajudar nesse pedido de licença às entidades.

Igor é meu amigo e guia espiritual, então peço licença para apresentá-lo nesse momento, minhas primeiras vivências com o Igor Reis ocorreram no Colégio Moderno em 2014, nós éramos funcionários da instituição, eu desenvolvia o resultado de uma disciplina de dança com a turma do 2º ano do ensino médio, desenvolvendo um espetáculo que tinha como tema a cultura africana e suas influências na cultura brasileira; e ele trabalhava na parte administrativa, sempre que eu estava ministrando a aula percebia que ele assistia e demonstrava interesse pelo tema, aí com o passar do tempo eu o convidei para assistir os ensaios de forma mais próxima, perguntei sobre seu conhecimento acerca das religiões de matrizes africanas e quando ele me disse o que conhecia, aproveitava para tirar algumas dúvidas sobre a cultura de seus ancestrais.

Igor Reis cresceu em uma família materna católica que até o início de sua adolescência negou a ele religiosidade da parte de seu pai.

O direcionamento religioso da minha mãe e da família da minha mãe sempre foi o catolicismo, aquele catolicismo, sabe, bem rígido, bem colonizado, onde todo mundo tem que participar de todos os dogmas digamos assim da igreja, de todos os sacramentos, tem que ser batizado, fazer eucaristia, fazer a crisma. Então elas sempre tiveram um olhar para a religião afro não com um desrespeito e um preconceito, mas um olhar assim de medo, por desconhecer, era um mundo desconhecido para elas, para minha mãe e minhas tias, é um mundo desconhecido (*Entrevista concebida em 2018 para o Etnodocumentário que faz parte desta pesquisa*).

Ao completar quatorze anos de idade sua mãe revelou o que ocorreu logo após ele nascer:

Ela tava grávida de mim, essa minha tia, incorporada por essa entidade, quando ela chegou em casa, ela disse o nome-identidade e viu minha mãe, estava na sala e começou a conversar com a minha mãe, falou algumas coisas pra ela pois a minha mãe já tinha um problema de não poder engravidar, conversou com a minha mãe algumas coisas e meio que me preparou, pegou na barriga da minha mãe, fez uns fundamentos, fez umas orações, umas preces e tudo, minha mãe conta que eu mexi muito lá dentro, quando fazia isso, dentro dela. Já foi esse preparo, aí passou o tempo e eu nasci e ainda com dias de nascido depois disso, dias de nascido, ela retornou novamente, essa mesma entidade incorporou na casa da minha tia e trouxe ela aqui, na minha casa, e quando ela chegou aqui eu já estava no mundo, ela me pegou e fez todo o ritual, todo o processo em mim, ela me pegou no colo fez uns fundamentos na minha cabeça, enfim, tudo aquilo que os antigos que naquele tempo faziam. (*Entrevista concebida em 2018 para o Etnodocumentário que faz parte desta pesquisa*).

A partir daí Igor começou a ter contato com a família de seu pai, e com isso obteve informações sobre a sua história afro-religiosa:

Eu entrei em contato de fato com a família do meu pai, que a família do meu pai são os precursores do Tambor de Mina, são os descendentes, eu sou a quarta geração dos fundadores do primeiro terreiro de Mina no bairro da Pedreira. Aí como eu comecei

a ter contato com eles, até então eu ia visitá-los, mas eu era muito criança, não tenho memórias, não tenho recordações, quando eu comecei a sentir essa questão da mediunidade aflorando essa sensibilidade, essas coisas estranhas, enxergar coisas que ninguém enxergava, ouvir coisas que ninguém mais ouvia, sentir o que ninguém mais sentia, e que começou assim os problemas, até que chegou um ponto que eu precisava de alguma explicação para aquilo, eu sabia que eu frequentava as missas, fiz todo os processos e tudo, mas eu sabia que ali não era o meu lugar, eu não me identificava ali, eu gostava, mas eu não me identificava. *(Entrevista com Igor Reis concebida em 2018 como parte do Etnodocumentário que faz parte desta pesquisa).*

Como o léxico epistemológico da etnocologia nos mostra que todo fenômeno cultural não tem somente uma matriz materna e sim diversas mães, como Bião infere que não podemos compreender as práticas espetaculares de cada local com o olhar eurocêntrico, “[...] na cultura cada fenômeno possui simultaneamente múltiplas matrizes, fruto de vários processos de transculturação.” (2009, p. 38). Não somos filhos de uma única mãe cultural e sim de várias mães.

A matriz africana ela tem as suas ramificações, tem o Tambor de Mina, tem a Umbanda, tem o Candomblé que é a matriz, foi ele que veio de fato da África, junto com o Tambor de Mina, que na verdade tem esse nome de Tambor de Mina por causa do Porto de Minas que os negros eram traficados de lá pra cá pro Brasil, que aportavam alguns em Salvador, outros migravam no Maranhão ou desciam direto do Maranhão, tanto que essa ramificação do Tambor de Mina é específica do Estado do Maranhão e do Pará, que antigamente era só um estado Grão Pará e Maranhão, então ficou aqui, não desceu para o Nordeste, não migrou, esses negros da região do Daomé⁶² vieram direto pra cá, e lá em São Luís que foi fundada a casa das Minas, o terreiro da Turquia e o terreiro do Egito, que são as três casas fundadoras do Tambor de Mina, nenhuma das três têm função mais, todas as três viraram museu, viraram exposições, agora claro os descendente daquelas casas e que continuaram, abriram suas casas, pluralizaram a religião, disseminaram pelo estado do Maranhão, aí depois veio pro Pará, porque de fato toda a encantaria começou no Maranhão em São Luís, no final do século XIX, início do século XX veio pra cá a Mãe Doca, que ela que trouxe pra cá pro estado do Pará [...] com o Tambor de Mina isso tudo foi miscigenado, diria até sincretizado, por isso nós somos uma mistura que não existe uma Mina Nagô pura, Candomblé Puro, nada é puro, tudo aqui é sincretizado, mistura, envolvido, porque aqui nós fomos criados, com toda essa mistura, com mistura de raça, credos, energias, vibrações, somos essa mistura aqui no Norte, no Nordeste e principalmente aqui no estado do Pará. *(Entrevista com Igor Reis concebida em 2018 como parte do Etnodocumentário que faz parte desta pesquisa).*

Nossos laços ficaram mais estreitos em decorrência do carnaval, trabalhamos juntos na função de harmonia na Escola de Samba Império do Samba Quem São Eles, na qual pudemos também trabalhar junto com a coreógrafa Ana Flávia, responsável pela Comissão de Frente da escola, na qual parte de sua companhia participa junto aos membros da comunidade do samba, e por conta disso, ela formalizou o convite para ele fazer alguns trabalhos espirituais no Auto do Círio 2017, pois a Comissão de Frente representaria o orixá Oxalá:

⁶² O povo Fon constituiu o reino de Daomé, Costa Oeste da África nos séculos XVIII e XIX, tornando-se o mais rico da região por traficarem escravos. Nos dias atuais é a região Sul de um país chamado Benin.

Começou a chegar recentemente essa coisa de entidades, entidades cultuadas no universo afro-religioso, e aí a gente começou a perceber que a gente tava tratando de temas muito delicados, e que a gente não poderia simplesmente chegar e fazer mecanicamente, e aí também soma-se a isso todas as transformações que o nosso processo de criação vem sofrendo, e essa questão dessa espiritualidade presente no nosso trabalho, como a gente acessa essa espiritualidade, não só através de temas, mas da gente mesmo, enquanto pessoas, enquanto seres espiritualizados. *(Entrevista com Ana Flávia Mendes concebida em 2018 como parte do Etnodocumentário que também faz parte desta pesquisa).*

A parceria foi um interesse mútuo entre Ana Flávia e Igor, como podemos perceber no relato dele:

Eu comecei a ter essa afinidade com ela, a gente começou a fazer alguns trabalhos espirituais, para dar tudo certo, para abrir os caminhos, para que nada acontecesse de errado na avenida, isso tudo me referindo ao carnaval do Quem São Eles, em fevereiro e março no período do carnaval, deu tudo certo, tudinho, atingimos a nota máxima. Durante o ano a gente começou a conversar, a se falar, a trocar figurinhas sobre essas questões espirituais. *(Entrevista com Igor Reis concebida em 2018 como parte do Etnodocumentário que também faz parte desta pesquisa).*

Cada família tem a sua árvore hereditária, alguns com descendência de sangues indígenas, europeus ou orientais, porém, Igor ao ir em busca de sua história, descobriu que seus ancestrais vieram da África, e sua ligação com o Tambor de Mina já estava traçada dentro do ventre de sua mãe, a força espiritual que hoje traz consigo, os conhecimentos que ele apresenta com propriedade sobre a sua religião vêm desde sua juventude quando resolveu ir desbravar os caminhos que lhes foram escondidos, aprendizados esses que foram vivenciados com os mais experientes do terreiro que manipulavam as ervas, plantas e essências.

Esmiuçando o olhar no fenômeno espetacular do Auto do Círio, destaco a preparação deste corpo para a sua espetacularidade, passo a relatar o meu segundo ano assumindo a maquiagem da Comissão de Frente (em 2017), quando surge pela primeira vez o ritual que a professora Ana Flávia e o Igor prepararam. Como eles vieram representando Oxalá, foi feito um banho característico da entidade, com milho branco, em que todos, inclusive eu, deveriam tomar o banho antes de começar os preparos para a maquiagem.

Percebia que diferente dos anos anteriores, pairava uma aura diferenciada no ambiente, todos ficaram mais contidos, introspectivos e concentrados, também pela primeira vez notei que todo esse ritual ganhava mais força ao longo do cortejo, com pessoas do Santo, os cumprimentados, pedindo axé⁶³. Ao presenciar esta cena, compreendi a importância dessa preparação de corpo na dimensão etnocenológica.

⁶³ O termo nas religiões de Matrizes Africanas significa “poder”, “energia” e “força”.

Em 2018, o Igor me convidou para participar desde o início da preparação do ritual, o único pedido que solicitei foi para que ele pedisse autorização das entidades para o registro de fotos e vídeos, semanas depois ele positivou o meu pedido.

Neste ano, o tema do Auto do Círio foi “Maria – Diversidade do Amor”, a Comissão de Frente representou duas entidades e uma Santa, o Orixá Oxumaré, Exu e Nossa Senhora de Aparecida. Igor na semana do Auto do Círio pediu para que na quinta-feira após o ensaio geral eu participasse do início do ritual junto com a professora Ana Flávia, e alguns integrantes, Luiza Braga⁶⁴, Luiza Monteiro⁶⁵ e Feliciano Marques⁶⁶.

Na casa da Luiza Monteiro, Igor fez a iniciação e pediu somente para a Luiza Braga ajudar na preparação do *padê* que significa a farofa para Exu, com a utilização dos ingredientes que são a farinha branca, dendê, cebola, carne vermelha e camarão, Igor começou preparando a farinha, em uma panela depositou o dendê, que é o tempero quente, só os orixás quentes que levam esse *padê*, ao notar que já estava quente, Luiza Braga depositou a farinha branca para que o ingrediente virasse farofa, depois de finalizado Igor voltou a colocar dendê na mesma panela e cozinhou os pedaços de carne vermelha junto com as cebolas, Exu come carne vermelha. Finalizado esta etapa tudo foi depositado em um alguidar:

Nós preparamos a oferenda, desde o preparo nós já tivemos essa resposta positiva dele, porque, isso foi, digamos assim, sentido por todos essa energia, no momento do preparo, a gente já sentiu aquele calor, aquela coisa forte, a sintonia mudou, ficou uma coisa mais expressiva, uma energia forte, que é uma energia dele. E quando eu preparei a comida dele, a farofa dele, o camarão, eu coloquei no alguidar, e algumas pessoas tiveram a oportunidade de provar a comida dele, aí depois deste processo nós fomos para a encruzilhada, aí nós arriamos lá para Exu, essa oferenda foi recebida porque ele já sinalizou, a gente sabe que ele sinaliza porque estava do agrado dele, isso foi na quinta-feira, ensaio geral do Auto do Círio, no dia seguinte que foi a sexta-feira. (*Entrevista com Igor Reis concebida em 2018 como parte do Etnodocumentário que também faz parte desta pesquisa*).

As manifestações espetaculares, afro-brasileiras realizam até o dia de hoje um tipo de produção cultural específica para o resgate e o resguardo de um passado africano no Brasil, a Comissão de Frente vinha abrindo os caminhos para o cortejo passar pelas ruas da Cidade

⁶⁴ Formada em Psicologia (UNAMA) atua na área da educação no Colégio Equipe, integrante da Companhia Moderno de Dança.

⁶⁵ Artista, pesquisadora e docente da área da dança. Doutoranda em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, ICA/UFPA. Professora efetiva da Universidade Federal do Pará (ICA/Escola de Teatro e Dança). Bailarina e Diretora artística adjunta da Companhia Moderno de Dança, diretora artística do Grupo de Dança Moderno em Cena e do Espaço Companhia Moderno de Dança. Coordena o Projeto Social Aluno Bailarino Cidadão.

⁶⁶ Mestre em Artes pela Universidade Federal do Pará, especialista em Fisiologia do Exercício pela Universidade Federal de São Paulo e graduado em Licenciatura Plena em Educação Física pela Universidade do Estado do Pará. É bailarino e diretor adjunto da Companhia Moderno de Dança, e Porta-Estandarte da Escola de Samba Império do Samba Quem São Eles em Belém do Pará.

Velha, e junto com ela viria Exu, “[...] na umbanda, os rituais cujas danças são mais variadas e mais intensas, são aqueles dedicados ao “povo da rua” – os Exus, pomba giras e Zé Pelintra”. (LIGIÉRO, 2011, p. 151).

Na sexta-feira todos marcaram de se encontrar no Espaço Experimental da Companhia Moderno de Dança às nove horas da manhã, pois pretendia começar a maquiá-los às treze horas. Na parte da manhã Igor chegou com uma sacola cheia de ervas e solicitou para que eu, Luiza Braga e Luiza Monteiro preparassem o banho que seria utilizado para todos do elenco, conforme veremos na Figura 19:

Figura 19 – Para fazer este banho de cheiro, extrair seus perfumes e energias, tive que pensar em vibrações positivas, passar para o meu coração e depositar em minhas mãos.



Fonte: Maryori Cabrita (captura de tela das imagens para o Etnodocumentário).

Fazer o preparo do banho de cheiro exigia novos conhecimentos de plantas, cheiros e texturas, a cada ano eram introduzidas novas ervas, como Igor nos mostra:

Os processos de sensibilidade de cada um é muito particular, neste ano de 2018 teve aplicação de passe, banho de descarga e banho de atração, atrativo, com ervas que pediam para esse momento, essências específicas, isso é uma raiz muito nossa, a religião afro de um modo geral tem banhos, tem ervas. *(Entrevista com Igor Reis concebida em 2018 como parte do Etnodocumentário que também faz parte desta pesquisa).*

Depois do banho pronto, Igor reuniu os integrantes da Comissão de Frente e deu as diretrizes, cada um deveria primeiro tomar banho de descarrego utilizando uma barra de sabão

de coco, deveríamos molhar o nosso corpo e ensaboá-lo e depois tirar o sabão do corpo, e em seguida tomar o banho com as ervas de cheiro preparadas no início da manhã.

Quem terminasse esse primeiro momento, iria ao encontro do Igor que faria os passos seguintes, falaria os fundamentos, dando o passe e finalizando com a pipoca depositada na cabeça e depois no corpo.

Como fui o primeiro a fazer este rito, fiquei responsável por fornecer os materiais para os banhos dos demais integrantes, com isso pude assistir cada um passando pelo Igor, cada um que passava era uma energia que sentia, umas mais brandas, outras fortes e intensas, prestava atenção como cada corpo se comportava, Thamirys foi a última, não existia uma ordem a ser seguida, porém quando ela começou o seu ritual, todos já tinham cumprido.

O ritual de Thamirys foi o mais forte, percebia que o seu corpo ficou mais maleável, seu estado de corpo alterado, o que relacionei quanto às alterações no estado dos corpos ao que Bião (2009, p. 37) nos diz: “[...] são construídos com base em práticas, comportamentos e técnicas” e sua consciência também, pois os dois estados se encontram indissociáveis:

Nessas formas lúdico-sociais, entre ter ou não ter consciência, existe um amplo leque de estados modificados de consciência. Melhor que leque, a figura da esfera dá conta desses estados (entre os quais a hiperconsciência e a subconsciência), pois a gradação é sutil e infinitas são as possibilidades. O transe, o êxtase, a possessão, o estado de orgasmo, a brincadeira infantil do faz de conta, a interpretação teatral de personagens, o estado de graça, o hipnótico, o histérico, o esquizofrênico, e os diversos estados de espírito, além dos estados de consciências dos artistas em cena, interpenetram-se. (BIÃO, 2009, p. 164).

Neste momento pedi para que a Maryori Cabrita⁶⁷ concentrasse a câmera somente em Thamirys e Igor, percebia que a ligação deles estava forte, segue o registro desse momento como podemos ver na figura 20:

⁶⁷ Venezuelana, fotógrafa e discente da turma de mestrado de 2017 no Programa de Pós-Graduação em Artes. Responsável pela captação de vídeo do Etnodocumentário.

Figura 20 – Maryori estava gravando todo o ritual, porém sua câmera não estava, os amigos de Santo já haviam me alertado que mesmo eles autorizando as imagens em algum momento eles podem não permitir as imagens. Esse momento da Thamirys foi quando a câmera voltou a funcionar.



Fonte: Maryori Cabrita (captura de tela das imagens para o Etnodocumentário).

Foi o passe mais demorado, e todos que estavam ali notaram que no momento em que ela fechou seus olhos, o raio de sol ficou forte e ele só amenizou quando ela abriu os olhos, conforme comenta Igor Reis:

A Thamirys que ficou um exemplo bem expressiva quando ela sentiu essa energia e quando essa energia por alguns segundos teve uma dominação sob o corpo dela, onde o corpo se tornou maleável, ela fez alguns movimentos, alguns traços que lembrou uma maresia, provavelmente ali esteve presente Oxum, ou alguma outra orixá das águas, Iemanjá, podia ser Janaína, não ficou muito nítido para mim quem seria, a única coisa que eu sabia que era uma entidade ligada às águas, que simplesmente passou por ali para fazer uma espécie de limpeza e passou por ela, e assim ela sentiu e assim eu transmiti e geralmente é assim os passes. Agora, assim, é claro, cada trabalho espiritual tem um direcionamento e uma variação de pessoa para pessoa, de terreiro para terreiro, de casa para casa, de matriz para matriz. *(Entrevista com Igor Reis concebida em 2018 como parte do Etnodocumentário que também faz parte desta pesquisa).*

A importância deste momento para Thamirys foi grande, pois nele ela pôde se conectar com aquilo que ela acredita, como podemos observar em seu relato:

Isso me aproxima, me dá uma liberdade, uma alegria de eu poder dizer “é, agora eu demonstrei a minha fé”, que eu não sou muito de falar, de estar rezando, mas eu espero que tenha sentido, porque eu penso nisso se eu senti, eu consegui passar. Então eu acho de extrema importância, não veria a gente chegar no Auto no dia da cena toda sem ter passado por esse processo. *(Entrevista com Thamirys Monteiro)*

concebida em 2018 como parte do Etnodocumentário que também faz parte desta pesquisa).

Ao final desse primeiro momento, Igor reúne todos no espaço que recebemos o passe, e fazemos uma oração junto com alguns pontos cantados conforme a figura 21:

Figura 21 – Cada um tem o seu processo individual, seu banho, sua prece, mas no fim damos as mãos e percebemos que todos estão em uma só vibração.



Fonte: Danielly Vasconcellos.

Mais um integrante da Comissão de Frente comenta sobre esse momento, dessa vez é Victor Azevedo sobre o que antecede o cortejo:

Esse momento eu acho que é aquele estalo final, [...] Porque quando você faz todo o processo, faz o ritual, faz o banho, faz outro banho, faz a ceia, tu estás confraternizando com os teus companheiros, e essa confraternização pelo menos assim, me traz um aproximamento muito grande entre nós, e esse momento é o que

te leva para estar na cena e se entregar. *(Entrevista com Victor Azevedo concebida em 2018 como parte do Etnodocumentário que também faz parte desta pesquisa).*

A preparação para este corpo finalizava com um banquete degustativo de caruru feito pela família do Igor, esta iguaria é considerada uma comida quente, os ingredientes foram comprados pelas pessoas que participaram do início do ritual na quinta-feira, eu fiquei responsável pelo quiabo, a Luiza Braga pela farinha, Luiza Monteiro e Feliciano pelo camarão e a Ana Flávia pelo dendê. O corpo que chegou carregado das mais diversas energias no início do dia já estavam re-energizado com energias positivas e protegido pelas entidades, e por fim, chegavam até mim para começar a maquiá-los.

3 ILUMINADOR⁶⁸ - LAROYE! SALVE A ESPETACULARIDADE

3.1 Maquiagem

A cada ano me proponho um desafio para a maquiagem. Como o comércio local sempre me oferece os mesmos produtos, cabe a mim inovar, seja trazendo tecidos para dentro da maquiagem e aplicando no rosto, ou procurando materiais que já foram utilizados para a confecção de maquiagens, como a glicerina líquida para a pele, que misturada em soluções sólidas como sombra de olhos ou pigmentos me possibilita criar novas tonalidades que o comércio não me disponibiliza.

Apreendi algumas técnicas de confecção de produtos de maquiagem no curso Técnico em Figurino, os produtos que utilizávamos para fazer os ferimentos em sua maioria eram cola branca com trigo, porém fazendo os testes em mim, percebia que a cola branca sempre ficava úmida fazendo com que não aderisse à pele por muito tempo, o que me fez ir em busca de novos produtos que não eram utilizados comumente em maquiagem.

Como estava criando novos produtos, e sempre preocupado com as pessoas que iriam usar para a cena, comecei a ir em busca de produções intelectuais que me ajudassem a não trabalhar com produtos químicos que agredissem a pele, foi então que descobri que os primeiros cosméticos, que mais tarde seriam conhecidos como maquiagem, foram do antigo Egito. Cleopatra na busca pela pele perfeita tomava banho de leite cobrindo a sua face de argila e maquiando seus olhos de *Kohl*⁶⁹, que surge com a junção de metais pesados, como:

Antimônio (um metalóide cinza prateado), amêndoas queimadas, chumbo, cobre oxidado, ocre, cinza, malaquita (um pigmento verde feito de óxido de cobre) e crisocola (um minério de cobre azul-verde) que foram combinados para criar um preto, cinza ou pigmento verde. Este seria então armazenado em recipientes de pedra, umedecidos com água ou óleo, e misturado em uma colher de cosméticos ou paleta antes de ser pintado com um aplicador especialmente projetado para a borda dos olhos e para as sobrancelhas.⁷⁰ (ELDRIDGE, 2015, p. 64, tradução nossa).

⁶⁸ Produto de maquiagem que utilizamos para iluminar pontos do rosto que queremos mostrar.

⁶⁹ É um cosmético antigo usado no olho, tradicionalmente feito por moagem para fins semelhantes ao carvão utilizado em rímel. É amplamente utilizado no Oriente Médio, Norte da África, Mediterrâneo, Sul da Ásia e no Chifre da África como delineador para contornar e/ou escurecer as pálpebras e como rímel para os cílios. É usado principalmente por mulheres, mas também por alguns homens e crianças. Kohl também foi usado na Índia como cosmético por um longo tempo. Além disso, as mães aplicavam kohl aos olhos de seus bebês logo após o nascimento. Alguns fizeram isso para "fortalecer os olhos da criança", e outros acreditavam que isso poderia impedir a criança de ser amaldiçoada pelo mau olhado. Disponível em: www.wikipedia.org. Acesso em: 05 jun. 2019.

⁷⁰ Antimony (a silvery Gray metalloid), burnt almonds, lead, oxidized copper, ochre, ash, malachite (a Green pigment made from copper oxide), and chrysocola (a blue-green copper ore) that were combined to create a Black, Gray, or Green pigment. This would then be stored in containers of Stone, moistened with water or oil,

No Egito era muito comum homens e mulheres preencherem as pálpebras com o objetivo de proteger os olhos dos maus espíritos, pois eles eram considerados “espelhos da alma”. Imortalizado pelos Egípcios, o *Kohl* atravessou décadas e foi escolhida como a maquiagem para o cinema e a televisão. No cinema não temos como não pensar na “Elizabeth Taylor em seu icônico papel de Cleópatra, com os dramaticamente definidos e alongados olhos escuros.”⁷¹ (ELDRIDGE, 2015, p. 64, tradução nossa).

Como podemos perceber, no início eram utilizados nas maquiagens muitos minerais que agrediam a pele, mas que combinados com outros menos agressivos tinham a ação neutralizada. Porém, tudo mudaria com o polonês Maksymilian Faktorowicz, mais conhecido como Max Factor, considerado o pai da maquiagem, que revolucionou a imagem das atrizes do cinema. Contarei de forma breve sua história de vida e sua influência na confecção das maquiagens.

Max Factor começou a trabalhar muito novo. Aos nove anos ingressou como aprendiz em uma fábrica de perucas e cosméticos na cidade de *Lódz*, “Max treinou a arte de amarrar e trançar cabelos humanos para formar perucas, de criar penteados e de misturar e aplicar maquiagens.” (BASTEN, 2012, p. 18). Seu trabalho na fábrica durou quatro anos, tempo suficiente para que pudesse ingressar na equipe de Anto, um famoso cabelereiro e maquiador de Berlim. Aos 14 anos associou-se a um sujeito chamado Korpo, responsável pelas perucas e cosméticos da Grande Ópera Imperial Russa, “Max viajou de cidade em cidade como maquiador de alguns dos maiores cantores de ópera da sua época.” (BASTEN, 2012, p. 18).

Integrou a equipe da Ópera Russa até os 18 anos, quando por lei foi obrigado a se apresentar e a ingressar ao serviço militar, quando completou 22 anos ao sair do serviço militar obrigatório, “[...] tornou-se o dono do próprio negócio de fabricação e venda de cremes, rugas, fragrâncias e perucas.” (BASTEN, 2012, p. 20).

Uma trupe mambembe estava de passagem por *Ryazan*, e um de seus integrantes precisando de maquiagem foi até sua loja, este artista estava a caminho de Moscou para uma apresentação à família Imperial, em questão de algumas semanas suas vendas dobraram, e Max foi convidado a integrar o posto de cosmetólogo oficial de Alexandre Nicolaivich Romanoff, além disso, voltou a trabalhar para a Grande Ópera Imperial Russa.

Em 1910, Max já com dois anos residindo nos Estados Unidos, e com sua loja Max Factor and Company inaugurada, viu a crescente indústria cinematográfica se instalando na

and mixed in a cosmetics spoon or palette before being painted on with a specially designed applicator to the rim of the eyes and to the eyebrows.

⁷¹ Elizabeth Taylor’s iconic Cleopatra, with dramatically defined and extended dark eyes

cidade e diretores, entre eles D. W. Griffith, trazendo consigo os atores e atrizes que faziam sucesso.

Max em sua loja revendia produtos de outras marcas de cosméticos, porém, já começara a produzir os seus próprios produtos, tudo se intensificou quando seguiu um grupo de atores que gravavam um filme perto de sua loja, e por curiosidade quis saber o que usavam no rosto, pois “[...] alguns tinham maquiagem para teatro, enquanto outros preferiam recorrer a preparação caseiras: misturas bizarras de vaselina com farinha, banha e maisena, ou então de creme facial com páprica.” (BASTEN, 2012, p. 39). Em sua análise começou a notar que a maquiagem para o teatro não poderia ser utilizada para o cinema, pois, além de pesada, ela rachava.

O cosmetólogo montou no porão de sua loja um pequeno laboratório para criar seus cosméticos, porém como a criação dos produtos demorava, e ele também tinha conhecimento de perucaria, começou a perceber que o material utilizado para fazer perucas, bigodes e barbas no cinema eram muito ruins, “[...] a opinião do cosmetólogo era que se deviam usar cabelos humanos naturais, de primeira qualidade e manipulados por especialistas no assunto, e não substitutos toscos tais como: palha; enchimento de colchão; serragem” (BASTEN, 2012, p. 40). A indústria do cinema percebeu que os apliques postiços de barba, bigodes e perucas ajudavam no sucesso dos filmes.

Em 1914, Max conseguiu criar uma base em creme com uma textura ultrafina disponível em doze tons, com o aumento da demanda dos produtos, e também, porque os artistas precisavam ficar prontos cedo, Max começou abrir as portas de sua loja às 05:30 da manhã, com o aumento também da demanda de atores, eles começaram a exigir que as maquiagens fossem feitas no estúdio.

Passar pelas diversas locações nem sempre era fácil para Max. Certa vez, num dia especialmente atribulado, ele já havia rodado de estúdio em estúdio durante horas até chegar ao *set* do último filme estrelado por Ben Turpin. Max estivera lá na véspera para criar um olho roxo para o astro vesgo da comédia pastelão, e sua missão naquele dia seria refazer o tal olho para que a cena fosse filmada outra vez. Cansado e aturdido depois de tanto trabalho, ele acabou maquiando o olho errado – e ninguém percebeu a troca. Mais tarde, quando o filme foi passado no estúdio, lá estava o olho roxo trocado de um lado para o outro no rosto de Turpin. Max não conseguiu acreditar que tinha cometido um erro daqueles, mas o diretor tratou de acalmá-lo. “Não se preocupe Max”, falou ele. “Nós adoramos o resultado, criou um efeito e tanto”. E a cena foi mantida no filme. (BASTEN, 2012, p. 46-47).

Em 1916, desenvolveu o xampu de *henna* para as artes cênicas e uma linha de maquiagem social, na qual o carro-chefe era o lápis de sobrancelha. No ano de 1925, a fábrica de Max Factor recebeu a primeira grande encomenda de maquiagem corporal para

um filme preto e branco, 2.200 litros de base para o filme *Ben-Hur*, “[...] a MGM⁷² tinha receio de que a platéia percebesse a disparidade entre as cenas, e que isso fosse afetar as impressões da crítica sobre a produção”. (BASTEN, 2012, p. 66).

Em 1926 para o filme *Mare Nostrum*, só que o produto requisitado ainda não existia. Max e seu filho Frank trabalharam seis dias e seis noites criaram uma nova maquiagem totalmente à prova d’água, “[...] o produto se tornou tão eficiente que continuou sendo usado em centenas de produções para o cinema, incluindo os populares ‘musicais aquáticos’ de Esther Williams”. (BASTEN, 2012, p. 67).

Os produtos desenvolvidos por Factor tinham a fixação e durabilidade que o cinema exigia, ele entendia que a maquiagem para o cinema não era a mesma que se usava longe das câmeras. Os produtos para cinema proporcionavam uma pele perfeita, uma pele real. Os tons utilizados no cinema não eram os mesmos para o uso social, ele desenvolveu os produtos para o uso social baseado nos produtos para o cinema.

Com o avanço da tecnologia, as produções do cinema mudo e preto em branco começaram a evoluir para os filmes coloridos e com som, o que dificultou no começo a harmonização de todas as técnicas, com o uso de iluminação quente, novos produtos de maquiagem tiveram que ser confeccionados para resistir ao calor das luzes, Max Factor criou a linha pancromática, que lhe rendeu uma placa condecorativa de maquiagem promovida pela recém-criada Associação dos Maquiadores de Cinema, e o certificado especial da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas, além do reconhecimento do diretor do departamento de maquiagem da MGM, que disse que a maquiagem pancromática de Factor tinha o “[...] resultado perfeito nas câmeras e confiabilidade, dois motivos importantes que nos levam a usar exclusivamente a sua marca nos nossos estúdios” (BASTEN, 2012, p. 78). Também neste momento de mudança do cinema, Max Factor juntamente com seu filho criaram o que inicialmente chamaram de T-D, porém, logo foi rebatizado de *pan-cake*, pois, tinha a embalagem que lembrava a forma de uma panela e seu conteúdo era semelhante a um bolo sólido.

Entender a história de Max Factor deixou-me mais confiante para que eu pudesse perceber que eu sou muito mais que um maquiador, pois como alguns produtos de maquiagem não chegam em Belém, tendo somente o acesso pelas compras virtuais, passei a produzir por conta do curto espaço de tempo entre a compra dos materiais e os espetáculos.

⁷² Metro-Goldwyn-Mayer, empresa norte-americana de comunicação envolvida principalmente com produção e distribuição de filmes e programas televisivos.

3.2 Espelho, Espelho Meu: Auto Maquiagem Cênica

Auto Maquiagem é um conceito que proponho nesse estudo, pois a única citação que encontrei foi narrada por Basten relatando sobre o cinema no ano de 1917: “[...] nessa época os estúdios não contavam com departamentos próprios de maquiagem; os atores precisavam aprender a maquiagem a si próprios” (BASTEN, 2012, p. 53). Dessa forma, proponho aqui minha noção de Auto Maquiagem, com base no conhecimento empírico, que está no inconsciente coletivo, com isso sugiro a Auto Maquiagem Cênica por meio do uso de dispositivos teórico-práticos.

O processo criativo de um maquiador cênico é em constante diálogo com a direção do espetáculo e com o roteiro de falas, células coreográficas e depois, quando comecei a propor maquiagem para a cena, integrei a esse processo o diálogo com os artistas que faziam a cena, na medida em que eu considerava que saber como ele se enxergava na cena era muito importante, pois é ele que está ali inteiro para a sua vivência.

Quando maquiava a Comissão de Frente, notava que os integrantes enquanto não estavam sendo maquiados, ficavam dispersos, alguns dormiam, outros dançavam diversos ritmos musicais, ou ficavam conversando no celular, essas ações de certa forma me deixavam incomodado, pois para mim como bailarino as horas que antecediam o espetáculo eram importantes para a concentração. Nesse momento, comecei a notar que o meu olhar estava mudando, comecei a pensar em pequenas inquietações para que eles, mesmo antes de iniciar a maquiagem, comessem a mergulhar no processo, e então passei a envolvê-los, solicitava que alguns colassem os cílios, outros colocassem as pedras no rosto ou o fixador da maquiagem.

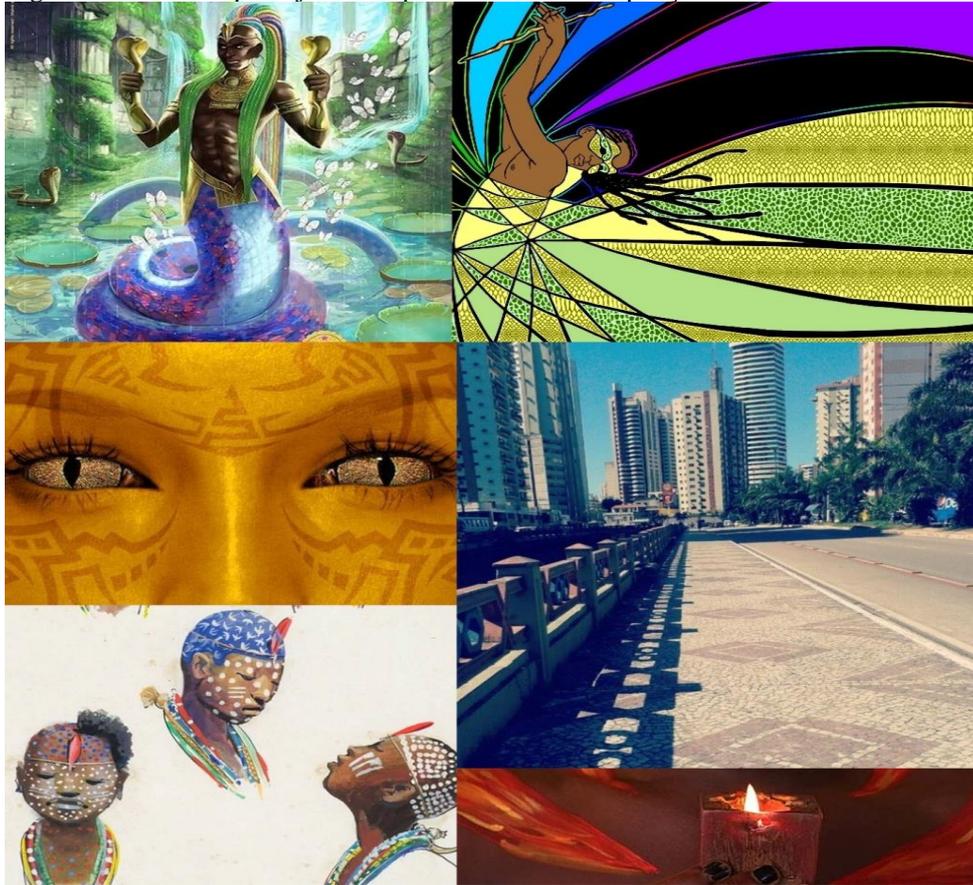
Por meio dessa primeira experiência comecei a notar que havia um retorno da parte deles para com a maquiagem, bem como, lembrei da interação com a Thamirys Monteiro no ano de 2017. Dessa forma, no primeiro semestre de 2018 comecei a preparar uma metodologia de Auto Maquiagem Cênica para desenvolver com eles durante o processo criativo do Auto do Círio, dividida em três partes de Indutor de Feitura de Pele, chamo de indutor, pois estarei por meio de materiais impressos e sensoriais, despertando sensações e inspirações, e feitura pela idealização da maquiagem, que passo a descrever a seguir.

3.2.1. 1º Indutor de feitura da pele

O processo criativo da Comissão de Frente no Auto do Círio no ano de 2018 foi realizado em dois momentos: o primeiro era coordenado pela professora Ana Flávia Mendes; e o segundo era o desenvolvimento da pesquisa e metodologia da Auto Maquiagem Cênica, como primeiro indutor os separei em três grupos, e para cada um deles, eu disponibilizei três textos referentes às entidades que iriam representar. Portanto, os grupos foram: Oxumaré⁷³, Exu⁷⁴ e Nossa Senhora de Aparecida⁷⁵.

Cada grupo deveria ler o texto relacionado à sua entidade, e cada integrante deveria selecionar palavras, cores e texturas mais fortes, em seguida eu também selecionava imagens para os grupos, vejamos na Figura 22 algumas das imagens selecionadas:

Figura 22 – Tudo o que vejo e sinto pode servir como inspiração.



Fonte: Mural de fotos tiradas do Google, organizado pelo pesquisador.

⁷³ O texto utilizado foi do site ocandomble.com

⁷⁴ Idem.

⁷⁵ O texto utilizado foi do site nossasenhora-de-aparecida.com.br

Andar pelas ruas e ver as texturas que a cidade de Belém nos fornece, ouvir uma música, qualquer forma sensorial transforma-se em indutor para a maquiagem, conforme Ostrower:

A criação nunca é apenas uma questão individual, mas não deixa de ser questão do indivíduo. O contexto cultural representa o campo dentro do qual se dá o trabalho humano, abrangendo os recursos materiais, os conhecimentos, as propostas possíveis e ainda as valorações (OSTROWER, 2008, p. 147).

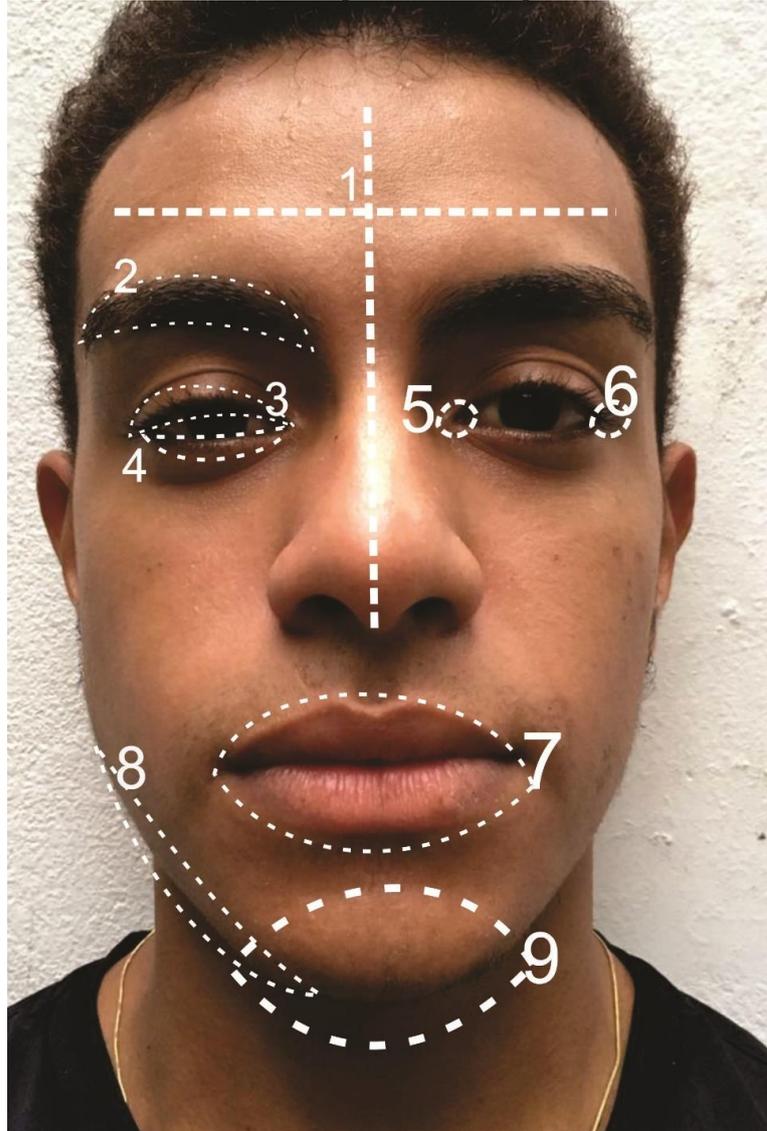
Mostrar as imagens para os integrantes da Comissão de Frente foi importante para perceberem que absolutamente tudo pode servir de inspiração para a concepção da ideia da Auto Maquiagem Cênica.

Depois de lido o texto, selecionado as palavras e visto as imagens, apresentei cada parte do rosto, para que eles pudessem saber quais os impactos da maquiagem em cada uma dessas partes. Para tanto, lancei mão do conteúdo referente a anatomia do rosto, proposta por Hallawell que surge a partir dos métodos de visagismo, criado por Fernand Aubry, como mostra o autor:

É importante anotar que Fernand Aubry criou o termo “visagismo”. Dizer que Fernand Aubry, ou qualquer outro, criou o visagismo em si é tão absurdo como afirmar que Freud criou a psicologia. O que ambos criaram foram métodos para aplicar esses conceitos, mas com a diferença de que Freud publicou o seu método e Aubry não. (HALLAWELL, 2010, p. 22).

Ao desenvolver o trabalho para o Centro de tecnologia em Beleza SENAC, Hallawell inclui um “[...] método que simplifica a arte de ‘ler’ o rosto. Quando se conhece o significado das linhas, das cores e dos formatos, e se sabe reconhecê-los, é possível discernir o temperamento básico de uma pessoa.” (HALLAWELL, 2010, p. 32). A partir deste método simplificado, o autor baseia-se “[...] na análise da constituição física do indivíduo, do formato do rosto, das proporções e formatos das feições” (HALLAWELL, 2010, p. 33). Fiz a abordagem desse conteúdo, aos integrantes a partir dos próprios rostos, conforme Figuras 23, 24, 25:

Figura 23 – Anatomia do rosto para a feitura da pele.



Fonte: Ercy Souza.

Zona T (1) – É formada pelo centro da testa até o ossinho do nariz.

Sobrancelha (2) – Referência de limite para aplicação da sombra.

Cílios superiores (3) – Onde aplicamos a máscara de cílios e os cílios postiços.

Cílios inferiores (4) – Aplicamos somente a máscara de cílios.

Canto interno do olho (5) – Conhecido também como “canto lacrimal”, geralmente aplica-se sombras ou pigmentos claros para iluminar o olhar.

Canto externo do olho (6) – Canto final do olho, ficando próximo às têmporas, é onde finalizamos o delineador ou lápis de olho.

Lábios (7) – Região composta de lábios inferior e lábios superiores, onde aplica-se batons, *gloss*, brilhos labiais, etc.

Mandíbula (8) – Dependendo de como utilizar o produto de contornos, você pode dar uma forma para o seu rosto, oval, retangular, triangular ou redondo.

Topo do queixo (9) – Osso grande que fica na região de baixo dos lábios.

Figura 24 – O nosso rosto é composto de vários detalhes.



Fonte: Ercy Souza.

Côncavo (10) – Região que fica visível quando você abre os olhos.

Pálpebra móvel (11) – Parte acima dos olhos, em que se aplica as sombras para demarcá-las.

Região inferior das sobrancelhas (12) – Com a utilização do iluminador ajuda a levantar a expressão.

V dos lábios (13) – Local onde é utilizado o Iluminador marcando a região superior dos lábios.

Figura 25 – A lateral do rosto ajuda a dar profundidade e volume quando maquiado.



Fonte: Ercy Souza.

C das têmporas (14) – Lateral dos olhos e as têmporas formando a zona C.

Linha interna do olho (linha d'água) (15) – Região onde passamos o lápis de olho.

Diagonal das bochechas (16) – Linha da altura da boca em direção às têmporas.

Zona Cruz (17) – É a maçã do rosto. Região onde se aplica o iluminador e blush rosado.

Em seguida apresentei o *face chart*, que é um desenho de rosto impresso em um papel que ajuda a elucidar algumas ideias que os maquiadores têm, sem a necessidade de uma pessoa presente para ser maquiada, e a ideia do *face chart* é utilizada também para o aprimoramento e treinamento da proposta de maquiagem, com ele você pode testar; errar; combinar cores e formas; pontos de iluminação; contornos, fazendo com que não aconteça erro na hora de tirá-las do papel.

É muito comum encontrarmos *face chart* com as informações de produtos de maquiagem utilizados pregados em paredes de bastidores de desfiles de moda e nos espelhos de camarins de grandes espetáculos, fazendo com que qualquer profissional possa reproduzir sem ter dificuldade.

Para a feitura do *face chart* para o Auto do Círio, utilizo alguns produtos que irei explicar a seguir para que servem, utilizando como referência a matriz de maquiagem da MAX FACTOR (BASTEN, 2012), conforme as Figuras 26 a 32, abaixo relacionadas:

Pancake – é um produto de alta duração, ideal para maquiagens artísticas, ele necessita aplicar no produto ou na esponja um pouco de água para que a transferência do produto seja fácil.

Figura 26 – Pancakes com várias opções de cores.



Fonte: Makerevolutionfazendorevolucao.⁷⁶

Pó Compacto – Serve para finalizar a pele, é aplicado por último para dar um acabamento translúcido da maquiagem, é indicado ser aplicado em todo o rosto com foco no centro do rosto, local onde se tem mais oleosidade.

⁷⁶ Disponível em: <http://makerevolutionfazendorevolucao.blogspot.com/2014/03/vult-linha-artistica.html>. Acesso em: 22 jul. 2019.

Figura 27 – As diversas tonalidades do Pó compacto para a pele.



Fonte: JolyDay⁷⁷.

Delineador – O delineador é utilizado para deixar o olhar mais forte, existem três tipos de delineadores, que são: caneta delineadora, delineador líquido e delineador em gel.

Figura 28 – Delineador com pincel.



Fonte: Miss Make.⁷⁸

Lápis de olho – O lápis de olho pode substituir o delineador ou a sombra preta, aplicado na pálpebra móvel e esfumado com o pincel. E aplicado fora da linha d'água dos olhos ajuda a abrir o olhar.

⁷⁷ Disponível em: https://jolyday.com/profile/ac_cosmeticos01/photo/1832370089454931528_3238782221. Acesso em: 07 jun. 2019.

⁷⁸ Disponível em: <https://www.missmake.com.br/luisance-delineador-liquido-19012/>. Acesso em: 21 jul. 2019.

Figura 29 – Lápis de olho.



Fonte: Fabiana Scaranzi⁷⁹.

Batom – Existe dois tipos de batons, o formato em bala e sólido e o líquido, a fixação do batom líquido é mais duradoura.

Figura 30 – Os dois tipos de batons em um mesmo produto.



Fonte: Fabiana Scaranzi⁸⁰.

Iluminador – O iluminador serve para mostrar as qualidades do rosto.

⁷⁹ Disponível em: <http://fabianascaranzi.com.br>. Acesso em: 07 jun. 2019.

⁸⁰ Disponível em: <http://fabianascaranzi.com.br>. Acesso em: 07 jun. 2019.

Figura 31 – Existem várias tonalidades do iluminador.



Fonte: Nanacasagrandi.⁸¹

Glitter – São pedaços de plásticos ou folhas de alumínio pintados em cores iridescentes, neons ou metalizados e cortados em pedaços bem pequenos. Lembra um grão de areia.

Figura 32 – Variedades de *glitters*.



Fonte: Coprobel.⁸²

O próximo passo era cada integrante da Comissão de Frente, em sua folha de papel somente com o rosto desenhado, idealizar as palavras que eles separaram e colocá-las em

⁸¹ Disponível em: <http://nanacasagrandi.com.br/2017/11/17/iluminador-glow-kit-that-glow-miss-rose/>. Acesso em: 21 jul. 2019.

⁸² Disponível em: <https://www.coprobel.com.br/kit-glitter-para-unha-com-12-unidades-estilo-da-mulher-9403062/p>. Acesso em: 21 jul. 2019.

forma de maquiagem, cada palavra escolhida remete a uma expressão que poderá dar forma, cor, textura e imagem, é função de cada um imergir em seu processo criativo a partir dos primeiros indutores, como nos mostra Derdyk:

Preciso me valer das experiências nascidas de uma produção, cuja razão, é pertinente ao universo artístico – seus recursos, procedimentos e especificidades aproximando-as com a concretude que a matéria da palavra exhibe, sonora e significativamente. Modelar, esculpir, colar, recortar, costurar as palavras, encadeando, aglomerando, sobrepondo um pensamento ao outro: inscrições na ordem das experiências do sensível. (DERDYK, 2012, p. 15).

Todos sugeriam a sua ideia de maquiagem, e depois caberia a mim enxugá-la, caso necessário, e esse procedimento Rangel chama de trabalho de garimpeiro: “[...] faz-se ainda como trabalho de garimpeiro, fazendo esta parte do rio lamacento, sendo a peneira para batear e, além disso, o ourives, o lapidador e o joalheiro.” (RANGEL, 2009, p. 27). E assim, com um papel com o rosto desenhado, comecei a aplicar cada produto, porém sem seguir para uma ideia específica, porque eu não gostaria que eles se guiassem pelo que eu estava fazendo naquele momento.

Figura 33 – Revelando o processo criativo de um maquiador.



Fonte: Acervo Pessoal.

Alguns integrantes tinham afinidades com a maquiagem, conheciam os instrumentos, porém nunca haviam se maquiado. Nesse sentido, tanto eu quanto eles, estávamos fora da

zona de conforto, eu por revelar o meu processo criativo feito a duas mãos e sozinho, e eles por nunca terem sugerido uma concepção de maquiagem para as suas apresentações.

A melhor forma para aprender a maquiagem sem ter medo é com os dedos, pois a variedade de pincéis no primeiro momento assusta quem quer aprender a maquiagem, cada pincel é destinado a uma função no rosto, alguns integrantes utilizaram os pincéis, mas outros acharam mais cômodo utilizar os dedos, deixei cada um livre para essa escolha, o único objetivo era que ao final eles me entregassem as suas propostas.

Figura 34 – Trabalho coletivo e ao mesmo tempo individual.



Fonte: Acervo Pessoal.

O processo criativo é coletivo, e ao mesmo tempo individual, eles não tiveram tempo de conversar sobre o texto lido na sala, e com os materiais dispostos no chão, eles se permitiram idealizar o que estava em suas mentes. Vale ressaltar que “[...] além da capacidade de expressar a obra, o artista precisa sentir-se estimulado a discorrer sobre seus próprios métodos e a experimentar seu pensamento como criação”. (RANGEL, 2009, p. 22).

E assim, além das imagens que levei como inspiração e os textos como informações, tocava na sala o samba-enredo de 2018 da Mocidade de Padre Miguel, pois seria um dos sambas-enredos utilizados ao longo do cortejo, a música seria mais um estímulo para eles olharem o que estavam criando e se perguntarem “eu me vejo no Auto do Círio com essa proposta?”.

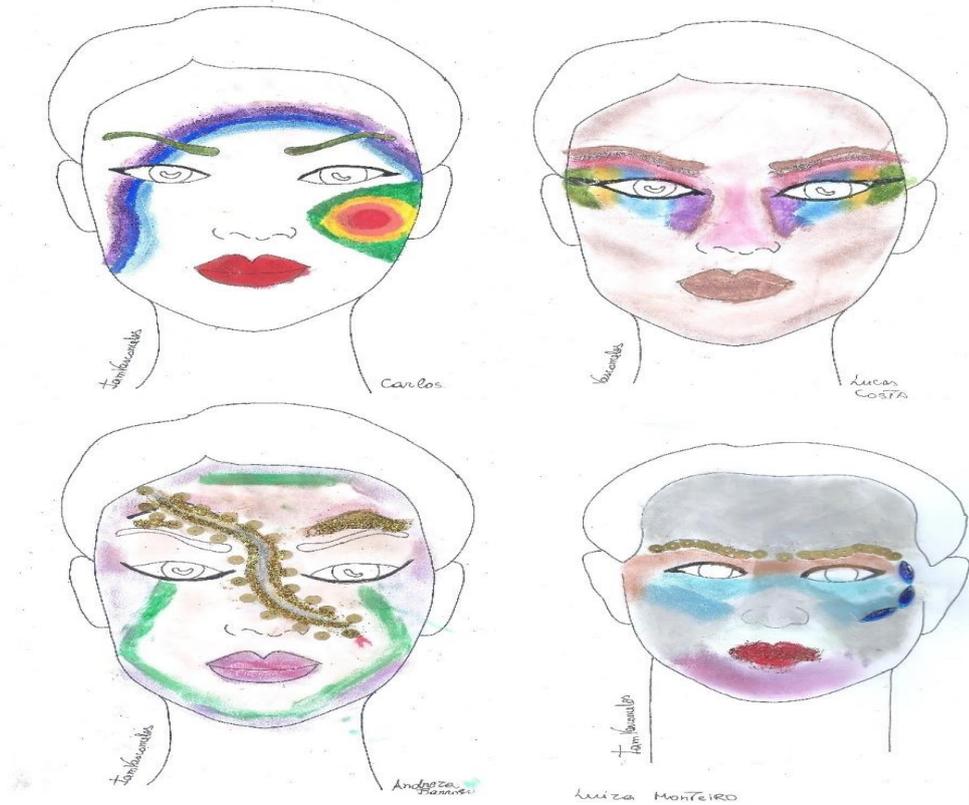
Propor a maquiagem e lidar diretamente com a imagem é mexer com a imaginação de forma materializada e refletida pelo corpo, por isso dialogo com Rangel, que nos diz: “[...] a imagem é um produto direto da imaginação, a vida da imagem está toda em sua fulgurância, no fato de que a imagem é uma superação de todos os dados da sensibilidade.” (BACHELARD apud RANGEL, 2009, p. 15).

Neste primeiro momento era mais importante saber o que eles queriam, como eles queriam, porque eu queria ser surpreendido para não cometer nenhum equívoco com a proposta final. Foram 13 sugestões, cada componente idealizou como pensava a sua entidade, o grupo de maior participante era dos Oxumarés, por isso tive que peneirar ao máximo as ideias, ver os elementos que mais se repetiam e selecionar quatro propostas.

A utilização das cores que remetiam ao arco-íris foi utilizada de forma unânime pelas duas primeiras propostas, enquanto na primeira proposta Carlos Silva utilizou elementos de formas assimétricas como traços nas cores azul e lilás de um lado ao outro do rosto e com detalhe em formato de círculos na lateral da bochecha; na segunda proposta Lucas Costa utilizou as cores do arco-íris de forma simétrica, porém o uso do *pancake* marrom nas outras partes do rosto, remeteu ao elemento terra.

Andreza Barroso e Luiza Monteiro utilizaram a mesma paleta de cores junto com o *glitter* e paetês para dar forma e volume para a maquiagem, como veremos na Figura 35:

Figura 35 – Os integrantes do grupo de Oxumaré utilizaram as cores do arco-íris e a forma de uma cobra, utilizaram os paetês e o *glitter*.



Fonte: Acervo Pessoal.

O mesmo processo teve o grupo dos Exus, como apenas Feliciano Marques propôs a maquiagem, não teve muita dificuldade em idealizar a proposta final do *face chart*, ele optou por usar tonalidades quentes, como as cores vermelha, preta e prata, utilizando a cor prata na região T do rosto, gerando assim, uma luminosidade, e ele aplicou o vermelho na lateral do rosto, e por ser uma cor quente e escura, resultou em uma profundidade e volume para a proposta, conforme demonstra a Figura 36:

Figura 36 – Feliciano Marques propôs que Exu teria que ter as cores prata e vermelha, finalizando com o glitter.



Fonte: Acervo Pessoal.

O mesmo processo teve o grupo de Nossa Senhora de Aparecida, assim como a proposta anterior, também foi concebida por uma integrante, Thamirys Monteiro, em sua primeira proposta ela sugeriu que Nossa Senhora de Aparecida tivesse tonalidade terrosa para remeter o tom amadeirado da imagem, com traços assimétricos na cor azul lembrando o manto de Nossa Senhora, Thamirys utilizou também pedras na cor prata para remeter às pinturas africanas, conforme demonstrado na Figura 37:

Figura 37 – *Thamirys* Monteiro sugeriu que a Nossa Senhora de Aparecida deveria ter tons terrosos e com nuances de azul. Foram utilizadas pedras pratas para lembrar as pinturas corporais africanas.



Fonte: Acervo Pessoal.

Assim, terminamos de apresentar o 1º Indutor de feitura de pele, no qual analisamos os *faces charts* propostos por eles após os estímulos visuais e sensoriais.

3.2.2 2º Indutor de feitura da pele

Ao propor o termo Auto Maquiagem Cênica oportunizo a pessoa, ao longo do processo criativo, descobrir por si mesma os caminhos para a sua vivência em cena, para tanto, eles ensaiam maquiados, mesmo que aquela maquiagem não seja a ideia final. O momento de auto maquiagem é individual, cada integrante da Comissão de Frente tem a possibilidade de idealizar o que estiver sentindo, porque o importante nesse processo é que eles entendam que a maquiagem está somando ao seu corpo nesta vivência, ela dá voz para que cada um se coloque corporalmente no que está se propondo fazer, viver, como nos revela Andreza Barroso uma das integrantes da Comissão de Frente:

Creio que a conexão estabelecida com o que você conhece ou quer, ou dispõe, estabelece uma linha contínua que nos guia a um estágio corporal diferente e intenso em comparação ao habitual. Me senti assim, e isso causa uma sensação de quase desconhecimento do eu, mas como sou eu, eu tenho consciência que estou ali. *(Entrevista com Andreza Barroso concebida em 2018 como parte do Etnodocumentário que também faz parte desta pesquisa).*

Em nosso segundo encontro no dia 28 de setembro de 2018 sugeri que a partir da imagem do *face chart* criada por eles, começassem a pôr em prática em seus rostos, utilizando os materiais cedidos por mim, porém antes de começarem, eu passei um vídeo que mostrava uma pintura corporal, com intuito de mostrar que eles não precisavam se limitar ao rosto, e sim utilizar o corpo inteiro.

Por meio do exposto, os deixei livres para escolherem a melhor forma de se Auto Maquiar, sem explicar a utilização de cada pincel, pois para mim enquanto proponente deste exercício, era mais válido ver todos abertos à dinâmica do que tolhidos por não saber trabalhar com o pincel adequadamente. Alguns utilizaram os pincéis de maquiagem; esponjas próprias para maquiagem; paletas de sombras, pigmentos, *pancakes* e lápis de olho, e até mesmo os dedos, inclusive este último recurso para quem nunca se auto maquiou é a melhor forma de conhecer o próprio rosto. Dessa forma, eles poderiam se sentir livres para criar e para conceber suas propostas, Feliciano Marques relatou neste momento sobre as suas inspirações para a maquiagem: “Eu estou brincando de desenhar aqui, uma proposta bem de... da rua, de um festejo, desse lugar aí meio bandido, não sei, eu estou brincando aqui, para experimentar.”

Figura 38 – Feliciano alterou a forma de sua sobrancelha com o uso do lápis de olho que ajudou também a desenhar e marcar seus lábios, utilizou de forma assertiva o *pancake* prateado aplicando em sua zona T, o que deu muita luminosidade à maquiagem, e no restante do rosto usou o *pancake* vermelho.



Fonte: Acervo Pessoal.

No processo criativo de Victor Azevedo, ele utilizou como indutor duas palavras que encontrou no texto, que foram “fortuna” e “arco-íris”, como ele mesmo relata:

Eu li que ele tinha muitas coisas com fortuna, assim né, o Oxumaré, eu escolhi o dourado, eu escolhi o azul, mais porque um é a minha cor favorita além dela estar no arco-íris, eu não quis escolher o arco-íris inteiro, porque eu já vi que tem um pouco no figurino e eu achei que ia ficar muito *over*. E aí eu escolhi puxando para essa coisa do metálico barra dourado, para dar essa sensação de riqueza, aí foi isso, eu coloquei as pedrinhas para dar um brilho. (*Entrevista com Victor Azevedo concebida em 2018 como parte do Emodocumentário que também faz parte desta pesquisa*).

A proposta de Victor Azevedo teve similaridade com a proposta de Feliciano Marques, ambos utilizaram duas cores, uma cor foi utilizada para o lábio inferior e outra para o lábio superior, conforme veremos na Figura 39:

Figura 39 – A proposta de Victor Azevedo teve algumas similaridades com a do Feliciano Marques, como os lábios de duas cores e o uso do *pancake* prateado.



Fonte: Acervo Pessoal.

Neste segundo exercício comecei a notar que os integrantes do grupo dos Oxumarés, mesmo indo para ideias diferentes, acabavam sempre utilizando a mesma paleta de cores, Larissa Chaves resolveu seguir a dualidade:

Bom, eu tentei dessa vez representar algumas coisas que remetessem a complementariedade ao equilíbrio, a relação de feminino e masculino, por isso eu usei as duas cores que pelo estereótipo da sociedade mais remetem ao homem e a mulher, que é o rosa e o azul. Então eu tentei remeter a cobra na lateral e o rosa e azul sempre juntos um do lado do outro nos olhos e além do rosa e azul tem o prata e o dourado, o prata aqui no nariz e o dourado na cobra e na cabeça também. *(Entrevista com Larissa Chaves concebida em 2018 como parte do Etnodocumentário que também faz parte desta pesquisa).*

Figura 40 – Ter limitações de alguns materiais ajuda na aplicação do que se tem, Larissa Chaves utilizou como batom o próprio *pancake*.



Fonte: Acervo Pessoal.

Em outro processo criativo, observamos que Andreza Barroso optou por seguir as pinturas corporais africanas e com traços de animais que habitam o continente africano, como veremos na Figura 41 a seguir. Sobre a proposta Andreza Barroso diz:

Eu estou brincando de me pintar aqui, mas na verdade é porque eu tentei remeter as bolinhas das tribos apresentadas da pintura feminina, eu tentei fazer as escamas, mas o pente... eu não sei como é o nome desse pincel aqui, que ele é assim tarjadinho, e aí ele dando esses traços, mas a ideia é que fossem escamas e aí eu comecei a ver um rosto mais felino, misturado com esse tom, eu queria dourado, mas não queria que fosse... O que eu estou imaginando na minha cabeça. Eu estou encontrando aqui uma outra que é remetendo essas pinturas que eu já vi um pouco dourado, um tom mais terra, escondendo o rosto, mas também essa questão do felino, que eu também vejo, que tem uma relação muito forte com a África, com o continente africano. *(Entrevista com Andreza Barroso concebida em 2018 como parte do Etnodocumentário que também faz parte desta pesquisa).*

Figura 41 – Andreza Barroso fez a sua leitura a partir das pinturas corporais africanas.



Fonte: Acervo Pessoal.

Aprofundamos nossas etapas do processo criativo, nossos próximos encontros aconteceram na Aldeia Amazônica, local em que são realizados os ensaios com os outros artistas que compõem o cortejo, sempre com a maleta de maquiagem em mãos, propus para que eles continuassem a se Auto Maquiar, descobrindo novos traços, novas pinceladas, e assim, mesmo Luiza Monteiro que não tinha o hábito de se maquiar, mas com as propostas de exercícios ela começou a perder o medo, e se entregar ao processo de auto maquiagem, como podemos ver na Figura 42. Segundo Luiza Monteiro:

Os elementos que tu trouxestes foram facilitadores, tanto para a gente se inspirar, mas também para a gente perceber que aquilo não vai estar descolado do corpo cênico que ia para o Auto do Círio, esse corpo, porque ele é muito dilatado, a gente compreende isso, o Auto do Círio como um processo muito diferente daquilo que a gente faz dentro da Companhia ou como uma artista individualmente porque é um momento de hiper ultra mega exposição, pelo quantitativo de público, pela proposta, por envolver uma comunidade artística muito ampla que dificilmente você consegue isso nos seus trabalhos particulares. Então o corpo cênico ele é muito pavoneado, ele é muito exacerbado, então você pensar em uma maquiagem que não dialoga com isso, você pensar em um processo de criação que não dialoga com isso é comprometer um pouco a descoberta deste corpo cênico. *(Entrevista com Luiza Monteiro concebida em 2018 como parte do Etnodocumentário que também faz parte desta pesquisa).*

Figura 42 – Luiza Monteiro permitindo-se Auto Maquiar Cenicamente.



Fonte: Acervo Pessoal.

Os ensaios costumavam acontecer a noite, e durante o dia me dedicava a pesquisar no comércio novos produtos para utilizar a partir de ideias já consolidadas, como por exemplo: o Exu trabalharia com as cores prata, preto e vermelho; os Oxumarés com as cores, vermelho, bronze e preto; e a Nossa Senhora de Aparecida trabalharia com a ideia do *Efum*, pintura corporal sagrada de iniciação ao Candomblé, por ser a única Santa negra cultuada no Brasil, resolvi assumir a ancestralidade e etnicidade. Contudo, ainda não tinha uma forma concreta na minha cabeça para o que fazer para cada entidade.

Com os materiais de maquiagem já comprados resolvi testar os produtos em um dos ensaios, pois a luz da Aldeia Cabana era semelhante à luz da Cidade Velha, que precisava saber como os tons de cores do produto iriam resultar e quais os seus efeitos:

Figura 43 – Testei o tom de vermelho já sabendo que não seria utilizado, este tom ficou bastante fechado.



Fonte: Acervo Pessoal.

Durante o ensaio é comum ter vários artistas de Belém indo assistir e prestigiar os artistas que estão criando o espetáculo, Adriano Furtado⁸³ vendo o quanto estava muito escuro, sugeriu que antes de aplicar as sombras no rosto, cobrisse o rosto de pó de magnésio, que já seria utilizado como base para as sombras que seriam aplicadas em cima, e como o pó é branco, as cores mais escuras ficariam mais claras:

⁸³ Integrante da Companhia Cênica de Cínicos, na qual participa como ator, diretor, aderecista e cenógrafo. Diretor de Programas Estratégicos da Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós Graduação PROPESP/UFPA.

Figura 44 – Adriano Furtado sugerindo alterações para ajudar a clarear a maquiagem.



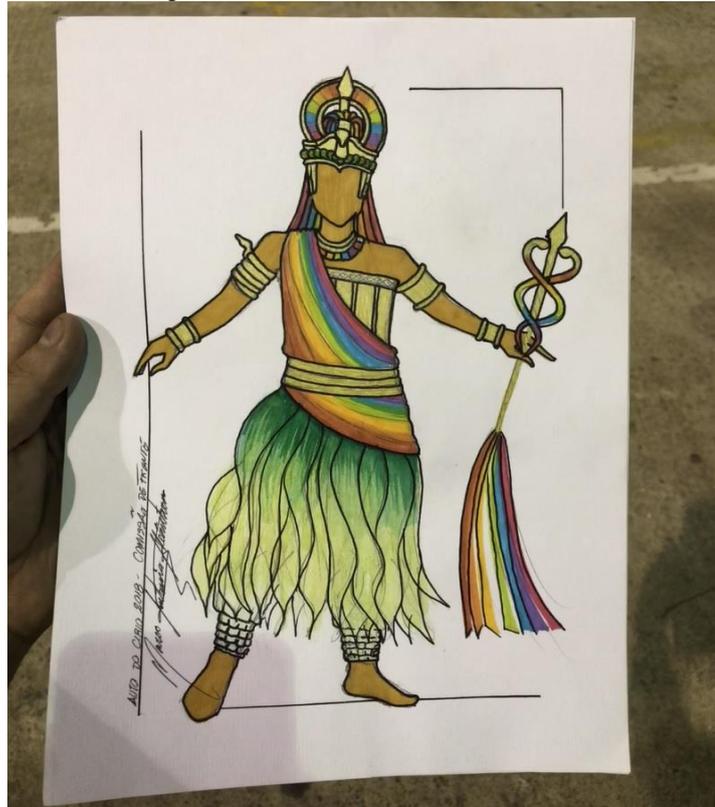
Fonte: Acervo Pessoal.

Mesmo com a ajuda do Adriano Furtado, no meu íntimo, eu sabia que estava na minha zona de conforto, trabalhar com cílios postiços da forma correta, com o batom de forma correta, a sacudida que eu estava precisando veio quando a Professora Claudia Palheta disse:

Que seja uma maquiagem para compor todo o resto, pensar no figurino não como figurino para o corpo dele, mas esse figurino que altera esse corpo, então se altera o corpo, tem que alterar a cara, então esse negócio dessa cara com batonzinho, dos olhinhos puxadinhos, não! Destrói isso! (*Entrevista com Claudia Palheta concebida em 2018 como parte do Etnodocumentário que também faz parte desta pesquisa*).

No dia seguinte o estilista Marcos Alcântara foi tirar as medidas da Comissão de Frente, e ali naquele momento tudo mudou, o figurino era em tons de verde com detalhes de cores do arco-íris e dourado, conforme veremos na Figura 45:

Figura 45 – Teria que pensar em uma maquiagem corporal para somar com o figurino.



Fonte: Acervo Pessoal.

Como estávamos conhecendo os croquis⁸⁴ dos figurinos, mostramos para o estilista a ideia para o manto de Nossa Senhora de Aparecida, queríamos que ele se transformasse ao longo do cortejo em saia para possibilitar que Thamirys Monteiro pudesse movimentar seus braços ao longo do cortejo, esta ideia foi concebida ao longo dos ensaios, por mim, pela Professora Ana Flávia e pelo Professor Beto Benone⁸⁵ como podemos ver na Figura 46:

⁸⁴ Um esboço a mão com a utilização de papel sulfite e lápis de cor para mostrar a concepção do figurino.

⁸⁵ Doutor em História da Arte na Universidade de Évora - Portugal. Mestre em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes/ICA da Universidade Federal do Pará. Professor da Escola de Teatro e Dança da UFPA, coordenador do curso Técnico em Figurino Cênico. Integrante do TAMBOR – Grupo de Pesquisa em Carnaval e Etnocnologia (CNPq-2008) e POIESIS – (Grupo de Pesquisa em História Antiga e Recepção). Coordenador do Projeto de Extensão ABRINDO CAMINHOS para a COMISSÃO DE FRENTE: Performance e Carnaval em Belém do Pará. Colaborador do projeto de Extensão Artes Carnavalescas e Academia Paraense de Mestre-sala e Porta-bandeira e Porta-estandarte.

Figura 46 – Professor Beto Benone (camisa vermelha) e Marcos Alcântara (camiseta azul) conversando sobre a transformação do manto. Conversamos também sobre os materiais e tipos de tecido pensados para o manto.



Fonte: Acervo Pessoal.

Os próximos dias seriam de muitas pesquisas, todo o material que tinha comprado naquele momento estava sendo posto de lado, resolvi começar do zero, tinha comprado meia arrastão para fazer a textura das escamas da cobra, porém o meu objetivo era fazer essas texturas tridimensionais.

A cor vermelha foi posta de lado temporariamente e decidi me concentrar no dourado, porém no comércio local não existia *pancake* dourado, e como faltava somente uma semana para o Auto do Círio, decidi que eu mesmo faria o *pancake*, e como eu não teria acesso de forma rápida aos compostos do produto, tive que pensar o que o comércio me daria de forma rápida, pensei então na glicerina líquida, um produto utilizado para hidratar peles ressecadas, que quando aplicada na pele, a textura lembra um óleo corporal, acrescentei ainda o *glitter* metálico dourado.

Contudo, na primeira tentativa de mistura não consegui êxito, algumas partículas não se misturavam, e além disso o produto ficava com aspecto aguado, e eu precisava que ficasse com um aspecto pastoso, foi então que resolvi testar o emulsificante para bolo, as maquiagens caseiras têm como matéria-prima também a utilização dos produtos alimentícios, e ao invés de usar um palito de picolé para fazer a mistura, utilizei uma batedeira que iria misturar tudo de forma rápida:

- Para fazer este *pancake* é necessário: 1 recipiente em formato de pote e cilindro; 100 gramas de *glitter* dourado metalizado; glicerina líquida para a pele.
- Modo de preparo: No recipiente você coloca duas colheres de sopa de *glitter*, uma colher de sopa bem cheia de emulsificante, e a glicerina líquida que deverá ser colocada aos poucos, não tem uma medida correta.

As Figuras de 47 a 49 retratam as fases da confecção do material, supracitado:

Figura 47 – No início do preparo, coloquei todos os ingredientes no pote.



Fonte: Acervo Pessoal.

Figura 48 – Antes de ligar a batedeira recomenda-se misturar os três produtos, pois mesmo depois de misturado o *glitter* em pó costuma subir.



Fonte: Acervo Pessoal.

Figura 49 – Depois de misturado, o *pancake* tem que ficar nessa textura, que só foi alcançada pelo uso do emulsificante.



Fonte: Acervo Pessoal.

Testei o produto que produzi em minha pele, e fui para o chuveiro, a preocupação era que o produto tinha que ser resistente a água. Tudo já estava se encaminhando, só faltavam as escamas⁸⁶ tridimensionais.

Para o surgimento das escamas de cobra utilizei as técnicas para a feitura de maquiagens de efeitos de ferimento, a dificuldade de trabalhar com a mistura de trigo e cola para ter uma aderência de longa duração me fez ir em busca de novos produtos para que eu pudesse substituir, neste caso, tinha que substituir a cola branca pois, além de não deixar por muito tempo na pele, a mistura não endurecia; e aí, pesquisando pelo comércio novos produtos, encontrei o látex líquido em um estabelecimento que vende produtos para trabalhos manuais e artesanais, perguntei ao vendedor se poderia utilizar no rosto e a única indicação foi para não utilizar na região dos olhos e do nariz, por ter um cheiro muito forte.

A primeira tentativa em fazer as pastilhas acabou dando errado, pois como o látex é líquido e de forte aderência, não conseguia desgrudá-lo das mãos, e nem dos utensílios que que estava utilizando, porém na segunda tentativa obtive sucesso, pois utilizei uma forma de alumínio e cobri com papel filme PVC, como podemos ver nas Figuras 50 a 54:

⁸⁶ As escamas a qual me refiro são da cobra.

Figura 50 – Em cima do papel filme PVC, despeje quantidade suficiente do produto Látex líquido.



Fonte: Acervo Pessoal.

Figura 51 – Polvilhe o trigo por cima do látex líquido e com ajuda de um palito de picolé espalhe de forma uniforme o trigo.



Fonte: Acervo Pessoal.

Figura 52 – Deposite mais uma vez o látex líquido e com a ajuda novamente do palito de picolé espalhe de forma sutil em todo o trigo.



Fonte: Acervo Pessoal.

Figura 53 – Deixe secando em um local em que tenha vento e sol. Caso precise para o mesmo dia é só deixar o forno esquentar, deixar a forma com a mistura por cinco minutos dentro do forno e desligar, a mistura endurecerá com o calor do forno.



Fonte: Acervo Pessoal.

Figura 54 – Para ter certeza de que estava seco dei leves toques com o dedo, em seguida desgrudei do papel filme PVC e com a ajuda de uma tesourinha cortei em formas quadriculadas de diferentes tamanhos.



Fonte: Acervo Pessoal.

As produções dos produtos de maquiagem foram feitas concomitantemente a realização dos ensaios do Auto do Círio, como não poderia fazer teste com os integrantes da Comissão de Frente, para não inibir ou influenciar os exercícios de auto maquiagem cênica durante os ensaios pela parte da noite, os testes eram realizados comigo pelo período da tarde.

A Comissão de Frente combinou que iria usar figurinos em tons de branco e azul, e como proposta para a maquiagem eu sugeri um *face chart* e teriam que reproduzir, porém tive receio que alguns ainda se bloqueassem para reproduzir, deixei-os livres para fazerem o que

quisessem, mas tinham que seguir uma combinação de cores que se equiparassem com a cor azul, conforme veremos na Figura 55:

Figura 55 – Aperfeiçoando a técnica com a utilização dos pincéis.



Fonte: Mural de Fotos composto dos registros da fotógrafa Maryori Cabrita.

Feliciano Marques e Thamirys Monteiro seguiram suas ideias do *face chart*, com elementos novos, na proposta de Exu, percebe-se um volume e tamanho da sobrancelha assim com seus lábios, e Thamirys suavizou utilizando somente a tonalidade da sua pele com uma sombra azul nos olhos, conforme veremos na Figura 56:

Figura 56 – A feição muda quando se vê o resultado.



Fonte: Mural de Fotos composto dos registros da fotógrafa Maryori Cabrita.

Um dos objetivos em propor a Auto Maquiagem Cênica era fazer com que os integrantes ao se verem uns aos outros maquiados, começassem a descobrir esse corpo que sem a maquiagem tinha um jeito, e com a maquiagem se transformava em outro, nos ensaios em que Feliciano Marques fazia maquiado, percebia que ele começava a compreender melhor o corpo e as feições de Exu, como ele mesmo diz:

A maquiagem, o visagismo, essa coisa, ela dá uma outra liga para o processo de criação, nossos processos são muito imersos no mergulho, no flutuar, de umas ondas que são muito subjetivas, então quando a gente faz isso sem a maquiagem, sem esse lugar que eu sei que tem alguma coisa em mim, ele vai para algum lugar, talvez com um tom menos apurado, e quando tem a maquiagem a gente já consegue crescer esse corpo a partir desse processo, desse reconhecer no outro, de reconhecer o outro em relação contigo, com uma outra imagem, e isso já desperta um criador diferente. (Entrevista com Feliciano Marques concebida em 2018 como parte do Etnodocumentário que também faz parte desta pesquisa).

A paleta de cores utilizada pelo grupo dos Orixás Oxumarés, foram as cores, lilás, verde e rosa, utilizaram formas de linhas curvas para representar o movimento da cobra, conforme veremos na Figura 57:

Figura 57 – Percebi que a Comissão de Frente ficou feliz com a combinação de cores e formas, obtendo um resultado satisfatório.



Fonte: Mural de Fotos composto dos registros da fotógrafa Maryori Cabrita.

Podemos perceber também que outros resolveram seguir uma ideia dando ênfase ao olhar, conforme demonstrado abaixo na Figura 58:

Figura 58 – Enquanto alguns integrantes utilizaram as cores lilás e rosa, outros utilizaram o verde e o lilás.



Fonte: Mural de Fotos composto dos registros da fotógrafa Maryori Cabrita.

Foram realizados esses quatro exercícios de Auto Maquiagem Cênica, e somente nesse vi a Comissão de Frente entregue a um corpo só, o que me remete ao diálogo com Hallawell, que diz que: “É muito importante que essa imagem esteja em sintonia com que a pessoa sinta que é no seu íntimo e que expresse suas qualidades e valores” (2009, p. 38).

Ao final desses exercícios, me importava saber como eles foram sentidos e vividos pelos integrantes do cortejo, e assim destaco o relato de Beatriz Santos:

Pra mim foi muito importante os laboratórios que tu fez, que tu trouxe o papel com o rosto em branco e os textos, porque quando a gente tava só ensaiando era uma coisa morna e quando a gente começou a pensar na maquiagem, a pensar nas cores, isso já foi dando uma vida, bem bacana, e teve um ensaio geral que a gente fez que tu mandou nós mesmo maquiar, isso foi legal, eu me senti empoderada e quando a gente começou a dançar parecia que já era Auto, que já estava acontecendo, já tinha milhões de pessoas ao meu redor e parecia que todos nós estávamos fazendo com

mais vontade, com mais força. *(Entrevista com Beatriz Santos concebida em 2018 como parte do Etnodocumentário que também faz parte desta pesquisa).*

Em todos os encontros uma curiosidade existia na cabeça de todos da Comissão de Frente, ressaltado por exemplo Larissa Chaves que tinha mais curiosidade em saber como seria a maquiagem do que o próprio figurino.

A forma como tu ias trazer pra gente foi a minha maior curiosidade, eu até comentei no nosso grupo, mais que o figurino, do que... Sei lá, a energia da hora. A maquiagem era o que eu realmente queria ver, porque a gente criou um processo de expectativa para aquilo, para ver o que iria desenrolar. *(Entrevista com Larissa Chaves concebida em 2018 como parte do Etnodocumentário que também faz parte desta pesquisa).*

Para organizar todas as ideias sugeridas, resolvi criar uma tabela que de forma objetiva tivesse todas as personalidades que as divindades deveriam passar, esta tabela foi inspirada no método de Hallawell que “[...] permite ler os símbolos arquetípicos na estrutura do rosto, nas feições e nas cores, interpretá-los e associá-los as características de cada temperamento.” (2010, p. 115). O autor nomeia a personalidade com o nome de temperamento a partir do sistema de avaliação dos temperamentos criado por Hipócrates.

Hipócrates separa a avaliação de temperamentos em quatro categorias: sanguíneo, colérico, melancólico e fleumático, segundo o filósofo “[...] existem muitas pessoas que revelam pertencer essencialmente a uma única categoria, e outras que se mostram uma mistura de dois ou até três tipos.” (HALLAWELL, 2010, p. 115).

Cabe ressaltar como se caracteriza cada categoria:

- *Tipo Sanguíneo*, as pessoas do tipo sanguíneo são extrovertidas, bem comunicativas, gostam de estar em ótimas companhias. A cor do tipo sanguíneo é o amarelo, e seu elemento é o ar, e as características físicas desse tipo são:

Ágil, atlético e musical, tem muita energia. Ao andar, transfere o peso do corpo para frente, parecendo flutuar. Em pé, mexe-se constantemente; ao sentar, parece sempre pronto para se levantar. Isso faz com que tenha a tendência de ser bom dançarino e bom atleta. Gesticula muito, com movimentos rápidos, expressivos e largos. Precisa de espaço e não gosta de lugares pequenos e fechados, preferindo o ar livre. A fala é clara e articulada. (HALLAWELL, 2010, p. 118).

- *Tipo Colérico*, as pessoas desse tipo são determinadas, persistentes, objetivas e explosivas. Gostam de liderar, resolver problemas e tomar iniciativas. A cor do colérico é o vermelho-alaranjado, e seu elemento é o fogo, quente, e as características físicas desse tipo:

Pisa forte, com o calcanhar, e geralmente tem o pescoço e ossos fortes. Sua postura é ereta, tendo a cruzar os braços e as pernas, formando um “4” ao se sentar. Seus gestos são firmes e decididos. A constituição física do colérico é atarrancada, com facilidade de engordar na região da barriga porque gosta de comer, especialmente comidas bem temperadas. (HALLAWELL, 2010, p. 120).

- *Tipo Melancólico*, as pessoas desse tipo são divididas em dois arquétipos: artístico e científico, ambos são organizados, disciplinados, pragmáticos e perfeccionistas. O tipo artístico é sensível, porém sem mostrar emoção ou entusiasmo. O tipo científico é mais racional e lógico, muito organizado, sistemático e detalhista. A cor do melancólico é o azul, e seu elemento é a terra, e as características físicas desse tipo: “[...] tende a ser magro, longilíneo e angular. Seus gestos são preciosos e graciosos. Seu porte é ereto e pisa com cuidado e precisamente, com a sola toda. Senta-se cuidadosamente” (HALLAWELL, 2010, p. 124).

- *Tipo Fleumático*, as pessoas desse tipo são diplomáticas, pacificadoras, místicas e com tendência a ser bonachão, são muito amigáveis, agradáveis e extremamente calmas. São pessoas que menos se importam com a sua aparência, gostam de roupas simples e confortáveis sem se preocupar com o estilo, usam poucos ornamentos. Sua fala é lenta e arrastada. A sua cor é o roxo, e seu elemento é a água.

A partir dessas informações e dos materiais que já tinham sido produzidos ao longo dos encontros, montei o meu próprio quadro dividido em quatro partes, contendo o nome das entidades, o tipo de corpo, a forma geométrica que seria utilizada como indutor para a concepção da maquiagem, e as características que estão relacionadas às personalidades:

Quadro 2 – Características para concepção de maquiagem.

Entidade	Figurino	Corpo	Forma Geométrica	Características
Exu		Tipo Colérico	Tridente/Triângulo	Determinado Explosivo Intenso

Nossa Senhora de Aparecida		Fleumático	Círculo	Amigável Agradável Calma
Oxumaré		Sanguíneo	Quadrado	Misterioso Ágil Expressivo

Fonte: Elaboração do autor.

Veremos a seguir os *faces charts* das entidades:

Figura 59 – Exu idealizado a quatro mãos.



Fonte: Acervo Pessoal.

Permaneci com praticamente toda a sua ideia, porém propus deixar a parte debaixo do nariz preto, e como ele estava de barba, sugeri que ele tirasse somente o bigode e

escurecêsemos a barba de preto, e puxasse para a região do pescoço um traço que terminaria pontiagudo, a intenção foi de usar como referência ao tridente de Exu.

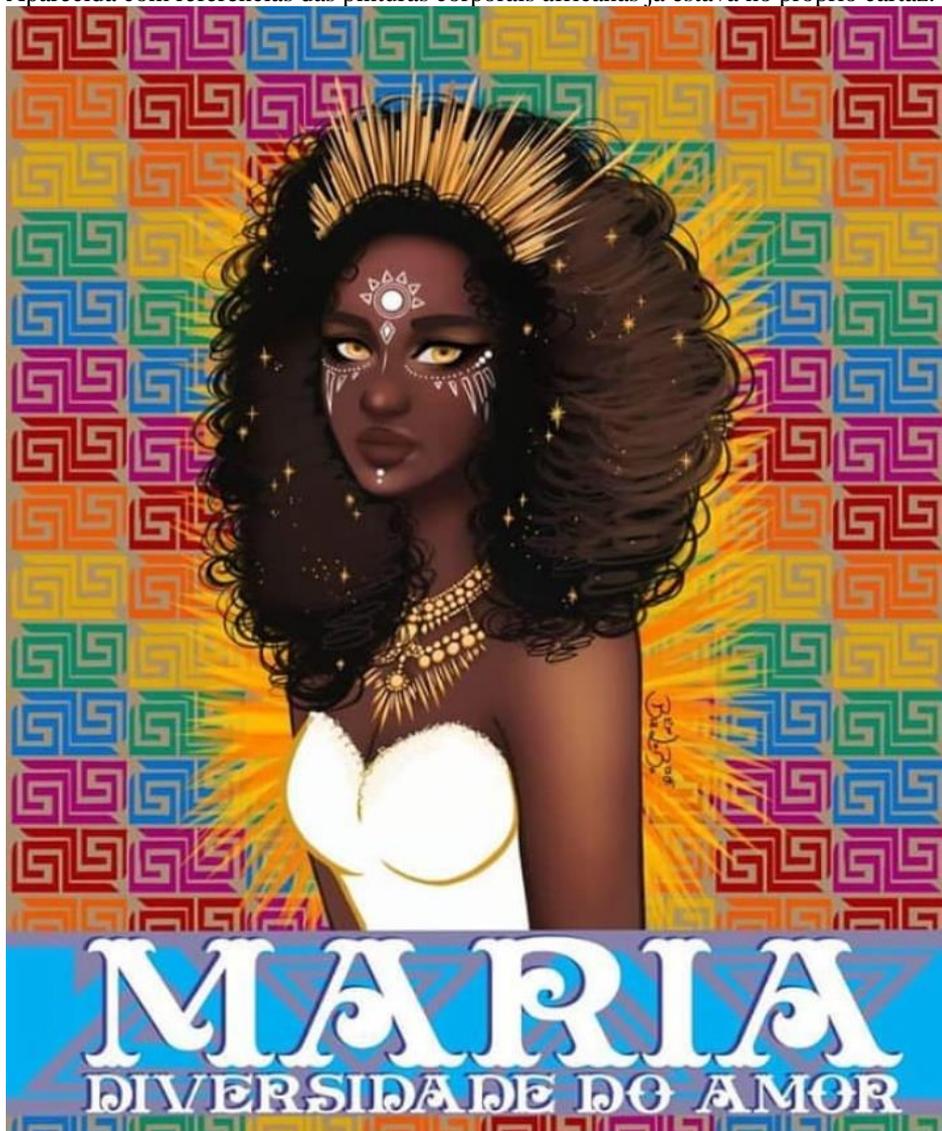
Figura 60 – Nossa Senhora de Aparecida.



Fonte: Acervo Pessoal.

Utilizei também como inspiração para a proposta de maquiagem de Nossa Senhora de Aparecida a imagem tema do Auto do Círio, como podemos ver abaixo:

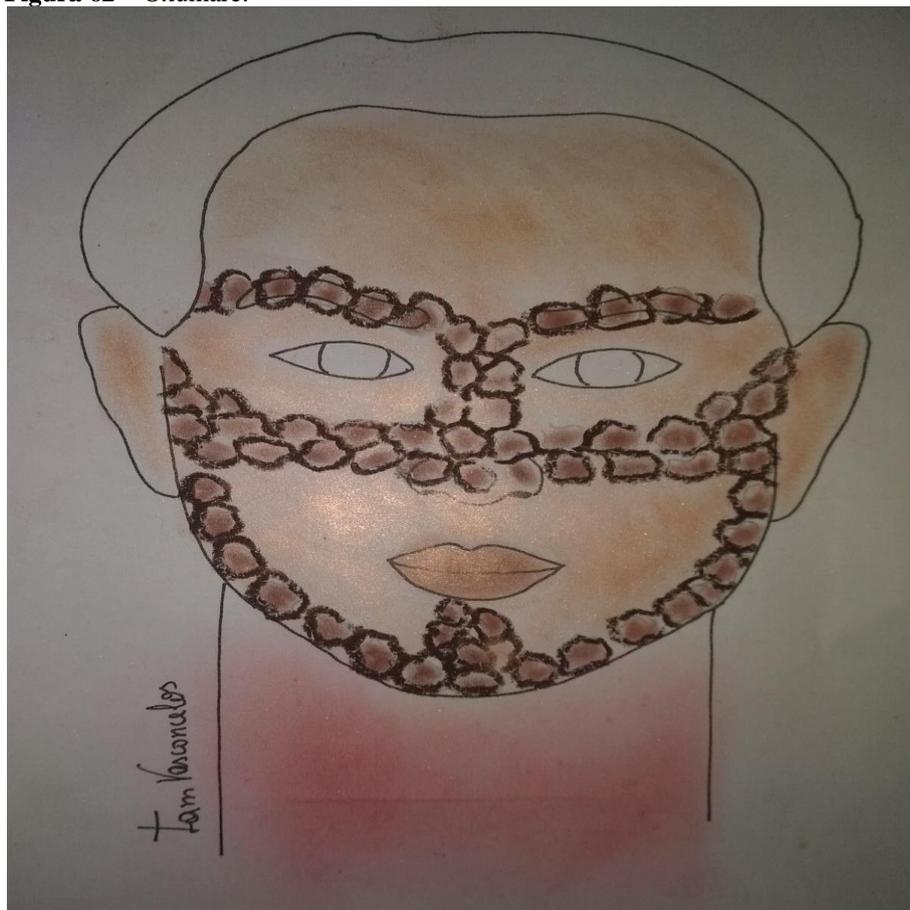
Figura 61 – Nos ensaios do Auto do Círio quando via o banner com essa imagem, ficava hipnotizado. Demorei a perceber que a maquiagem de Nossa Senhora de Aparecida com referências das pinturas corporais africanas já estava no próprio cartaz.



Fonte: instagram @autodocirio.

A proposta final para o Orixá Oxumaré foi utilizar as pastilhas de trigo em toda a sua zona T sumindo com as sobrancelhas e redesenhando suas mandíbulas e a pele finalizada com o *pancake* dourado e iluminador mais escuro para dar profundidade e volume para as pastilhas de trigo conforme veremos na Figura 62:

Figura 62 – Oxumaré.



Fonte: Acervo Pessoal.

Propus uma harmonia na forma visual para todos, como iríamos fazer a maquiagem a quatro mãos, não poderia haver diferença nos traços.

3.2.3 3° *Indutor de feitura da pele*

Nosso último encontro para a feitura da pele aconteceu no dia do cortejo, todos os anos a Comissão de Frente atrasava, neste ano de 2018 estabeleci uma meta, às 17:00 da tarde todos estariam prontos, duas horas antes do cortejo começar.

Revelei para eles os *faces charts* e expliquei que a maquiagem aconteceria principalmente a quatro mãos, Eu e cada um deles, era minha função, aplicar as pastilhas de trigo, dar volume e profundidade na maquiagem e fazer as escamas nos braços e troncos, era função de cada um deles maquiar todo o seu corpo de vermelho, e depois de aplicadas as pastilhas de trigo, passarem o *pancake* dourado e iluminador em um tom mais escuro no rosto, a combinação desses dois produtos no rosto resultaria em uma tridimensionalidade.

E o que eu mais achei interessante foi a questão da tridimensionalidade, porque a gente sempre fez as coisas com sombra e com estratégias, não sei se é assim que chama na maquiagem, para fazer no rosto. Planas né? Lineares, que é a cor do rosto, delineador, o lápis, a sombra e quando tu trazes aqueles quadradinhos colados, cria um outro aspecto para pele, que é um aspecto que vai mudando quando a gente coloca as cores, porque ele estava de um jeito quando tu colou, aí muda com uma cor e vai mudando com outra, é um processo que o tempo todo ressalta essa coisa da tridimensionalidade. *(Entrevista com Larissa Chaves concebida em 2018 como parte do Etnodocumentário que também faz parte desta pesquisa).*

A proposta da maquiagem com ênfase ao tronco já estava sendo amadurecida em minha mente, a primeira ideia seria deixar todo o corpo dourado, porém estava reticente em aceitar, pois o figurino já tinha braceletes dourados, a única alternativa que teria era escurecer a pele, para isso resolvi utilizar a cor vermelha que daria um contraste com a tonalidade do verde no figurino e ajudaria a valorizar tanto os braceletes quanto o rosto, conforme veremos na Figura 63:

Figura 63 – Como neste momento só eu conseguia trabalhar com o látex líquido, decidi então aplicar as escamas.



Fonte: Acervo Pessoal.

Quando já tinham fixado as pastilhas de trigo no rosto, cada uma tinha que dar profundidade e volume à maquiagem, com a utilização de uma esponja de maquiagem ou pincel, conforme demonstrado na Figura 64:

Figura 64 – Depois de aplicadas as escamas, cada um se Auto Maquiava Cenicamente.



Fonte: Acervo Pessoal.

Não existia uma ordem preestabelecida, enquanto estava aplicando a pastilha no rosto de um integrante da Comissão de Frente, outros estavam maquiando seus trancos conforme demonstrado na Figura 65:

Figura 65 – No primeiro plano da foto estou começando a grudar as escamas no Will Martinez e no segundo plano os demais integrantes se Auto Maquiando Cenicamente.



Fonte: Maryori Cabrita.

Ao finalizar todos os rostos, comecei a maquiar as escamas de cobra com a utilização do *pancake* dourado, com ênfase nos braços e costas, conforme registrado na Figura 66:

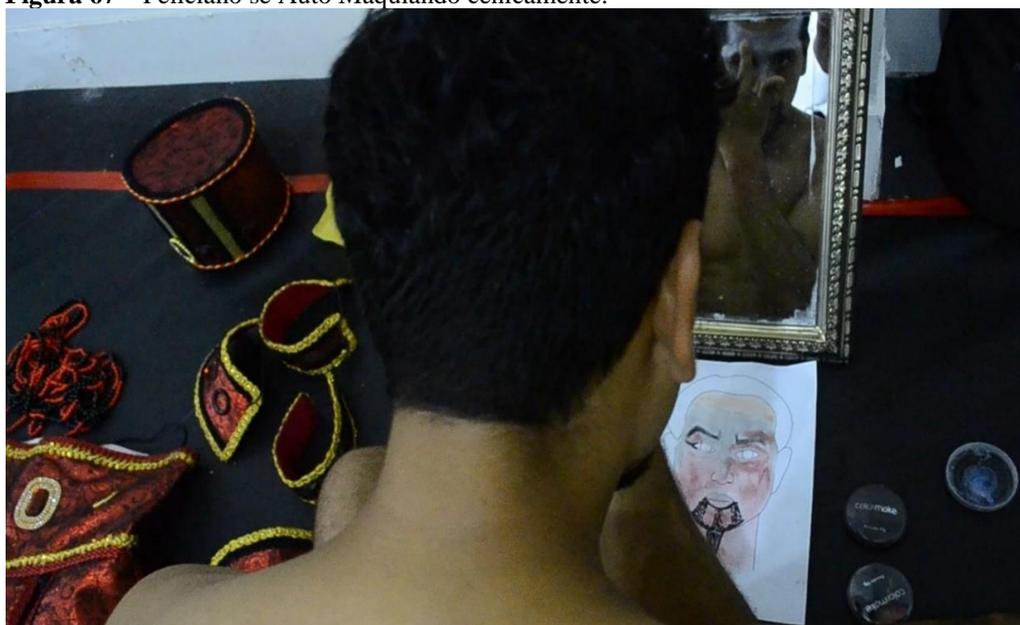
Figura 66 – Com a utilização da meia arrastão nos braços de Will Martinez, pude aplicar o *pancake* dourado por cima do vermelho.



Fonte: Maryori Cabrita.

Ao finalizar o grupo dos Orixás Oxumarés, comecei a maquiar Thamirys Monteiro, enquanto Feliciano Marques se Auto Maquiava cenicamente, utilizando os dedos:

Figura 67 – Feliciano se Auto Maquiando cenicamente.



Fonte: Maryori Cabrita.

Maquiar Thamirys Monteiro neste momento foi um pedido de desculpa pelo processo criativo do ano de 2017, fazer com que a representação de Nossa Senhora de Aparecida tivesse traços de sua ancestralidade foi a melhor decisão acertada por nós dois, conforme veremos na Figura 68:

Figura 68 – Maquiando Thamirys Monteiro.



Fonte: Maryori Cabrita.

Portanto, por meio desses três indutores pude revelar para os integrantes da Comissão de Frente que a Auto Maquiagem Cênica é possível para todos que se permitirem treinar esse método, as pinceladas finais sempre são minhas, pois os últimos retoques dão uniformidade à maquiagem da Comissão de Frente, para enfim a pele ficar feita.

3.3 A Pele Feita

Quando vi a Comissão de Frente evoluindo, lágrimas de felicidade escorreram, pois neste momento percebi que a metodologia da Auto Maquiagem Cênica que criei junto com eles funcionou, vê-los vivenciando na prática aquele rito-espetacular, e o público não conseguindo mais distinguir a maquiagem do figurino e do corpo de cada integrante.

Dessa forma, o corpo dançante imanente era um só corpo, toda a preparação para a cena e para espiritualidade deste corpo estavam como nos diz Loureiro: “[...] culturalmente

num mundo *sfumato* que funde os elementos do real e do irreal numa realidade única, na qual vibra e envolve tudo em sua atmosfera”. (LOUREIRO, 2001, p. 50).

A pele feita toma as ruas, o corpo dançante imanente compreende seu lugar no espaço, e, nesse momento deixo a cena e a Comissão de Frente assumirem a linha de frente.

A seguir trarei imagens do Auto do Círio durante o cortejo com os depoimentos de alguns integrantes da Comissão de Frente, mostrando como foi o processo de Auto Maquiagem Cênica.

Para abrir os caminhos trago Feliciano Marques com a sua homenagem a Exu:

Figura 69 – Exu abre os caminhos para o cortejo começar.



Fonte: Fernando Sette.

Feliciano Marques diz:

Rolou uma autonomia muito grande, do que pensar? De como? A primeira proposta que fiz no *face chart* já foi algo parecido, aí eu trouxe para cara em um determinado momento, e aquela proposta não se mudou muito, tu organizou uma coisa: ‘Feliz olha aqui não ficou legal’. Vi alguma outra coisa como a barba como ficaria, o cavanhaque, me veio uma ideia... Foi fluindo, fostes deixando acontecer, e acho que eu fiz sei lá, 95% da maquiagem mesmo fazendo, com algumas poucas coisas que tu preencheu. (*Entrevista com Feliciano Marques concebida em 2018 como parte do Etnodocumentário que também faz parte desta pesquisa*).

Figura 70 – Pode-se perceber que a maquiagem e o figurino são um só, não percebemos onde começa e termina a maquiagem, assim como o figurino.



Fonte: Danielle Cascaes.

Luiza Monteiro diz:

Eu acho que eu nunca me atentei para essa questão da maquiagem, por talvez, inconscientemente considerar que fosse algo que pudesse chegar só em um determinado momento, e que não fosse determinante para construção do corpo artístico da cena, entendeu? E de um tempo para cá eu venho me alertando para isso, e eu acho que a participação do Auto neste ano, nos outros também, mas mais enfaticamente esse ano, despertou isso, é um processo de criação, é um processo de construção de corpo, assim como descoberta de figurino, de movimentação, de elemento cênico, então precisa estar sendo construído, concomitante a tudo aquilo que está sendo construído. *(Entrevista com Luiza Monteiro concebida em 2018 como parte do Etnodocumentário que também faz parte desta pesquisa).*

Figura 71 – Representação de Nossa Senhora de Aparecida e sua ancestralidade.



Fonte: Breno Moraes.

Renata Alves diz:

Eu me senti muito empoderada, é muito incrível o que os sentimentos que me trouxeram essa maquiagem, eu senti um empoderamento de mim mesmo de que eu posso me maquiar e ficar uma coisa legal, e que não é um bicho de sete cabeças. Eu me senti bastante confiante, e botando isso no ensaio geral a maquiagem que a gente teve, que foi com a maquiagem, foi muito legal porque eu me senti bem comigo mesma, porque eu fiz aquilo no meu rosto e ficou uma coisa bacana, foi uma experiência mais uma vez incrível, que trouxe um empoderamento incrível para mim em relação à maquiagem. *(Entrevista com Renata Alves concebida em 2018 como parte do Etnodocumentário que também faz parte desta pesquisa).*

Figura 72 – A maquiagem com ênfase no rosto e no tronco.



Fonte: Fernando Sette.

Victor Azevedo diz:

O processo foi mais valioso para entrar no personagem do que a própria maquiagem do dia, porque independente de como estava visualmente eu já sabia que em mim o Oxumaré era daquele jeito, como na Andreza poderia ser de um jeito, no Will ser de outro jeito, então para mim a maquiagem, o processo, mesmo que não seja oficial, para mim, foi 70% de importância do personagem, da construção cênica. (*Entrevista com Victor Azevedo concebida em 2018 como parte do Etnodocumentário que também faz parte desta pesquisa*).

Figura 73 – O cortejo colore as ruas da Cidade Velha.



Fonte: Bernard Freire

Larissa Chaves diz:

A Auto Maquiagem durante os ensaios, durante a construção da coreografia, ela foi fundamental, porque o ato de nós estarmos ali com os aparatos da maquiagem, com o pincel com as sombras e incorporar literalmente essa coisa do objeto, do produto, parece que já vai colocando aqui, aspectos do orixá, principalmente porque nós tínhamos que pensar no orixá ao executar a maquiagem, então não é qualquer maquiagem, é uma maquiagem voltada, pensando nas características, nas possibilidades que o orixá tinha, então a gente conhecia pela imagem, fazendo no rosto alguns aspectos do orixá que as vezes ainda não estavam ditas nos vídeos, nas palavras mas estavam em produtos cênicos na pele mesmo. *(Entrevista com Larissa Chaves concebida em 2018 como parte do Etnodocumentário que também faz parte desta pesquisa).*

Figura 74 – A maquiagem alterou a forma do rosto.



Fonte: Danielle Cascaes.

Luiza Braga diz:

Foi muito interessante o processo que tu trouxestes pra gente, os textos as imagens, foi muito importante para hora de se Auto Maquiar. A partir dos textos, das imagens que a gente foi vendo, eu pelo menos, eu ia criando algumas imagens que eu queria fazer no meu rosto, e eu fui tentar fazer isso. E isso fez parte do processo também porque gente traz isso para o corpo, na hora que a gente está montando a gente já está fazendo de uma outra forma a performance na rua, falando do ensaio geral. Então esse processo foi muito enriquecedor e muito desafiador pra gente, e para construir esse corpo cênico também, porque quando a gente está montando a gente tem uma outra vida, a gente tem uma outra energia ali. *(Entrevista com Luiza Braga)*

concebida em 2018 como parte do Etnodocumentário que também faz parte desta pesquisa).

O depoimento de Luiza Braga nos mostra a concepção do que seria “espetacular” para Pradier, através de “Uma forma de ser, de se comportar, de se movimentar, de agir no espaço, de se emocionar, de falar, de cantar e de se enfeitar. Uma forma distinta das ações banais do cotidiano” (PRADIER, 1999, p. 24)

Figura 75 – No palco final o público e os artistas fazem seus pedidos ou agradecimentos à Nossa Senhora de Nazaré antes que os anjos soltem os balões de gás que trazem a representação do Manto.



Fonte: Acervo Pessoal.

Quando propus desenvolver a metodologia de Auto Maquiagem Cênica em nenhum momento tive receio do que viria pela frente, sabia que os encontros seriam trabalhosos, pois desenvolver a maquiagem de forma didática e prática requer tempo, então teria que ser objetivo em todos os nossos encontros para obter o resultado esperado, alguns integrantes tinham receio de que não daria certo, justamente por nunca terem se auto maquiado, porém eu sempre confiei na forma que estava aplicando com os indutores de feitura da pele, e assim, os depoimentos dos integrantes do cortejo, após o trabalho feito, vieram confirmar que foi acertada a metodologia escolhida e aplicada, remarcando a indissociabilidade entre teoria e prática, pesquisa e criação tão cara à Etnocenologia.

FIXADOR⁸⁷ – CONSIDERAÇÕES FINAIS

O intuito de fazer um trajeto antropológico desses dois fenômenos espetaculares, foi mostrar a competência que construí sendo um artista-participante-pesquisador inserido no fenômeno para ter apetência e propriedade para falar sobre ele (BIÃO, 2009). Costumo dizer que o meu Círio tem início no Auto do Círio, aos 12 anos, como disse na primeira seção, mamãe revelou-me a sua promessa, e somente no Auto do Círio consegui harmonizar todos os sentimentos positivos e negativos que carreguei até esse momento, não aceitava que seria obrigado por toda a vida a carregar uma promessa que não era minha, contudo, participando do cortejo comecei a compreender e aceitar.

O convívio com o maquiador Claudio Didimano foi fundamental para que aguçasse ainda mais o gosto pela maquiagem, o gosto por maquiar, e a cada Auto do Círio uma nova experiência era assistida; sentida; internalizada e exteriorizada.

O processo criativo em cada ano é singular e carrega com ele suas particularidades e seus encantamentos, nenhum dos três (2016, 2017 e 2018) foi parecido, apesar de ter sido com as mesmas pessoas e no mesmo ambiente.

Em 2016 ao aceitar fazer a maquiagem da Comissão de Frente do Auto do Círio, foi muito mais pelas pessoas que estavam ali, do que precisamente pelo meu fazer artístico de maquiador. No segundo ano, tendo um ano de amadurecimento como profissional percebi firmeza nas minhas escolhas e pronto para testar outros tipos de pinceladas, estava diante da oportunidade de fazer o segundo trabalho no Auto do Círio, o que poderia me firmar por um certo período nesse posto.

O meu fazer artístico foi amadurecido na Companhia Moderno de Dança, e como filosofia metodológica fui ensinado que o processo criativo quando dialogado com várias cabeças pensantes é melhor para vermos o mesmo trabalho de diversas óticas, mesmo que esse trabalho seja um resultado individual.

Essas vivências dialogadas impactaram meu fazer artístico de maquiador, então passei a conversar com as atrizes, os atores, as bailarinas e os bailarinos, que me deixavam poetizar seus corpos, com ênfase no rosto por meio de minhas pinceladas.

Eles me cediam o que tinham de mais precioso – seus corpos – e eu cedia minhas mãos, e juntos, por meio do diálogo, chegaríamos ao que era melhor para o que ia ser representado. No entanto, além de ter essa preocupação com o que seria visto em cena, meu

⁸⁷ Último produto em formato de *spray* que se utiliza para fixar a maquiagem para ter longa duração.

cuidado era também com o que esse profissional sentiria, para mim era fundamental que eles se sentissem confortáveis.

Testar os produtos e as maquiagens primeiramente em mim, foi o primeiro passo para saber como eles iriam se sentir ao aplicar cada produto, ao maquiá-los poderia dizer que por um breve momento, eles poderiam sentir a maquiagem, gelada, quente, pesada ou firme, para isso, passava algumas tardes e noites me maquiado para saber se determinado produto iria permanecer depois dos primeiros 40 minutos, esse teste era essencial, pois o Auto do Círio tem uma duração de quatro horas ininterruptas nas ruas da Cidade Velha.

Quando iniciei esta pesquisa, sabia que estudaria o meu processo criativo de maquiagem no Auto do Círio, no momento em que a pesquisa começou senti que ganhou forma, pois eu estava vivenciando o meu segundo Auto do Círio como maquiador, e no momento em que Thamirys Monteiro me trouxe suas inquietações com a proposta de maquiagem para os Oxalás, percebi que a proposta do ano seguinte, 2018, deveria ser feita de forma coletiva.

Em virtude dos fatos mencionados, dialogar com o outro sempre foi fundamental para mim, principalmente quando estou no meio de um processo criativo, na medida em que ser questionado, incomodado com a fala do outro, faz parte do meu processo criativo.

Para sublinhar minha proposição inicial de Auto Maquiagem Cênica, não pude deixar de adentrar nos estudos da maquiagem, desde sua origem até o começo das produções dos cosméticos, conhecer a história de Max Factor e perceber que suas criações foram feitas a partir das necessidades para desenvolver a maquiagem para óperas e cinema, me fez ver que além de um maquiador, sou também um cosmetólogo, pois a partir da falta de produtos de maquiagem no comércio local de Belém do Pará, comecei a recorrer aos produtos naturais que apareciam nas composições de maquiagens antigamente, como a glicerina líquida e o trigo e passei a misturá-los com alguns produtos alimentícios na perspectiva de obter a textura e a duração que pretendia em meus trabalhos cênicos.

Ao propor o conceito de Auto Maquiagem Cênica para os integrantes da Comissão de Frente, mesmo com poucos encontros para desenvolver a metodologia proposta, teria que ser bastante claro, objetivo para passar confiança para aqueles que nunca tinham se auto maquiado. O trabalho com a pesquisa foi além da minha expectativa, ao vê-los permitindo-se Auto Maquiar Cenicamente e observar a felicidade e a curiosidade nos sorrisos de cada integrante.

Verifiquei nas entrevistas e imagens feitas para o Etnodocumentário, o quanto a Auto Maquiagem Cênica ajudou a eles na descoberta de seus corpos no cortejo, com a ajuda também da maquiagem, e o quanto a maquiagem reforçou essa vivência e experimentação consigo mesmo e para com o outro, na medida em que eles, tanto se encontraram corporalmente em si quanto no outro.

Foram convidados para serem entrevistados neste Auto Etnodocumentário os próprios participantes deste fenômeno espetacular, que é a Comissão de Frente, professores da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará, que são as professoras doutoras Ana Flávia Mendes, Claudia Palheta e o professor mestre Claudio Didimano, o guia espiritual Igor Reis e o artista Adriano Furtado. Fazer eu mesmo a produção e edição do Auto Etnodocumentário foi muito enriquecedor para mim tanto como pesquisador quanto artista maquiador.

O Auto do Círio no ano de 2019 comemora seus 25 anos de cortejo na rua, e eu meus 10 anos de vivência com a Comissão de Frente nesse rito espetacular. O espetáculo de rua que acontece cheio de hibridismo das linguagens artísticas, com a presença das múltiplas crenças espirituais, e junto com os artistas para homenagear Nossa Senhora de Nazaré. Esse rito traz sua própria matriz estética, com a presença dos mitos africanos, os carros alegóricos, os Mestres-Salas e Porta-Bandeiras, os Porta-Estandartes, a Comissão de Frente e o Manto representando Nossa Senhora de Nazaré.

Antes dos guardas da Santa soltarem o manto no balão de gás hélio, eu só agradeço esses dez anos de histórias vividas no cortejo e peço para que venham outros diversos anos nessa espetacularidade, com mais Peles Feitas.

Viva Nossa Senhora de Nazaré! VIVA! VIVA ! VIVA!

MALETA DE MAQUIAGEM – REFERÊNCIAS

ADAMS, Tony E.; JONES, Stacy H.; ELLIS, Carolyn. **Autoethnography: Understanding Qualitative Research**. 1. ed. Oxford: Oxford University Press, 2015.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais**. São Paulo: Ed. Hucitec, 1987.

BASTEN, Fred E. **Max Factor: O homem que mudou as faces do mundo**. São Paulo: Ed. Matrix, 2012.

BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho. **Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos**. Prefácio Michel Maffesoli. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009.

_____. Teatralidade e espetacularidade. *In:* _____. **Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos**. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009.

BRASIL. Ministério da Cultura. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **DOSSIÊ IPHAN I {Círio de Nazaré}**. Rio de Janeiro: IPHAN, 2006.

CARVALHO, Ana Claudia Moraes de. Odo Iya! A construção do Corpo-Cena no Espaço Sagrado do Candomblé. *In:* ENCONTRO NACIONAL DE ETNOCENOLOGIA, 1., 2016, Salvador. **Anais [...]**. Salvador: 2016. p. 57-63.

DERDYK, Edith. **Linha de Horizonte: por uma poética do ato criador**. São Paulo: Ed. Intermeios, 2012.

DURAND, Gilbert. **As estruturas Antropológicas do Imaginário**. Lisboa: Ed. Presença, 1989.

_____. **A Imaginação Simbólica**. São Paulo: Ed. Cultrix, 1988.

DUVIGNAUD, Jean. **Festas e Civilizações**. Rio de Janeiro: Editora Tempo Brasileiro, 1983.

ELDRIDGE, Lisa. **Face Paint: The story of Makeup**. New York: Ed. Abrams Image. 2015.

FERREIRA, Felipe. **O livro de ouro do carnaval brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

HALLAWELL, Philip. **Visagismo Integrado: identidade, estilo e beleza**. 2. ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a Corpo: estudo das performances brasileiras**. Rio de Janeiro: Ed. Garamond, 2011.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **A Conversão Semiótica na arte e na cultura**. Belém: Editora Universitária UFPA, 2007.

_____. **Cultura Amazônica – Uma poética do imaginário**. São Paulo: Ed. Escrituras, 2001.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das Tribos: O declínio do individualismo nas sociedades de massa**. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1998.

MENDES, Ana Flávia. **Dança Imanente**: Uma Dissecação artística do corpo no processo de criação do espetáculo Averso. São Paulo: Ed. Escritura, 2010.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de Criação**. Petrópolis: Ed. Vozes, 2008

PRADIER, Jean-Marie. **Etnocenologia**. In: BIÃO, Armino; GREINER, Christine. **Etnocenologia**: textos selecionados. São Paulo: Annablume, 1999.

_____. **Ethnoscénologie, manifeste**. Paris: Théâtre-Public 123, 1995.

RANGEL, Sonia. **Trajeto Criativo**. Salvador: Ed. Solisluna, 2015.

SANTA BRIGIDA, Miguel. **O Auto do Círio**: Drama, Fé e Carnaval em Belém do Pará. Belém: Programa de Pós-Graduação em Artes/ICA/UFGPA, 2014.

_____. **O MAIOR ESPETÁCULO DA TERRA**: O desfile das Escolas de Samba do Rio de Janeiro como cena contemporânea na Sapucaí. 2006. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

SEBE, José Carlos. **Carnaval, Carnavais**. São Paulo: Ed. Ática, 1986.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Lendas Africanas dos Orixás**. Salvador: Ed. Corrupio, 1997.