



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

GRAZIELA RIBEIRO BAENA

**ENTRE MARUJAS E MARUJOS: RECORTES SOBRE O VESTIR NO CULTO  
A SÃO BENEDITO EM BRAGANÇA (PA)**

BELEM  
2020

GRAZIELA RIBEIRO BAENA

**ENTRE MARUJAS E MARUJOS: RECORTES SOBRE O VESTIR NO CULTO  
A SÃO BENEDITO EM BRAGANÇA (PA)**

Trabalho submetido ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, como requisito para a obtenção do título de Doutora em Artes.

Orientadora: Prof. Dra. Wladilene de Sousa Lima.

BELÉM  
2020

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

---

B139e Baena, Graziela Ribeiro.  
Entre marujas e marujos: recortes sobre o vestir no culto a São Benedito em Bragança (PA) / Graziela Ribeiro Baena. – 2020.

Inclui bibliografias.

Orientadora: Profa. Dra. Wladilene de Sousa Lima.

Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências das Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2020.

1. Folclore-Pará. 2. Marujada-Bragança-Pará 3. Festas folclóricas-vestuário. I. Título.

CDD – 23. ed. 398.098115

---



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

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

Aos sete (07) dias do mês de janeiro do ano de dois mil e vinte e um (2021), às nove (09) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se remotamente, sob a presidência da orientadora professora doutora Wladilene Lima, conforme o disposto nos artigos 73 ao 77 do Regimento do Programa de Pós-Graduação em Artes, para presenciar a defesa oral de Tese de Graziela Ribeiro Baena, intitulada: ENTRE MARUJAS E MARUJOS: RECORTES SOBRE O VESTIR NO CULTO A SÃO BENEDITO EM BRAGANÇA (PA), perante a Banca Examinadora, composta por : Wladilene de Sousa Lima (Presidente); Iara Regina da Silva Souza (Examinadora interno); Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida (Examinadora Interno); Ana Karine Amorim Jansen (Examinadora Externa ao Programa); Cláudia Suely dos Anjos Palheta (Examinadora Externa ao Programa); Fausto Roberto Poço Viana (Examinador Externo à Instituição). Dando início aos trabalhos, a professora Wladilene de Sousa Lima, passou a palavra a doutoranda, que apresentou a Tese, com duração de quarenta e cinco minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pela doutoranda, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação unânime, com o conceito EXCELENTE (nota 10) - com *distinção à tese e indicação de publicação*. A aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pela doutoranda, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, a professora doutora Wladilene Lima 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 pela doutoranda.

Belém-PA, 07 de janeiro de 2021.

  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> WLADILENE DE SOUSA LIMA

  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> IARA REGINA DA SILVA SOUZA

*Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida*

**Prof.ª Dr.ª IVONE MARIA XAVIER DE AMORIM ALMEIDA**

*Ana Karine Amorim Jansen*

**Prof.ª Dr.ª ANA KARINE AMORIM JANSEN**

*Claudia Suely dos Anjos Palheta*

**Prof.ª Dr.ª CLAUDIA SUELY DOS ANJOS PALHETA**

*Fausto Roberto Poço Viana*

**Prof. Dr. FAUSTO ROBERTO POÇO VIANA**

*Graziela Ribeiro Baena*

**GRAZIELA RIBEIRO BAENA**

GRAZIELA RIBEIRO BAENA

**ENTRE MARUJAS E MARUJOS: RECORTES SOBRE O VESTIR NO CULTO  
A SÃO BENEDITO EM BRAGANÇA (PA)**

Avaliadores

---

Profª Drª Wladilene de Sousa Lima – Orientadora  
PPGARTES – Universidade Federal do Pará (UFPA)

---

Profª. Drª Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida – Examinadora Interna.  
PPGARTES – Universidade Federal do Pará (UFPA)

---

Profª. Dra. Iara Regina da Silva Souza – Examinadora Interna.  
PPGARTES – Universidade Federal do Pará (UFPA)

---

Prof. Dr. Fausto Roberto Poço Viana – Examinador Externo ao Programa.  
Universidade de São Paulo (USP)

---

Profª. Drª. Cláudia Suely dos Anjos Palheta - Examinador Externo ao  
Programa. Universidade Federal do Pará (UFPA)

---

Profª. Drª. Ana Karine Jansen de Amorim - Examinador Externo ao Programa.  
Universidade Federal do Pará (UFPA) – Suplente.

BELÉM  
2020

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo apoio no desenvolvimento do trabalho por meio de concessão de bolsa de pesquisa no ano de 2017. Aos professores do Programa de Pós Graduação em Artes, especialmente à minha orientadora, Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Wlad Lima, que, desde o mestrado, sempre demonstrou entusiasmo pelas minhas ideias, apontando-me caminhos metodológicos para dar sentido a elas.

Aos professores que compuseram a banca de qualificação, pelas opiniões e apontamentos, gentilmente compartilhados durante a ocasião. Principalmente ao Prof. Dr. Fausto Viana, pela consideração de ter viajado de São Paulo para Belém, por conta própria, para a colaboração na banca, além de tanto ter contribuído para minha formação como pesquisadora.

Aos membros da Irmandade da Marujada de São Benedito de Bragança que sempre foram solícitos em prestar apoio e fornecerem as informações necessárias para que o projeto caminhasse. Em especial, aos entrevistados que abriram suas casas e me receberam com tanto apreço todas as vezes que precisei: Helenice, Teresa, Sr. José Maria e D. Bia. Estendo os agradecimentos a todos os apoiadores do documentário “Entre marujas e marujos”, que muito mais do que “patrocinadores”, foram parceiros que sonharam junto com a possibilidade de mostrar a Marujada para o mundo, assim como os funcionários do Cine Olympia que organizaram as exibições do material videográfico nas sessões que aconteceram em 2018.

À minha filha Sofia, por ser a razão pela qual busco ser uma pessoa melhor a cada dia. Aos meus pais Neuza e Normélio, irmãos, tios, primos, pelo constante apoio na realização de meus ideais e estímulo para seguir em frente. Ao marido e parceiro de vida, Alexandre, por caminhar sempre comigo em minhas conquistas, acreditar nos projetos que desenvolvo e dar suporte em todos os momentos, inclusive nos mais difíceis.

Aos colegas da turma de Doutorado 2016, que muito além do coleguismo, emanaram amizade, solidariedade e afeto desde o primeiro dia de aula. Aos demais amigos que acompanharam minha jornada e que de alguma forma participaram de uma rede de apoio afetivo durante os quatro anos de pesquisa.

## RESUMO

O trabalho versa sobre o vestir no culto a São Benedito em Bragança, Pará. Em mais de 220 anos de existência o culto se configurou a partir de conflitos com a igreja católica oficial, mas sobretudo pelo esforço dos membros de uma Irmandade, fundada em 1798. Neste estudo a história da cidade, da Irmandade e do culto são o pano de fundo para uma pesquisa sobre indumentária e da importância do aspecto vestimentar nos diversos momentos em que o Santo é homenageado desde o período de esmolações, até ensaios, missas, procissões e apresentações oficiais de dança. As etapas de discussão se iniciam com o levantamento bibliográfico dos estudos acadêmicos que foram publicados como livros, teses ou dissertações acerca do tema. Em seguida é feito um aprofundamento acerca do vestuário nos diversos eventos que integram o culto ao santo. Além disso, a vivência dentro dos ateliês/casas de uma artesã e de uma costureira de Bragança, que confeccionam roupas e os adereços de marujas e marujos, é um fator importante na pesquisa, sendo o ateliê observado como espaço de construção poética que neste sentido move uma escrita inspirada no ato de costurar e investigado pelo recorte da etnometodologia. A culminância se dá por meio de uma experimentação prática da autora, que confecciona sua própria roupa e chapéu, utilizando as técnicas aprendidas com estas mulheres trabalhadoras e devotas de São Benedito. Os registros das primeiras etapas de pesquisa geraram como resultado o documentário intitulado “Entre Marujas e Marujos”, produzido na imersão de campo realizada em dezembro de 2017 e que integra parte do trabalho na busca por um formato híbrido de apresentação final. Tendo o material audiovisual como suporte ao desenvolvimento do pensamento teórico e etnográfico.

**Palavras-chave:** Figurino; Bragança; Marujada; Amazônia; Traje de folgado.

## ABSTRACT

The work is about the ways of dressing in the cult of Saint Benedict in the city of Bragança, Pará, Brazil. In 220 years of existence the cult was set up by conflicts with the official catholic church, but mainly by the effort of the members of the Brotherhood of the Glorious Saint Benedict of Bragança, founded in 1798. In this study the history of the city, the brotherhood and the cult are the background for a research on clothing and the importance of the dressing aspect in different moments in which the saint is honored, since the period of pilgrimage, to rehearsals, masses, processions and official dance performances. The discussion stages begin with a bibliographic survey of academic studies that have been published as books, theses or dissertations on the topic. Then, the work goes deeper in the study of the clothes used in different events of the cult of the saint. In addition, the experience inside the workplaces/houses of an artisan and a seamstress from Bragança, who manufacture clothes and accessories for the people called « marujas » and « marujos », is an important factor in the research. The workplaces, seen as a space of poetic construction, moves a writing process inspired by the act of sewing and investigated by the ethnomethodology. The climax of the research is the moment of practical experimentation described by the author, who makes her own clothes and hat, using the techniques learned from these hardworking and devout women from São Benedito. The filmed material made during the first research stages resulted in the documentary entitled "Among Marujas and Marujos", produced in the immersion held in December 2017 and which integrates part of the work in the search for a hybrid final presentation format. Having the audiovisual material as support for the development of theoretical and ethnographic thinking.

**Keywords:** Costume; Bragança; Marujada; Amazon; Popular costume.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Traje com o gráfico da pesquisa.....	11
Figura 2	Pesquisando em Bragança, dezembro de 2015.....	14
Figura 3	Foto e desenho da saia confeccionada pela costureira Helenice.....	17
Figura 4	Programação anual da Marujada de Bragança.....	52
Figura 5	Registro do lançamento do documentário no Cine Olympia em 2018.....	53
Figura 6	Mapa mental gerado no site GoConqr.....	73
Figura 7	<i>Print screen</i> da página da rede social <i>Facebook</i> .....	76
Figura 8	<i>Print screen</i> da página da rede social <i>Facebook</i> .....	77
Figura 9	<i>Print screen</i> da página da rede social <i>Facebook</i> .....	77
Figura 10	A árvore do traje de Fausto Viana.....	79
Figura 11	Marujas com o traje estampado durante a romaria fluvial.....	82
Figura 12	Marujas dançando de saia estampada.....	83
Figura 13	Marujas usando as camisetas de São Benedito, saias estampadas e descalças.....	84
Figura 14	Marujas usando as camisetas de São Benedito, saias estampadas e descalças.....	85
Figura 15	Ilustrações de João Affonso.....	91
Figura 16	Aquarela de Guilhobel com negras descalças.....	93
Figura 17	Entrevista com o Sr. Antônio Vieira.....	94
Figura 18	Concentração de marujas e marujos em frente à Igreja de São Benedito no dia 25 de dezembro.....	95
Figura 19	Mastro sendo carregado por marujos.....	96
Figura 20	Indumentária tradicional azul e branca de Marujo e Maruja.....	97
Figura 21	Marujos e Marujos com a indumentária vermelha e branca.....	100
Figura 22	Dança da Marujada.....	102
Figura 23	Capitão e Sub-Capitão em trajes típicos.....	103
Figura 24	Marujada em desfile.....	104
Figura 25	Tocadores da marujada e acompanhantes.....	105
Figura 26	Cortejo da Marujada.....	106
Figura 27	Cortejo da Marujada.....	106
Figura 28	Conjunto de camisa e calça vendidos no comércio de Bragança.....	110
Figura 29	Conjunto de camisa e calça vendidos no comércio de Bragança.....	110
Figura 30	Loja no centro comercial de Bragança.....	111
Figura 31	Loja no centro comercial de Bragança.....	111
Figura 32	Loja no centro comercial de Bragança.....	112
Figura 33	Chapéus de maruja.....	115
Figura 34	Chapéus de marujos.....	116
Figura 35	Chapéus masculino e feminino.....	116
Figura 36	Detalhes dos chapéus de marujas nos anos 50.....	118
Figura 37	Tecido dourado “lantejola”, cobrindo o chapéu de maruja.....	121
Figura 38	Cortejo da Rainha Negra na festa de Reis, de Carlos Julião (Iconografia Biblioteca Nacional).....	124

Figura 39	Coroação de um Rei nos festejos de Reis, de Carlos Julião (Iconografia Biblioteca Nacional).....	124
Figura 40	Penteado grego com fita.....	126
Figura 41	Madame de Pompadour, de François Boucher, 1759.....	126
Figura 42	Montagem com fotos de congada, residao, maracatu, folia de reis, sairé, marambiré e boi bumbá.....	128
Figura 43	Chapéu de fitas da Marujada bragantina, 2017.....	130
Figura 44	Adornos usados pelas marujas com as três categorias de trajes.....	132
Figura 45	Adornos usados pelas marujas com as três categorias de trajes.....	133
Figura 46	Adornos usados pelas marujas com as três categorias de trajes.....	134
Figura 47	Negras vendedoras de rua, de Carlos Julião (Iconografia Biblioteca Nacional).....	135
Figura 48	Sr. José Maria, Capitão da Marujda, com suas medalhas no peito.....	136
Figura 49	A Vice-capitoea e o Vice-capitão, com medalhas da Irmandade no peito.....	137
Figura 50	A Capitoa segura seu bastão, que a diferencia das outras marujas.....	138
Figura 51	Marujas e seu adereços de cores e materiais variados.....	139
Figura 52	Marujas se apresentam com batom vermelho.....	140
Figura 53	Marujas maquiadas na procissão do dia 26 de dezembro.....	141
Figura 54	Juízas de 2017 e 2018, com e sem maquiagem. ....	142
Figura 55	Juízas de 2017 e 2018, com e sem maquiagem.....	142
Figura 56	Comitiva de esmoladores usando opas.....	143
Figura 57	Comitiva de esmolação no centro de Bragança.....	144
Figura 58	Comitiva chegando em Bragança na romaria fluvial.....	145
Figura 59	Comitiva de esmoladores saindo de Camutá na procissão fluvial.....	146
Figura 60	Vila no bairro da Pedreira em Belém do Pará.....	151
Figura 61	O ateliê do Pintor. Obra de Gustave Courbet, 1855.....	155
Figura 62	Mesa de trabalho na sala da casa da artesã de chapéus.....	166
Figura 63	Imagem de São Benedito na casa da artesã.....	167
Figura 64	Material para o início da confecção das flores de penas.....	168
Figura 65	Material para o início da confecção das flores de penas.....	168
Figura 66	O centro da flor de penas de pato finalizado.....	171
Figura 67	Caixa em que Teresa guardava as penas de pato, previamente lavadas.....	172
Figura 68	Flor confeccionada na aula ministrada por Teresa.....	177
Figura 69	Flores confeccionadas por Teresa.....	183
Figura 70	Chapéu de palha coberto com tecido dourado.....	184
Figura 71	Peça de isopor encaixada na copa do chapéu e presa com arames.....	185
Figura 72	Teresa costurando as fitas coloridas, antes de aplicá-las no chapéu.....	186
Figura 73	Teresa costurando aviamentos para decorar o chapéu.....	187
Figura 74	Variação no número de camadas das saias de marujas .....	191
Figura 75	Variação no número de camadas das saias de marujas.....	191

Figura 76	Varição nos desenhos dos bordados das blusas de maruja....	192
Figura 77	Varição nos desenhos dos bordados das blusas de maruja....	192
Figura 78	Varição de mangas da blusa de maruja.....	193
Figura 79	Blusa de maruja em tecido de renda.....	194
Figura 80	Croqui com as diretrizes dadas pela Capitoa sobre o traje de maruja.....	195
Figura 81	Penas de pato branco antes de passar pela lavagem.....	198
Figura 82	Depois de lavadas, as penas secaram ao ar livre.....	199
Figura 83	Depois de lavadas, as penas secaram ao ar livre.....	200
Figura 84	Pesquisa de tecidos em Belém.....	203
Figura 85	Pesquisa da composição da cor vermelha no programa Adobe Photoshop.....	204
Figura 86	Pesquisa da composição da cor azul no programa Adobe Photoshop.....	205
Figura 87	Flores confeccionadas para a reforma do chapéu de maruja....	210
Figura 88	Página do livreto com informações sobre a roupa de maruja....	223
Figura 89	Página do livreto com informações sobre o chapéu de maruja.....	224
Figura 90	Página do livreto com informações sobre o chapéu e a roupa do marujo.....	225
Figura 91	Olinda Charone vestindo o traje com textura de pena no espetáculo “Esse corpo que me veste”.....	226

## SUMÁRIO

<b>1 TOMADA DE MEDIDAS.....</b>	<b>10</b>
<b>2 PRIMEIRA CAMADA DA SAIA: A LINHA ETNOMETODOLÓGICA.....</b>	<b>22</b>
2.1 Bragança como cenário.....	36
2.2 A irmandade.....	43
2.3 Entre marujas e marujos: Um caleidoscópio de experiências.....	47
2.4 Amarrações.....	63
<b>3 SEGUNDA CAMADA DA SAIA: A APARÊNCIA COMO TERRITÓRIO DO SAGRADO.....</b>	<b>68</b>
3.1 A Roupa “Estampada”.....	81
3.2 Roupa azul e branca.....	94
3.3 Roupa vermelha e branca.....	99
3.4 Chapéus.....	115
3.5 Os balangandãs das Marujas.....	132
3.6 Beleza.....	139
3.7 Comitivas.....	142
<b>4 TERCEIRA CAMADA DA SAIA.....</b>	<b>149</b>
4.1 A poética dos ateliês.....	149
4.2 Modos de adentrar os ateliês alheios.....	157
4.3 No meu ateliê.....	189
<b>5 QUARTA CAMADA DA SAIA: Aspectos conclusivos.....</b>	<b>214</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>229</b>

## 1 TOMADA DE MEDIDAS

Ainda que seja amazônida, nascida e criada em Belém do Pará, na infância e na adolescência nunca fui muito próxima das manifestações da cultura popular da região, tampouco cresci no seio de uma família participativa, no sentido de frequentar tais atividades festivas. Filha de mãe paraense e pai gaúcho, cresci com a mistura de sotaques, como a maioria dos brasileiros. Na infância recebi informações superficiais sobre a cultura popular transmitidas em um ambiente educacional no período de ditadura militar e pós ditadura, que explorava a visão folclórica acerca dessa temática.

Costumo associar o interesse por festividades populares e, principalmente, pelas pessoas que as fazem, a minha vivência na área de moda e figurino a partir de 2007, com destaque ao período em que fui aluna da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará nos anos de 2010 e 2011.

O anseio por escrever sobre o traje em festividades da Amazônia, em especial de localidades do Estado do Pará, teve seu início em 2014, quando fui convidada a participar da coletânea de trabalhos organizada pelos professores Fausto Viana e Carolina Bassi de Moura intitulada “Traje de cena, Traje de Folgado”. Na obra fiz uma pesquisa curta sobre alguns folguedos da região a fim de decidir sobre qual deles escrever. Em meio a uma constelação de opções tive que filtrar e deixar apenas um, para assim desenvolver uma reflexão teórica. Naquele ano redigi o texto “Boi de máscaras: Personagens e trajes no interior do Pará”, sobre o boi de máscaras em São Caetano de Odivelas (PA). Movida pela frustração de ter escolhido apenas um, excluindo assim algumas outras ideias, comecei a delinear para o futuro um projeto que pudesse ser mais abrangente, foi então que surgiu o esboço de uma pesquisa que *a priori* se chamou “Trajes da cena popular amazônica”

O projeto de entrada no doutorado em 2016 destaca em seu subtítulo a pretensão em pesquisar três festividades que acontecem na Amazônia paraense: O boi de máscaras em São Caetano de Odivelas, o Pássaro junino em Belém do Pará e a Marujada em Bragança. Durante a trajetória, iniciei alguns registros audiovisuais, pois a intenção era também gerar uma trilogia de documentários em vídeo. Por se tratar de um escopo tão grande fiz algumas tentativas de desenhar esquemas, diagramas, escrever verbetes e fragmentos, além de criar dispositivos



Saindo do caderno de pesquisa a espiral foi aplicada em uma peça de roupa, que quando vestida me cobrisse das minhas próprias ideias. Comecei a costurar junto com minha mãe como estímulo ao ato de escrever. Isso gerou o que chamo de “escrita costurada”, muito embora mais verbos de ação tenham sido conjugados ao longo dos quatro anos de trajeto: fotografar, vestir, escutar, ouvir, caminhar, filmar, fazer, desenhar, editar.

Toda escrita é uma costura, por isso brinquei de me apropriar do vocabulário desse fazer na construção textual. Uma metáfora que me permitiu como autora imaginar que nada mais sou do que uma costureira debruçada sobre minha máquina de costura/escrita, narrando histórias sobre o que vejo daqui do lado de cima do Brasil.

Em 2018, para a qualificação do projeto de tese, foi necessário que editasse a ideia inicial e então optei por desenvolver melhor as diversas dobras que estavam surgindo a respeito do traje da Marujada Bragantina, mudei o objeto inicial e o subtítulo ficou “Recortes sobre o vestir no culto a São Benedito de Bragança (PA)”, este culto que muitas das vezes é simplificado pelo termo “Marujada”. Sempre que me referir à Marujada que pesquiso reforçarei que é a “bragantina”, é uma necessidade minha especificar que é em Bragança do Pará que localizo minhas investigações, até pelo fato de existirem outras marujadas na região amazônica, em cidades vizinhas de Bragança como Tracuateua, Capanema e Quatipuru. Em outras regiões do Brasil há registros de festividades com o mesmo nome “Marujada”, porém trazem origem e funcionamento bem diferentes da que se configura em Bragança.

No desenvolvimento do trabalho é explicado que a Marujada é uma dança apresentada durante a festividade de São Benedito em Bragança, porém neste estudo serão abordados os trajes usados no ciclo beneditino, que inicia em abril/maio. Este fato influenciou a proposta abrangente que consta no subtítulo, que se propõe a investigar os trajes usados em vários momentos desta devoção secular.

Não sou de Bragança e não posso dizer que a história da cidade e da própria festividade de São Benedito fazem parte da minha vida desde cedo, mas fui seduzida. O que me levou a Bragança para conhecer a Marujada foi meu trabalho como figurinista. Em 2015 recebi o desafio de criar o figurino de um espetáculo chamado “Esse corpo que me veste”, cuja religiosidade se mostrava

por meio de diferentes crenças em sua narrativa dramatúrgica. Se tratava de uma costura de relatos de fé de pessoas próximas aos realizadores do espetáculo, o Grupo Cuíra do Pará. No percurso de criação desse figurino se deu um encontro mais próximo com a Marujada e com a Festividade de São Benedito de Bragança, visto que comecei a buscar referências de manifestações religiosas do Brasil, principalmente no Pará, em destaque as que possuíam um traje específico.

Por meio de uma pesquisa imagética, me encantei pelos chapéus das marujas, mas nenhuma imagem de internet ou de livros conseguia me fazer compreender como era construída aquela textura de plumagem branca, sabia apenas que era feita com penas de pato pois havia participado de uma banca de Trabalho de Conclusão de Curso que resumidamente explicava a construção do objeto. Comecei uma espécie de obsessão em relação àquela textura, buscando mais detalhes, pois gostaria de usá-la no figurino que estava desenhando.

As primeiras pistas sobre a construção daqueles objetos consegui em uma apresentação da Marujada original de Bragança em um evento no SESC Boulevard, em Belém, em outubro de 2015. Fui já com a intenção de investigar os detalhes da indumentária. Ingenuamente, achava que em um contato tão efêmero com as marujas conseguiria desvendar os mistérios que aguçavam a minha curiosidade naquele momento, o que obviamente me frustrou, porém a complexidade daquela imagem me fez perceber a necessidade de um aprofundamento maior a respeito da sua construção e então decidi me deslocar até Bragança para ver a Marujada pela primeira vez.

Cheguei lá no dia 26 de dezembro, pela manhã, com a intenção de entender mais um pouco sobre o chapéu e a roupa. Foi quando tive contato com algumas artesãs que vendiam comidas e objetos na praça em frente ao Teatro Museu da Marujada. Informalmente entrevistei uma jovem vendedora, não registrei nome, apenas pedi para que ela explicasse como era feito o chapéu. Ela, de forma breve, me apresentou sem rodeios e com extrema naturalidade aquela textura formada por penas de pato. Adquiriti um chapéu pelo valor de R\$ 150,00 naquela ocasião. Seria minha fonte principal de pesquisa para reconstituir as flores de pena de pato no meu figurino. Este chapéu acabou virando meu amuleto nos anos em que acompanhei a festividade de São Benedito.

Fig. 2: Pesquisando em Bragança, dezembro de 2015



Fonte: registro feito por Alexandre Baena.

Estar em Bragança no dia 26 de dezembro não é algo que passe despercebido na história de vida de uma pessoa, é o dia principal da festa de São Benedito e uma das manifestações religiosas mais famosas da Amazônia. Vivenciar aquela atmosfera de perto me fez várias vezes pensar em como é praticamente impossível transmitir a sensação de estar ali por meio de palavras escritas ou relatos verbais. Por isso considero esta ida o marco inicial não só de uma pesquisa de doutorado, mas de uma pesquisa de vida, pois tendo sido levada pela energia das pessoas na procissão, nas orações e nas danças, fiz também minha primeira promessa ao santo, portanto me converti de figurinista à promesseira antes mesmo de estar regularmente matriculada em um programa de pós-graduação. A promessa acaba sendo a forma que encontro para explicar o porquê de ter optado pelo estudo da indumentária da Marujada e não dos outros dois temas que também faziam parte do projeto inicial da tese.

Ao optar por estudar a indumentária da Marujada Bragantina precisei reorganizar o projeto inicial, a fim de melhor ilustrar o pensamento que conduz o trabalho. A hipótese principal seria no sentido de buscar a forma como é ensinado para as gerações mais novas como é esse traje, se estava escrito em algum lugar ou se era transmitido por meio da oralidade, acreditava-se ser pela fala. Posso dizer que ele apresenta como objetivo geral realizar um estudo a respeito do vestir na Marujada de Bragança (PA), trazendo como objetivos específicos os seguintes: fazer um levantamento bibliográfico acerca dos estudos já realizados sobre

Marujada em Bragança (PA); realizar pesquisa de campo no município de Bragança (PA); entrevistar pessoas que trabalham em ateliês de costura e artesanaria em que os trajes da Marujada são confeccionados; produzir um documentário que sintetize os eventos que acontecem durante o período da Festividade do Glorioso São Benedito de Bragança. (PA); investigar as diversas dimensões do traje dentro do funcionamento da Irmandade, da Festividade e da Marujada; produzir um livreto com base nos estudos do vestir na Marujada bragantina. Tudo isso sendo costurado pela etnometodologia, um campo de pesquisa que é visto como uma “sociologia leiga” e que, entre um dos fatores, facilita a abordagem de pesquisas em espaços de trabalho. No meu caso, os ateliês de costura e artesanato.

Ateliês de costura têm sido meu objeto de pesquisa desde 2010, ano de ingresso no Programa de Mestrado em Artes da UFPA, no qual desenvolvi a dissertação “Mestre Nato em Narrativas Costuradas: Estudo de princípios de criação dos figurinos em O Auto da Barca do Inferno e A-MOR-TE-MOR”. A investigação abordou o trabalho do artista plástico, cenógrafo, alfaiate e figurinista de Belém conhecido como Mestre Nato e a confecção do figurino de dois espetáculos da cidade de Belém no início do século XXI, tendo sido defendida em janeiro de 2012. A experiência de imersão no ateliê de costura e arte do Mestre Nato me trouxe um novo olhar sobre o processo de confecção de trajes, desmistificando a visão academicista que predominava na minha formação em Moda e, assim, despertando o interesse sobre processos próprios de concepção e confecção dos mesmos. Na proposta para o doutorado, a intenção era ampliar o objeto de pesquisa, passando a observar “figurinistas” que constroem a visualidade de festas populares. A proposta intencionava investigar o funcionamento de seus ateliês de costura e artesanaria, sendo o ateliê entendido como um espaço de criação, experimentação e poética.

Como figurinista e estilista que sou, trabalho desde 2007 com criação e produção de vestuário e, tendo uma mãe que desde pequena me carrega para o mundo de linhas, agulhas e tecidos, o ateliê de costura se tornou um lugar familiar, que faz parte de vivências pessoais e profissionais. Ziguezagueando neste universo, observo o ateliê como um lugar de aconchego, criação e aprendizado, sim, pois todas as costureiras que já conheci me ensinaram alguma coisa. Essas trocas que articulam vida e trabalho, frequentemente envoltas ao cheiro de café,

se estendem aos artesãos que também fazem uso deste tipo de espaço de labor, muitas vezes aliando ambiente de trabalho com o residencial.

Já mencionei antes que o ato de escrita da tese é impulsionado pelo de costurar, resultando no que nomeei “escrita costurada”, movida pela união de duas concepções, uma delas vinda de Bachelard que, ao refletir em torno da ideia de devaneio afirma: “Nem todos os objetos do mundo estão disponíveis para devaneios poéticos. Mas, assim que um poeta escolheu o seu objeto, o próprio objeto muda de ser. É promovido à condição de poético” (2006, p.148). Assim sendo, escolho como objeto de devaneio a máquina imaginária de costura, que me auxilia a unir as histórias sobre confecção de trajes de folgedos por meio de seus “fazedores”.

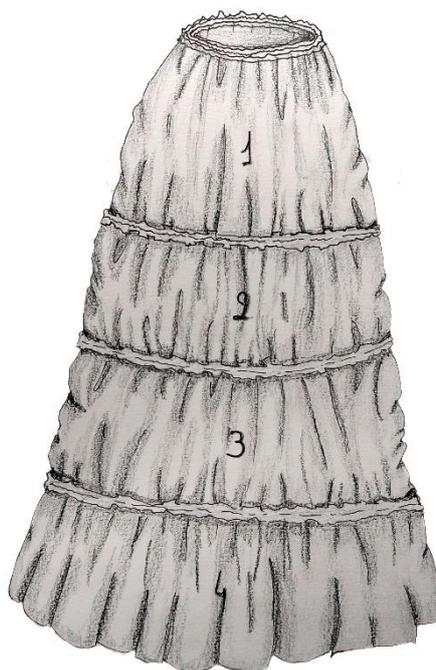
Ao lado dele Edith Derdyk conecta escrita e costura declara: “Escrevo como costuro. Costurando, ligando, furando, recortando, costurando pensamentos e tudo mais” (2010, s.p.). A partir dessa ideia, posso dizer que meu grande projeto de costura resultou na união de retalhos de histórias, algumas contadas pelas pessoas e outras por livros. Uma conciliação entre conhecimento leigo e acadêmico, visto pela etnometodologia como de igual importância na construção de sentido de fatos sociais. Assim, surge meu devaneio “maquinístico”, retomando de uma maneira diferente a rota entre Belém e Bragança, Sociedade da Borracha e Sociedade da farinha, conforme denominou o escritor Ubiratan Rosário.

Partir da ideia de costura foi importante nessa trajetória, mas ela me ensinou que precisava de mais outros verbos, então por quatro anos busquei cercar o objeto a partir de diferentes ângulos, para que cada novo olhar me movesse para perspectivas novas de compreensão sobre ele. A etnometodologia, cujo cerne aponta para possibilidade de criar uma metodologia própria para encontrar soluções práticas, me permitiu combinar algumas experimentações que no final geraram a metodologia de pesquisa de uma fazedora de roupas e adereços pesquisando outros fazedores de roupas e adereços. Então no decorrer da escrita costurada em alguns momentos filmei e fotografei, vesti e li, ouvi e desenhei, sobretudo, pisei com meus pés descalços atrás do Santo, ao lado dos devotos, comi a comida deles e respirei o mesmo ar contaminado pela fé ao pagar minhas promessas. Para resumir, estive literalmente imersa “Entre Marujas e Marujos” e desse sopro nasceu o argumento do documentário de mesmo nome. Queria muito que quem acessasse este trabalho no futuro entendesse o que é

devoção de São Benedito como se estivesse assistindo um filme, por isso foi gerado esse produto audiovisual que não é um material extra da tese, pois ele está entranhado na escrita e vice versa, então ele será mencionado em muitos momentos da leitura textual.

A fim de ordenar os capítulos, usei um desenho feito em 2017, que me gerou a divisão das partes do trabalho. Na organização dos pensamentos dividi a escrita em quatro camadas, tendo como referência a visão da estrutura da minha saia de “Maruja promessa”, fabricada pela costureira Helenice, e parte do meu figurino de estreia como promessa. No mesmo ano também, dei início à vivência em campo por meio da gravação do documentário que dirigi em parceria com Alexandre Baena, deste material foram geradas imagens e depoimentos que estão transcritos no decorrer da tese e que me ajudaram a entender como funciona a devoção ao santo naquela localidade.

Fig. 3: Foto e desenho da saia confeccionada pela costureira Helenice



Fonte: Acervo pessoal da autora

Na etnometodologia a expressão oral contribui na construção do sentido de fatos cotidianos, portanto este campo de conhecimento foi de grande funcionalidade no remendo entre falas das pessoas que organizam a festividade

com fragmentos de livros. Estas nuances de expressão verbal delineiam um tom de pesquisa que se mostra muitas vezes histórica, antropológica, experimental, participante, artística, performática e tudo mais que o objeto tenha solicitado. Assim apresento as quatro camadas nos parágrafos que se seguem.

Na primeira camada da saia, foi desenvolvida uma escrita que localiza o leitor nos caminhos propostos pela etnometodologia, visto que ela possui uma linha de pensamento que defende um fazer sociológico dito leigo, além de viabilizar outras ações de pesquisa, como o tratamento dos registros orais obtidos na pesquisa de campo e o esquema de pesquisa chamada “documentário”, que, em síntese, reconstitui o passado para que seja entendido o presente.

Além do mais a etnometodologia facilita a busca por soluções práticas do cotidiano, então por meio dela a experimentação prática no ambiente de ateliê pôde se fazer mais próxima da reflexão teórica. Para este feito, nesta primeira camada, além de autores da etnometodologia como Coulon e Garfinkel, a intenção de traçar uma espécie de “biografia” da devoção Beneditina em Bragança, ou como costume chamar, um “coisário” de fatos sobre o tema, foi possível graças a consultas em livros de história, antropologia e letras que tiveram como temática visões diversas a respeito do mesmo objeto. Portanto, desenhei o estado da arte da pesquisa em torno de autores que desvelaram a Marujada, a Irmandade, os eventos que compõem a festividade, os rituais de devoção ao Glorioso São Benedito de Bragança desde 1798, com a criação de um estatuto que é considerado o marco inicial da festa dedicada ao santo. Para além dos livros, trago as falas dos devotos e participantes filiados à Irmandade pois elas atualizam a respeito da organização da festa nos anos mais recentes.

Na segunda camada da saia, dá-se início ao estudo mais profundo sobre o traje e, para além disso, uma reflexão sobre a aparência, tendo como aporte teórico Michel Maffesoli. Ao desenvolver suas investigações acerca do neotribalismo contemporâneo, principalmente nas grandes metrópoles, o autor reconhece a importância da aparência, como sendo tudo aquilo que “aparece”, no sentido de ser visível, e que funciona como um “cimento” que une os indivíduos e contribui na formação de grupos sociais.

A partir dessa noção de aparência, considerada como uma categoria que pensa sobre o que é percebido visualmente, no desenvolvimento desta parte do trabalho são descritas as três formas de vestir de marujas e marujos, sendo elas

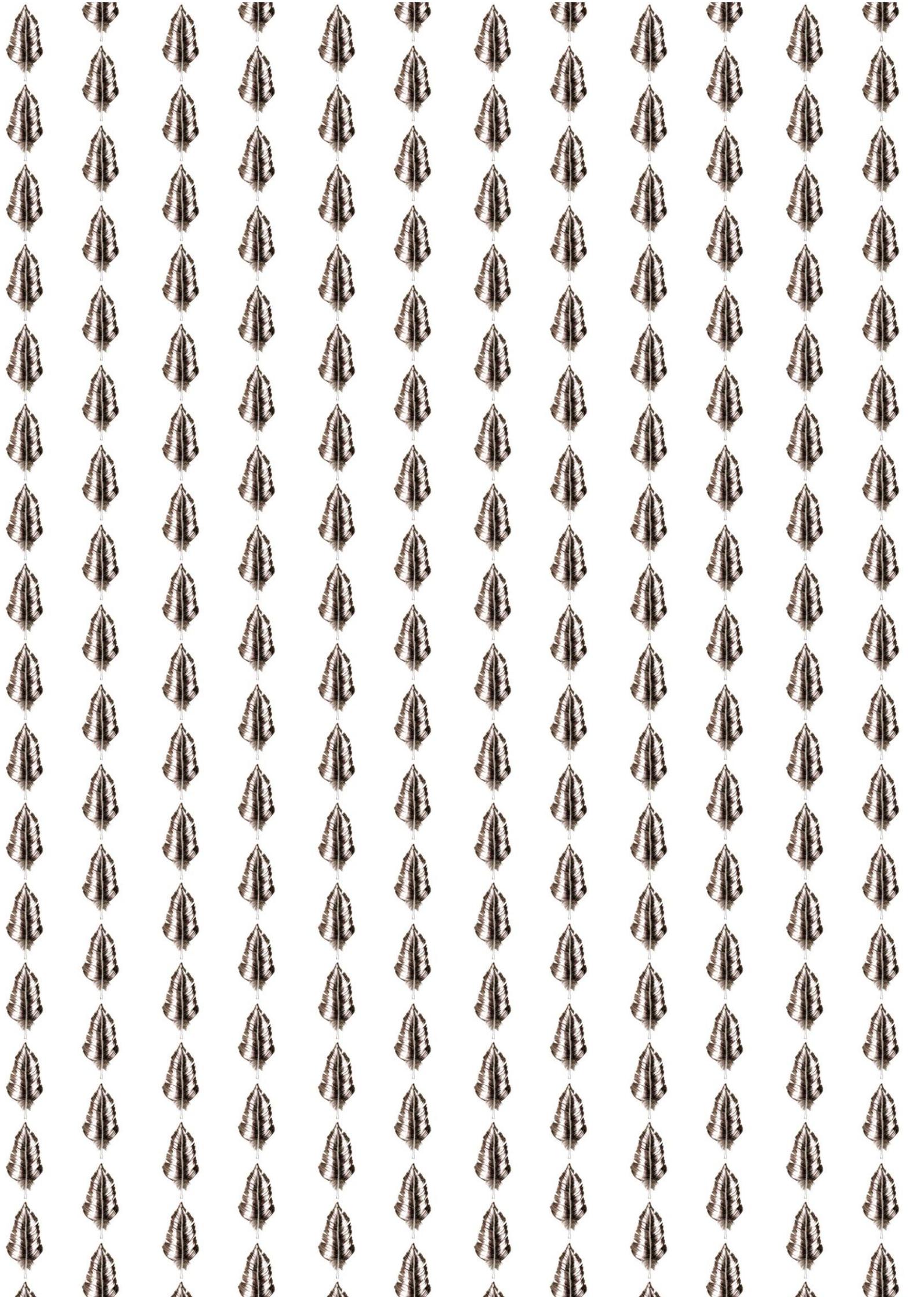
as roupas estampada, azul e a vermelha. Quando são usadas, o que simboliza cada uma delas, suas relações com as roupas dos negros e negras no passado colonial brasileiro e o que sobreviveu de informações sobre estas origens são discutidas nesta sessão. Além das roupas, verifica-se também a presença de outros elementos que fazem parte da composição visual dos participantes, tais como: chapéus, adereços e, nas mulheres, maquiagem. São discutidas também nesta parte, detalhes de como essa roupa deve ser, a partir das instruções fornecidas por membros da Irmandade que cuidam da proteção desta tradição: o Capitão e a Capitoa atuais.

A terceira camada da saia aborda a poética dos ateliês. Aqui começa-se a refletir sobre o ateliê como lugar e espaço, com base na concepção de Michel de Certeau, e sobretudo em como este ambiente abriga a criação artística ou a *poiésis* aristotélica. Em seguida mergulho nos relatos registrados durante a imersão nos ateliês dos “figurinistas” que produzem a indumentária da Marujada bragantina. Em 2017, duas trabalhadoras deste segmento abriram as portas de suas casas/ateliês para mim, uma delas foi a costureira Helenice, jovem devota de São Benedito, que confeccionou meu traje de promessa no mesmo ano e a artesã de chapéu Teresa O’Grady membro da IGSSBB, herdeira da tradição de confeccionar chapéus e roupas de marujas/marujos. Com elas aprendi os segredos da confecção destes objetos e acabei sendo empurrada para uma experimentação devaneante em meu próprio ateliê no último ano de pesquisa. Em meio a minha incômoda condição de sacrificante de um pato, a busca por tecidos das cores certas, do vai e vem da agulha para materializar uma flor feita de penas de pato, ziguezagueiam reflexões bachelardianas sobre materialidade e sobretudo, até onde a artista fazedora de roupas pode ir ao reconstruir um traje tradicional?

A quarta camada da saia é a escrita dedicada ao desfecho da história. Procura informar como as etapas de pesquisa contribuíram para que fosse realizado um estudo etnometodológico sobre trajes de folguedos amazônicos. Somando-se a isso, as amarrações finais sugerem que os trajes da Marujada ora resgatam a roupa cotidiana dos imigrantes africanos que viviam no Brasil como população escravizada desde o século XVII, como vemos no traje estampado das esmolações, ora podem ser consideradas becas festivas, que também compõem

a visualidade em rituais afro religiosos como Umbanda, Candomblé, Tambor de Mina e outros, que são rememorados na composição dos trajes azul e vermelho.

Aqui ressalta-se que o ato de vestir nos rituais de devoção Beneditina em Bragança revelam muito mais do que a preocupação com uma aparência embelezada, ato de fundamental importância quando se pensa em paramentos religiosos, mas sim como um uniforme importante que demarca a identidade de um grupo. O capítulo conclui-se com a formatação de um livreto com desenhos e informações técnicas sobre materiais e construção do traje vermelho e branco, para que estas informações se propaguem e cheguem até promesseiros, turistas e demais pessoas interessadas em experienciar esta vivência que segundo D. Bia Capitoa “deve ser vista por todos”.



## 2 PRIMEIRA CAMADA DA SAIA: A LINHA ETNOMETODOLÓGICA

A linha é uma divisória incerta. Mede e potencializa a sutileza do limite, prevê um ponto de partida e um ponto de chegada que às vezes pode nunca mais chegar (Derdyk, 2010).

Nos estudos elementares de linguagem visual, a linha é um traço que se forma a partir de uma sucessão de pontos que se repetem no mesmo sentido. Ela é usada no desenho de formas variadas em traços, esboços e rabiscos. Toda linha segue uma direção e marca o percurso feito por um ponto.

Na costura, a linha é usada para unir as partes de uma roupa. Sempre gostei de pensar nela como algo pequeno, porém essencial na construção do vestuário. Escondida entre os avessos das roupas, ela pode se tornar protagonista em estilos de bordados e aplicações, mas no geral sua função é de realizar essa ligadura de pedaços soltos.

Aqui nesta tese, a linha é etnometodológica, pensada como caminho para juntar os dados obtidos por meio dos sujeitos, lugares, espaços e experiências pesquisadas.

Como campo epistemológico podemos dizer que a etnometodologia é incorporada neste percurso investigativo por fatores que a seguir serão explanados, por apresentarem uma relação direta com a trajetória de campo realizada em 2017, 2018 e 2019. Quando se articula a tríade sujeitos, lugares e espaços, a intenção é resgatar a imagem de um espaço e que há a comunicação entre sujeitos, cujo objetivo é encontrar caminhos práticos nos seus afazeres, ou seja, em seus cotidianos no trabalho de confecção de trajes e adereços para a marujada. Para o entendimento sobre as contribuições trazidas pelo campo teórico, tomamos como referência as obras de Harold Garfinkel, Alain Coulon, Rod Watson e Édison Gastaldo.

Historicamente a Etnometodologia surge no fim dos anos 60 do século XX, a partir da necessidade de se lançar um novo olhar em relação aos meios sociais, e tem como marco os *Studies* de Harold Garfinkel. A ideia era abraçar um tópico que ainda se mostrava problemático no campo da sociologia: a vida cotidiana, trivial, erudita ou não. A saber, esta vida cotidiana poderia ser representada a partir de uma ampla gama de fatores tais como:

O simples fato de as pessoas se cumprimentarem, seguirem regras de trânsito, ou confiarem em uma instrução dada por um professor implica estruturas de ação que são postas em movimento, sem que ninguém se dê conta de sua complexidade e da suposição de que tais regras estão igualmente operantes nas mentes e corpos dos outros. (GARFINKEL, 2018, p.9)

Pelo contexto político em que a Etnometodologia se desenvolve e por promover uma abertura maior para fatos que possivelmente seriam excluídos pela sociologia tradicional, este campo de conhecimento ficou marcado por adentrar o mundo da contracultura e do anti-intelectualismo, voltando-se principalmente para o que pode ser denominado senso comum. O interessante é que essa visão sobre os fatos, que pelo viés da sociologia deveria ser observada e interpretada por um sociólogo, na Etnometodologia pode ser elaborada por alguém considerado leigo, daí a origem da utilização do prefixo “etno” que sugere “de uma forma ou de outra que um membro dispõe de saber do senso comum de sua sociedade enquanto saber ‘do que quer que seja’”. (GARFINKEL apud COULON, 1995, p. 50)

Na perspectiva apontada por Coulon citando Garfinkel, podemos considerar que esta pesquisa associa duas maneiras de pensar de forma leiga sobre algo. Primeiramente parte da própria experiência da autora em pesquisar um fato social sem buscar uma metodologia própria da sociologia tradicional, até mesmo pelo fato de não ter uma formação específica na referida área, o que ocasiona a falta de domínio em relação aos caminhos utilizados neste campo de conhecimento, desse modo, é uma primeira dimensão em que é desenvolvido um etnométodo de pesquisa que intenciona compreender a realidade de ateliês de costura e artesanias integrantes de uma cadeia produtiva especial de trajes de folguedos amazônicos, neste caso com foco na confecção da indumentária da Marujada Bragantina. Sobre tal fato tomemos a colocação de Garfinkel a respeito da relação entre os termos “etno” e “metodologia” que aponta para a seguinte conotação:

Da mesma maneira que a botânica é tratada como um corpus na expressão etnobotânica, assim a metodologia, na expressão etnometodologia, é considerada como um tema de estudos e não é reduzida a uma aparelhagem científica. As metodologias – Garfinkel designa como “raciocínio sociológico prático”- empregadas pelos membros comuns da sociedade, observados na gestão corrente de seus negócios cotidianos, vêm a ser o corpus da pesquisa etnometodológica. Ela vai portanto interessar-se pelos métodos que eu e meus semelhantes empregamos, que nos permitem reconhecer-nos como vivendo no mesmo mundo (COULON, 1995, p. 51).

A segunda dimensão em que os etnométodos são enfatizados se localiza na relação com o fazer cotidiano dos próprios sujeitos pesquisados, principalmente no que se constrói nos ateliês-casa de Teresa e Helenice, visto que há um conhecimento transmitido em suas práticas, um conjunto de regras para executar seus trabalhos de confecção de adereços e roupas da marujada, no entanto cada artesão segue um método próprio para confeccionar o que teoricamente é a mesma coisa em relação à forma e função: chapéus, acessórios e o conjunto da indumentária.

O raciocínio e soluções encontrados por cada artesão só reforça que cada um possui um etnométodo próprio de fazer e, embora haja o conhecimento do que se deve fazer, as informações não estão registradas em um manual ou em algum tratado, pelo contrário, são transmitidas de forma oral entre gerações mais velhas e mais novas, o que permite que cada um siga um caminho próprio de confecção, podendo ser também considerado um fazer leigo visto que não há uma regulamentação.

Assim, fica claro que existem duas práticas sendo problematizadas em um mesmo objeto, a procura por soluções que visam resolver os problemas de se pensar uma pesquisa sobre ateliês de trajes de folgedos, somada às soluções dos trabalhadores de ateliês que visam encontrar caminhos para gerar um produto de excelência. Desse modo, a questão da prática e suas regras consideram que

O postulado da sociologia vem a ser então com Garfinkel: devem-se considerar os fatos sociais como realizações práticas. O fato social não é um objeto estável, mas o produto da contínua atividade dos homens, que aplicam seus conhecimentos, processos, regras de comportamento, em suma, uma metodologia leiga cuja análise constitui a verdadeira tarefa do sociólogo (COULON, 1995,p. 24).

Embora o trecho acima sugira o debate sobre o papel do sociólogo, o que é marcante na etnometodologia é também o fato das possibilidades de aplicação em diversos campos como educacional e organizacional, ambientes de trabalho, relações entre indivíduos, sendo assim, muitos tipos de pesquisa que se apropriaram da etnometodologia estão fora do campo da sociologia,

(...) Porque essa pesquisa liga-se diretamente ao mundo onde as pessoas vivem e trabalham, os resultados são práticos o bastante na sua aplicação para assegurar seu financiamento por parte de gigantes

da inovação tecnológica, das ciências aplicadas e das profissões. (GARFINKEL, 2018, p. 20).

Quando ressaltamos que ela se foca no mundo em que as pessoas vivem e trabalham, no fragmento acima, cabe reforçar que este é um dos fatores pela qual a etnometodologia está sendo utilizada nesta pesquisa, lembrando que os ateliês pesquisados além de serem espaços de trabalho são também um lugar de vida, visto que são parte das residências das pessoas pesquisadas.

O autêntico conhecimento sociológico nos é concedido na experiência imediata, nas interações de todos os dias. Deve-se em primeiro lugar levar em conta o ponto de vista dos atores, seja qual for o objeto de estudo, pois é através do sentido que eles atribuem aos objetos, às situações, aos símbolos que os cercam, que os atores constroem seu mundo social (COULON, 1995, p. 15)

Ao mencionar os atores que constroem os sentidos do que é feito, reforça-se que a voz deles, registradas por meio de entrevistas, norteiam mais adiante os procedimentos experimentais da pesquisadora, o que vai gerar um produto confeccionado com base na transmissão de conhecimentos das trabalhadoras pesquisadas. Assim também se põe em prática mais uma questão exposta pela etnometodologia, que é a força do conhecimento leigo em detrimento de uma visão “mais elevada”, ou seja, não há uma hierarquia de conhecimentos, a voz das trabalhadoras de ateliês são referências tão válidas quanto a de autores que foram consultados.

Para se realizar uma pesquisa de cunho etnometodológico se faz necessário seguir alguns critérios, visto que na teoria desta vertente metodológica temos alguns conceitos-chave, tais como: a indicialidade, a reflexividade, a *accountability* e a noção de membro. Atualizadas aqui por meio do ambiente dos sujeitos e lugares supra mencionado.

A indicialidade, segundo Coulon “é um termo técnico, adaptado da lingüística” (1995, p.33) que diz respeito ao contato comunicacional entre sujeitos envolvidos em uma dada situação. Para além disso, o autor aprofunda o sentido do termo ao explanar que existem expressões indiciais como “eu”, “isto” e “você” que fazem parte de diversos tipos de discursos, sendo que se referem a objetos distintos que variam de acordo com um contexto. O mesmo autor reforça por meio de uma citação a P.Pharo, que não são apenas estes termos chamados de *dêicticos* pelos linguistas que podem ser consideradas expressões indiciais. A

saber, os termos *dêicticos* são “indicadores de pessoa, de tempo e lugar envolvido na interação” (P. PHARO apud COULON, 1995, p. 35).

Pelo fato da etnometodologia observar situações do cotidiano, os objetos pesquisados terão peculiaridades comunicacionais em concordância com a realidade daquela situação, sendo que no geral são expressões consideradas naturais segundo o contexto em que elas se inserem. Sabendo disso, tais expressões vão sofrer variações, visto que a linguagem cotidiana de um tribunal não será a mesma de uma escola, que não será a mesma de um ateliê de costura. Ocorre que para o entendimento do sentido dos termos indiciais é preciso sempre compreender de forma holística o contexto em que eles se aplicam. A comunicação e o vocabulário são parte de um sistema maior. Ademais, pensemos que

Falar de indicialidade significa igualmente que o sentido é sempre local e não tem generalização possível, contrariamente ao que nos desejariam fazer crer as ciências antropológicas. Isto quer dizer que uma palavra, por suas condições de existência, só podem ser analisadas tomando em conta as suas situações. (COULON, 1995, p.37)

Tomando como exemplo a palavra “ateliê”, que se refere de forma geral a um espaço de trabalho, pelo contexto em que ele é abordado nesta pesquisa, percebe-se que se trata de um lugar de costura e confecção de roupas e adereços. Nas entrevistas realizadas, embora elas tenham se dado em situações consideradas extra cotidianas para as entrevistadas, a linguagem da troca entre emissor e receptor manteve um caráter de informalidade e pelo fato de terem se realizado em ateliês, primaram por um vocabulário condizente com este universo.

O conhecimento sobre o ambiente do ateliê, mesmo que em situações diferentes, permitiu que a pesquisadora realizasse a parte “indexada” da construção de sentido, ou seja, o momento em que o indicial é realmente completo. Mais alguns exemplos deste tipo de palavra seriam “Roupa” e “chapéu”. Não é qualquer roupa, nem qualquer chapéu, mas há a percepção exata do que se trata quando se observa o todo. O contexto é determinante dentro da abordagem etnometodológica, pois sabemos que

Cada situação tem sua própria configuração específica de arranjo dos detalhes, um arranjo que podemos chamar de “caleidoscópio”. Passar de uma situação para outra é como mover um caleidoscópio: se encontra

uma nova configuração, que nunca é uma reprodução exata de situações anteriores (WATSON E GASTALDO, 2015, p. 51).

A reflexividade é mais um aspecto inerente à pesquisa etnometodológica, percebemos diante da citação a Coulon que ela pode ser conceitualizada da seguinte forma:

A reflexividade designa portanto as práticas que ao mesmo tempo descrevem e constituem o quadro social. É a propriedade das atividades que pressupõem ao mesmo tempo que torna observável a mesma coisa. No decorrer de nossas atividades ordinárias, não prestamos atenção ao fato, enquanto fazemos nossos enunciados, o sentido, a ordem, a racionalidade daquilo que estamos fazendo naquele momento (COULON, 1995, p. 41).

Quanto a esse aspecto volto a destacar duas situações marcantes no desenvolvimento da pesquisa. Primeiramente, um deles está ligado com as etapas do desenvolvimento desta tese, que embora tenha como objetivo a construção de uma teoria a respeito da confecção de roupas e adereços, não previu um roteiro de ações. A parte prática, que teve como culminância a realização de um documentário e também a confecção da própria roupa e chapéu, sequer constavam na fase de pré-projeto. A teorização a respeito dos procedimentos práticos reflete sobre um caminhar que muitas vezes se dá de forma intuitiva.

Mais um fator de reflexividade dentro da pesquisa que pode ser considerado mais contundente, diz respeito a total escassez de teorização sobre os fazeres da artesã e da costureira, ambas são conscientes dos seus trabalhos e principalmente de uma ordem de ações das peças que confeccionam, isso fica bastante visível na explanação que foi feita pela artesã de chapéu Teresa O'Grady, quando ela explica a sequência que segue para confeccionar tal adereço. Desde a organização do seu espaço, até a arrumação das flores de pena de patos, que são os dois primeiros passos por ela descritos, deixam perceptíveis na sequência da entrevista que ela segue um roteiro próprio de trabalho, que foi desenvolvido no decorrer dos anos.

Como complemento, destaca-se que:

Não se deve confundir a reflexividade com a reflexão. Quando se diz que as pessoas têm práticas reflexivas, isto significa que refletem sobre

aquilo que fazem. Os membros não têm evidentemente consciência do caráter reflexivo de suas ações. Seriam incapazes, caso disso tomassem consciência, de dar prosseguimento, às ações práticas a que se entregam. Como frisa Garfinkel, os membros se desinteressam pelas circunstâncias práticas e ações práticas enquanto temas. (COULON, 1995, p. 41)

No que concerne ao desinteresse citado por Coulon, fica claro que a reflexividade no contexto apresentado é essencial para a organização dos trabalhos executados, visto que as trabalhadoras entrevistadas se mostram deveras preocupadas com o resultado final dos objetos que confeccionam, então percebemos que há sim um aspecto de reflexividade em relação à execução de tudo o que possa vir a comprometer a qualidade de suas criações. A reflexividade acompanha seus processos diários, embora haja o desinteresse em teorizar esse dia-a-dia.

Ainda tem uma questão que sempre é declarada pelos trabalhadores da Irmandade de um modo geral, o esforço em manter o que eles acreditam ser a tradição. A ideia de reproduzir rituais e uma estética histórica, reforça a necessidade de fazer as coisas de modo reflexivo. No mais, como complemento, Coulon informa que:

No decorrer de nossas atividades ordinárias, não prestamos atenção ao fato de que ao falar construímos ao mesmo tempo, enquanto fazemos nossos enunciados o sentido, a ordem, a racionalidade daquilo que estamos fazendo naquele momento. (COULON, 1995, p. 41)

Afirma-se com isso que compartilhar de forma oral nossos procedimentos práticos, pode ser visto como registro de uma teorização sobre nossos atos. No caso de Teresa O'Grady, quando foi entrevistada para esta pesquisa, ela já havia participado de programas de TV e documentários explicando sobre o seu fazer, assim sendo, o roteiro de trabalho que ela mesma construiu para alcançar a excelência na confecção de chapéus e todos estes meios em que ela conseguiu sintetizar seus procedimentos práticos, são considerados sim uma forma de dar um sentido a seus atos. Coulon afirma que “fazer” uma interação é o mesmo que “dizer” a interação.

O poder de fazer com que fatos do cotidiano se tornem objetos interessantes a ser pensados e descritos pelo viés da reflexividade se relaciona com mais um aspecto da etnometodologia, que é a chamada “*accountability*”. Este

termo perpassa pelo olhar que filtra em um universo de fatores, aspectos que possam ser “contáveis”, ou seja, interessantes de ser contados.

Na tradução do termo “*accountable*”, verifica-se que um de seus sentidos se refere a algo “capaz de ser explicado”<sup>1</sup>. Segundo Garfinkel

Os estudos etnometodológicos analisam as atividades cotidianas como métodos dos membros para fazer as mesmas atividades visivelmente-rationais-e-reportáveis-para-todos-os-fins-práticos, isto é, “relatáveis”, como organizações de atividades cotidianas comuns (GARFINKEL, 2018, p.87)

Ao citar Louis Queré, Coulon aponta que são duas as características da *accountability*, a reflexividade e a racionalidade (QUERÉ, 1984 p.100–137 apud COULON, 1995, p.42). Ambos são fatores que partem da premissa da consciência sobre os fatos, essa mesma consciência faz com que haja a percepção acerca da capacidade de ele ser “contável”, no sentido de “relatável”. Coulon complementa que

Dizer que o mundo social é *accountable* significa que ele é algo disponível, isto é, descritível, inteligível, relatável, analisável. Essa analisabilidade do mundo social, a sua descritibilidade e sua objetividade se mostram nas ações práticas dos atores. O mundo não é dado de uma vez por todas. Ele se realiza em nossos atos práticos(1995, p. 45).

Há duas formas de se pensar o que pode ser “relatável” dentro da Marujada, uma diz respeito ao acontecimento em si, nos dias de dezembro, que é o que tem maior visibilidade por parte da mídia e do turismo. Mas há também o lado avesso dos rituais, composto pelo que podemos chamar de “pré-produção”, a fase que antecede a festividade, que é composta de reuniões, arrumações, decisões que envolvem os membros da Irmandade.

Em relação à nota acima, afirmo que os envolvidos na produção da Marujada têm noção que fazem parte de algo que é considerado extraordinário, visto que se trata de uma festividade muito conhecida no Estado do Pará, principalmente por ter sido desde o século XX foco da atenção da mídia. Portanto, parece que a noção de *accountability* a priori pode se voltar para a festividade e

---

<sup>1</sup> Tradução da autora a partir do verbete “*accountable*” no Collins Dictionary. Link: <https://www.collinsdictionary.com/pt/dictionary/english/accountable>. Acessado em 18/06/2020. 22h e 33 min.

rituais. O cotidiano de trabalhos que antecede a festividade apresenta diversos fatores com potencial para se tornar “relatável” em todo o complexo sistema que envolve as relações nos espaços de convivialidade da Irmandade. Como vemos:

A propriedade dessas descrições não é a de descrever o mundo, mas de lhes mostrar sem cessar a constituição. É o sentido que se deve dar, em todos os estudos etnometodológicos, à expressão, tão repetitiva e tão misteriosa, de *account*: se eu descrevo uma cena da minha vida cotidiana, não o faço enquanto ela me “diria” o mundo que minha descrição possa interessar a um etnometodólogo, mas enquanto essa descrição, em se realizando, “fabrica” o mundo que constrói”. Tornar o mundo visível significa tornar a minha ação compreensível, descrevendo-a, pois eu mostro o seu sentido pela revelação a outrem dos processos pelos quais eu a relato. (COULON, 1995, p. 46)

Nas entrevistas, tanto para o documentário “Entre Marujas e Marujos”, quanto para a tese, percebeu-se que a fala dessa construção de mundo é muito reforçada pela preocupação em estar adequado à tradição.

Ainda sobre os critérios da pesquisa etnometodológica temos também a “Noção de membro”, que de acordo com Coulon se refere ao “domínio da linguagem natural” (1995, p.47). O ato de verbalizar é um dos princípios da etnometodologia que materializa o sentido construído pelo cotidiano dos sujeitos, portanto a interação oral, assim como a indicialidade ou indexicalidade, que partem da interação verbal, portanto um dos fatores fundamentais é o conhecimento da linguagem natural dos membros do grupo pesquisado, pois a comunicação oral expressa o sentido das ações observadas pelo pesquisador. Este aspecto é postulado a partir da ideia que:

tornar-se um membro significa filiar-se a um grupo, a uma instituição, o que exige o progressivo domínio da linguagem institucional comum. Essa filiação repousa sobre a particularidade de cada um, sua maneira singular de enfrentar o mundo, de “estar-no-mundo” nas instituições da vida cotidiana. Uma vez ligados à coletividade, os membros não têm necessidade de se interrogar sobre o que fazem. Conhecem as regras implícitas de seus comportamentos e aceitam as rotinas inscritas nas práticas sociais. Com isso não se é um estrangeiro à própria cultura e, ao invés, os comportamentos e as perguntas de um estrangeiro podem nos parecer estranhos (COULON, 1995, p. 48)

Ao participar da festividade como promessa e ao ouvi-los em entrevistas fui conhecendo os códigos comunicacionais usados pela comunidade da Marujada, expressões como “esmolações” e “barracãozinho” que no início causavam estranhamento logo passaram a ser entendidas com naturalidade.

Como vemos é o imbricamento destes fatores que constitui a pesquisa etnometodológica. Assim sendo, tal abordagem permeia esta pesquisa na busca pelo entendimento dos sujeitos, espaços e lugares, nas relações e interrelações que surgem no contexto dos ateliês, principalmente no que diz respeito à comunicação oral. Ademais, outros fatores ampararam o alinhamento entre espaço, lugar e diálogo por meio dessa visão considerada como uma prática de sociologia leiga.

Por tratar de trabalhadores da cultura popular e da predominância da artesanaria em relação ao conhecimento acadêmico, tal metodologia não diminui o valor do conhecimento do grupo pesquisado, sendo que o pesquisador assume um papel de observador sem ares de superioridade, que demonstra ser muito importante em tal contexto. Para Garfinkel:

falta no quadro teórico da sociologia convencional levar em consideração que os atores sociais têm e usam conhecimentos para fazer sentido das normas e condições de desenvolvimento das suas ações: eles não são autômatos ou imbecis que foram normativamente programados (WATSON e GASATALDO, 2015, p.54)

Além disso, sendo a etnometodologia “uma abordagem radicalmente praxiológica sobre o problema de ordem social” (WATSON e GASATALDO, 2015, p. 22), ressalto que a pesquisa considera ações práticas dentro do funcionamento dos ateliês de costura de figurinos.

os estudos a seguir buscam tratar atividades práticas, circunstâncias práticas e raciocínio sociológico prático como tópicos de estudo empírico e, ao dedicarem às atividades mais comuns do cotidiano a atenção usualmente dispensada a eventos extraordinários, procuram estudá-las como fenômeno em si (GARFINKEL, 2019, p. 93)

Abordar o conhecimento artesanal e informal é um grande interesse da pesquisa no que tange a métodos próprios de artesanaria e ofícios dentro da realidade atual e em um contexto direcionado ao traje de folgedos amazônicos. Ressalto que as ações práticas são essenciais na construção do meu pensamento em relação ao ato de escritura desta tese, visto que a costura estimula a escrita, nas entrevistas busquei manusear e aprender a fazer, o que gera um movimento no meu próprio corpo de pesquisadora, mas também de figurinista.

A noção de conhecimento “leigo” que envolve o fazer artesanal dentro da cultura popular, opera diretamente na construção de sentido das ações por meio da informação “leiga” e intuitiva (não acadêmico). Considerando esta transmissão de conhecimento oral no universo da costura e da modelagem, verifica-se que é comum esse tipo de conhecimento ser transmitido nas interações sociais entre membros da mesma família, o conhecimento é uma herança familiar (passando de mãe para filho ou filha, de avó para neto ou neta), ou por pessoas próximas (vizinhos ou amigos). As pessoas compreendem juntas valendo-se de regras(práticas) constitutivas, que Garfinkel denominou de “etnométodos”. Para a democracia existir, esta cooperação baseada em práticas e essencialmente igualitária deve substituir a forma “tribal” de consenso que cria fronteiras entre as pessoas. (GARFINKEL, 2018, p. 34)

Me interessa essa rede de relações dentro dos ateliês de “figurinistas”, da transmissão de conhecimento de geração em geração, sobre a construção dos trajes que há tanto tempo permanecem no imaginário amazônico.

A fim de pôr o ato de pesquisar em prática, mapeei os verbos de ação. A etnometodologia explica sobre o “Método documentário de análise”, o sentido de se desenvolver este método se dá a partir da necessidade de buscar elementos contextuais para que se entenda um determinado fato social. Sendo assim, são levadas em consideração formas de compreensão da ambiência em que eles acontecem.

Foi então que acionei os verbos ler, ouvir, gravar e fotografar para compreender antes mesmo do traje, o contexto em que foi criada e desenvolvida a devoção ao Santo em Bragança e assim desenhar uma linha que organizasse a sequência dos fatos que foram importantes para chegarmos ao que temos hoje. Como se fala muito em tradição, o vai e vem entre passado e presente é permanente, portanto, precisei voltar no tempo algumas vezes para entender o histórico do objeto.

Em 2020 o culto ao São Benedito de Bragança, que muitas vezes resumimos por meio da utilização do termo “Marujada”, completou 222 anos. No decorrer desse tempo houve pontos que são cruciais para saber o que ela é atualmente, então selecionei alguns dos principais livros sobre a festividade, mas tomei como base também as falas registradas nas gravações do vídeo documentário.

Esse material bruto que mescla falas do agora com informações do passado registradas em livros denominei “coisário”. Tomei emprestado de Gaston Bachelard em “A poética do Devaneio”, ao citar um autor da Champagne chamado Grosley. Segundo este autor, o termo “coisário” era usado por sua avó quando não sabia responder seus questionamentos na infância. A avó de Grosley dizia então que “quando você crescer, verá que existem muitas coisas num coisário” (BACHELARD, 2006, p.160).

No meu ponto de vista, um “coisário” de objetos pode ser uma caixa, um baú, um móvel, pode ser o próprio corpo e pode ser também o repertório que vai se criando nas diversas fases de uma pesquisa. Na construção do meu coisário de pesquisa referente ao estado da arte, procurei livros de autores que escreveram sobre Bragança, Marujada, Irmandade e que aqui me emprestaram seus pensamentos para que fosse feito um desenho de contextualização. Bachelard diz ainda que “o sonhador do mundo se põe a pensar o mundo mediante pensamentos alheios” (2006, p. 169). Mas também quis ver e ouvir as vozes dos fazedores não só de roupas, mas da festa.

Desde a primeira ida a Bragança, momento que descrevi na apresentação deste trabalho, o olhar de pesquisadora já mostrou fatores de “*accountability*”. Mas ainda não entendia toda a dinâmica de acontecimentos que giravam em torno do ciclo de São Benedito. Nas idas em 2017, eu e Alexandre Baena demos início à gravação do documentário “Entre marujas e marujas”. O roteiro era simples: um registro ordenado da sequência de eventos que ocorrem a partir da abertura da festividade, que é marcada pela chegada da imagem de São Benedito que esmolou na região das praias do município. Essa chegada se dá no dia oito de dezembro, quando o santo e os devotos atravessam de barco da localidade chamada Camutá para a igreja. O fim das gravações seria no dia primeiro de janeiro de 2018, com a cerimônia de troca dos Juizes da marujada. Mas de 8 de dezembro até 01 de janeiro muitas coisas acontecem. Construimos nosso cronograma de produção com base nas informações fornecido pelo Sr. João Batista (Careca), diretor da marujada. Em meio ao argumento original baseado em um artigo, foram inseridas as discussões sobre o traje.

Sobre os principais livros escolhidos, cheguei até eles em uma das visitas ao Teatro Museu da Marujada, pois lá existe um pequeno acervo referente às memórias da marujada e dentre esses objetos estão alguns livros que não podem

ser consultados, mas que são considerados importantes fontes de registro sobre o tema. Levou um tempo para consegui-los, visto que eram edições esgotadas. A partir dessas leituras pude compreender melhor a história e a sucessão de acontecimentos que contribuíram na configuração atual da festividade. Como são obras de momentos diferentes dos séculos XX e XXI, uma de 1959, uma de 1997 e uma de 2000, pude perceber abordagens diferentes.

Antes de conseguir esses títulos de livros sobre Marujada, minha única fonte era o “Dicionário do Folclore Brasileiro” do Luís da Câmara Cascudo que, embora superficial, me atendeu como consulta introdutória ao tema pois traz um apontamento interessante sobre marujada, destacando a forma como se diferencia de outras marujadas existentes no restante do país. Segundo ele:

Em Bragança, Pará, desde 3 de setembro de 1798, existe a Irmandade de São Benedito, festejando seu patrono, 18-26 de dezembro (o dia de S. Benedito é 3 de abril) com solenidade religiosa e parte pública, antiga e fielmente mantida, onde se inclui a curiosa Marujada, única em seu feitio em todo o Brasil (CASCUDO, 2012, p. 437)

O ato de pesquisar é sempre constituído pelas etapas em que vamos removendo camadas e descobrindo outras, então partindo de Câmara Cascudo tomei conhecimento do trabalho de Armando Bordallo da Silva, publicado pela primeira vez em 1959. Ambos os autores observam a marujada enquanto fenômeno pelo viés do folclore, inclusive nos títulos de seus trabalhos: “Dicionário do Folclore Brasileiro” e “Contribuição ao estudo do folclore amazônico na zona bragantina”. De todo modo uma das informações que interessam no livro de Bordallo é a inserção de um documentário fotográfico nos anexos com imagens que incluem a marujada do passado, além disso, ele descreve detalhes da indumentária que são bem diferentes das atuais, fato importante para o estudo desses objetos.

Na atualidade, o ciclo de São Benedito em Bragança não concentra apenas a dança, as missas e procissões, existe uma diversidade de ações organizadas pela Irmandade em conjunto com a Igreja Católica no decorrer do ano, sendo iniciadas em abril ou maio com a saída das três comitivas do Santo para diferentes regiões de Bragança: praia, campo e colônia. O encerramento se dá no dia primeiro de janeiro com a mudança dos juizes pois, diferentemente dos postos de

Capitão, Capitoa e Direção, estes não são cargos vitalícios. Assim sendo, hoje temos como eventos:

Quadro 1 – cronograma de eventos

Abril/Maio	Saída das três comitivas de esmoladores
Dezembro (dia 8)	Chegada das comitivas (Romaria fluvial)
Dezembro (A partir do dia 8)	Ensaios
Dezembro (dia 25)	Cavalhada
Dezembro (dia 25)	Almoço da Juíza
Dezembro (dia 25)	Marujada (Dança)
Dezembro (dia 25)	Colocação do Mastro
Dezembro (dia 26)	Alvorada
Dezembro (dia 26)	Almoço do Juiz
Dezembro (dia 26)	Leilão
Dezembro (dia 26)	Grande procissão
Dezembro (dia 26)	Missa campal
Dezembro (dia 26)	Marujada (Dança)
Dezembro (dia 26)	Mastro (Derrubada)
Janeiro	Troca dos Juízes.

Ao verificarmos as camadas desse palimpsesto concluímos que cada um deles geraria uma tese. Se fosse levado em consideração o caráter de “*accountability*” da etnometodologia, temos uma riqueza de objetos a serem pesquisados, alguns deles como a musicalidade e a dança já geraram ricas reflexões acadêmicas. Antes de esclarecer melhor cada um, é importante destacar que nesses momentos observamos permanentemente rituais de oração, como ladainhas e missas, de comensalidade como cafés, almoços e jantares e de uma sonoridade *sui generis*. Além disso, os diversos trajes são exigidos como

componentes na aparência dos membros da Irmandade em cada um desses eventos.

A seguir, como parte da contextualização proposta pelo método documentário e construída como um coisário que concentra escutas, leituras e observações, serão fornecidos apontamentos a respeito do lugar, Bragança, das pessoas, a Irmandade e sobre o caleidoscópio de experiências promovidas durante o ciclo anual de folias.

A título de esclarecimento, é necessário comunicar que para destacar o que foi falado nas entrevistas me apropriei da estratégia de escrita que o pesquisador José Guilherme Fernandes fez em sua obra “Pés que andam, pés que dançam: memória, identidade e região cultural na esmolação e marujada de São Benedito em Bragança (PA)”, na qual o autor adotou uma transcrição da fala por meio de uma fonte diferente, que simula uma tipografia de escrita manual. Pelo fato da pesquisa etnográfica do autor se basear em documentos, textos e estudo de relatos orais em entrevistas, no prefácio é informada a opção por trazer um tratamento diferenciado na expressão dos dados obtidos por meio de entrevistas, uma delas é que ele denomina “narrador” ao invés de “entrevistado” às pessoas que contam suas histórias, segundo ele o tratamento é embasado na narratologia. Ademais, a tipografia utilizada no decorrer do livro em relação a essas histórias contadas pelos narradores se destaca por fazer uso de uma fonte que se assemelha a grafia manual e é denominada “*Lucida Handwritting*”.

## **2.1 Bragança como cenário**

Até aqui explanou-se sobre os eventos e o figurino, mas ainda não nos situamos no cenário em que as coisas acontecem, o município de Bragança. Por meio das fontes que li e ouvi, percebi a paixão dos bragantinos pelo seu lugar e, fazendo uso das minhas próprias palavras, costuradas com as de autores e das pessoas que entrevistei, tento resumir as características deste ponto da Amazônia situado em uma região entre os estados do Pará e do Maranhão. Conhecida como Zona Bragantina ou Zona do salgado, está localizada a beira do Rio Caeté,

próximo do oceano Atlântico. “Caeté” é um nome de origem indígena<sup>2</sup>, pois antes da chegada de imigrantes a região era habitada por essa comunidade.

Em “Contribuição ao estudo do folclore amazônico na zona bragantina” Armando Bordallo da Silva inicia sua escritura fazendo uma análise antropogeográfica da região e informa que “O município de Bragança tem os seguintes limites: ao norte o Oceano Atlântico; a leste o município de Vizeu; ao sul o município de Ourém; e a oeste o município de Capanema.” (SILVA, 1959, p.3).

A divisão geográfica de Bragança tem uma importância significativa nas homenagens a São Benedito visto que elas acontecem em três regiões de biomas diferentes, são eles: Campo, Colônia e Praia. A região do campo é composta por sítios e fazendas, a Colônia, nas proximidades do centro da cidade, e a Praia, é área que fica perto das águas, tanto doce, quanto do Oceano Atlântico. Cada área recebe, a partir do mês de abril ou maio, uma comitiva de esmoladores que leva uma imagem do santo e faz peregrinações nas casas ou outras propriedades de devotos. O retorno das comitivas acontece em dezembro, cada imagem em um dia, ao chegar na Igreja de São Benedito, é um ritual feito por marujas e marujos.

Outra questão colocada nessa primeira parte da obra de Bordallo é a possibilidade de se observar um panorama geral da história da localidade, a presença indígena, os grupos de imigrantes que chegaram em momentos distintos da história. Segundo o autor “a população indígena era constituída pelos Caités da nação dos Tupinambá, e posteriormente também pelos Apotianga” (SILVA, 1959, p.5). A partir de 1531 houve as primeiras explorações da costa oriental do Pará, em seguida a chegada de franceses em 1613 dando início à história de chegadas de pessoas de outros lugares e até mesmo com uma passagem do próprio Francisco Caldeira Castelo Branco em 1616<sup>3</sup>.

A partir dessas chegadas se configura uma estrutura cidadina naquela área, primeiramente foi criada a Vila de Vera Cruz de Gurupi, como parte da Capitania do Gurupí e do Caité. Sendo que no período de 1634 a 1754 passou a ser conhecida como Vila de Souza do Caité e se situava na margem direita do Rio

---

<sup>2</sup> A maioria dos textos antigos usa a ortografia Cayté, nos parecendo traduzir a exuberância das matas e das águas: *Caa-y-eté* ou seja *caa*= mata, *y*= água e *eté*= verdadeira, grande. Se relacionarmos a origem da palavra à existência de tribos o termo, nos documentos antigos, é na maioria das vezes grafado *Cayté*, desde Pernambuco às plagas bragantinas. (SILVA, 1959, p. 12)

<sup>3</sup> Considerado o fundador da cidade de Belém.

Caeté, tendo sido em seguida movida para a margem esquerda. No mesmo ano de 1754 passa a se chamar Vila Nossa Senhora do Rosário de Bragança a partir da chegada de 30 casais açorianos que migraram com a intenção de colonizar a região. Apenas em 1854 o lugarejo foi elevado à categoria de cidade.

Na cronologia de fatos narrada por Bordallo houve ainda a chegada de 956 colonos espanhóis entre os anos de 1897 e 1900 e, finalmente, a chegada das pessoas escravizadas de origem africana, em pequena quantidade a princípio, tornando-se mais intensa posteriormente, como bem relatam os autores José Maia Bezerra Neto em “Escravidão negra no Grão-Pará (séculos XVIII e XIX)”, Vicente Salles em “O negro no Pará sob o regime da escravidão” ou “O negro na formação da sociedade paraense” e Edna Castro em “Escravos e senhores de Bragança”. Apesar de outros pesquisadores reforçarem a significativa presença negra no Pará, nos estudos de Bordallo em 1959 afirma-se que “Calculamos que, no presente, a população bragantina não tenha mais do que 2% de negros descendentes de escravos”<sup>4</sup> (SILVA, 1959, p.6).

Pelo fato de se tratar de uma obra antiga, os dados de Bordallo não consideram os estudos sobre negritude contemporâneos, e as classificações abordados por teorias de colorismo, portanto a porcentagem pequena de negros apontado pelo autor soa controversa no cenário atual. No mais, acredita-se que seus apontamentos a este respeito têm como objetivo apontar as múltiplas influências étnico-culturais na região, visto que ele reconhece a importância da cultura afro na formação dos valores locais.

Um fato disseminado pelo autor é que Bragança funciona como “centro de irradiação folclórica mais importante de toda a Zona Bragantina” (SILVA, p. 1, 1981). No depoimento do Senhor José Maria, capitão da Marujada, para o documentário “Entre Marujas e Marujos”, ele confirma esta visão alegando que

*Essa dança, esse louvor a São Benedito, ele vai longe, não é só bragantino, não é só a nossa cidade que cultua São Benedito, são diversas cidades, diversos lugares, que também têm essa manifestação folclórica, Bragança, eu costumo dizer, que Bragança é a raiz da festa, em Bragança, parece que tem um fervor maior, o povo cultua com mais vigor, cultua com mais coragem,*

---

<sup>4</sup> Por se tratar de uma citação retirada diretamente da obra, não foi feita adaptação da palavra “escravos” por “pessoas escravizadas”

*cultua com mais alegria, dançando e louvando a São Benedito.*

São poucas as pesquisas a respeito de outras Marujadas, destaco a da professora Karine Jansen que realizou seu doutoramento tendo como temática a Marujada de Quatipuru na pesquisa intitulada “Um fogo que se deita no mar” e o material produzido por Maria José Pinto da Costa Moraes, Mavilda Jorge Aliverti e Rosa Maria Mota da Silva, publicado na forma de livro com o nome “Tocando a memória da rabeça”, que aborda a produção artesanal dos instrumentos da Marujada bragantina e menciona uma lista de lugares da zona do salgado que também realizam suas Marujadas de forma semelhante a de Bragança: Capanema, Tracuateua e Quatipuru. Acrescento que atualmente o município de Vila Fátima também realiza sua festa.

“Contribuição ao estudo do folclore amazônico na zona bragantina” é o compartilhamento de um trabalho de campo vivenciado em um recorte de tempo em que alterações relevantes da Marujada e na Irmandade eram recentes, o que faz o mérito da obra. Armando Bordallo da Silva foi pesquisador em Ciências Sociais e Humanas do Museu Paraense Emílio Goeldi; Professor de Antropologia do centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Pará, Presidente do instituto de Antropologia e Etnologia do Pará, Presidente da Comissão paraense de Folclore, Sócio efetivo e perpétuo da Academia Paraense de Letras, Conselheiro da Fundação Cultural de Bragança e Inspetor sanitário de saúde pública do estado do Pará nas cidades: Bragança, Cametá e Chaves.

Filho ilustre de Bragança, nascido em 1906 e falecido em 1991, sua visão coloca a cidade na condição de importante centro irradiador de folclore, não apenas representado pela Marujada, pois nos demais capítulos o autor procura relatar a diversidade de atividades culturais que acontecem no decorrer do ano. Nesse sentido, ele faz uma separação e organiza os fatos culturais bragantinos da seguinte forma: Ciclo do Natal, Reis, Ciclo do Carnaval e entrudo, Festa do Divino, Ciclo Joanino, Esmolações de santo e Ladainha, Festa de São Benedito.

Somando-se às informações sobre as origens do Município de Bragança, Ubiratan Rosário, em sua obra “Saga do Caeté: “folclore, história, etnografia e jornalismo na Cultura amazônica da marujada, Zona Bragantina, Pará”, aborda o ciclo ferroviário do município de Bragança, quando o trem interligava a cidade à

capital do estado, Belém. Ele denomina a região de “Sociedade da farinha”, ou Sociedade Caeteuara (do Caeté), e também informa especificidades de sua geografia e economia, ressalta o potencial econômico centrado da roça tradicional e produção agrícola, em contraponto à região de Belém.

Rosário se refere ao período da história mais antiga como fase “Pré-Ferrovária” e reforça a importância da conexão feita pelo trem no período que ele operou, de 1908 até o início dos anos 60. Em sequência, houve a fase ferroviária e a Pós-Ferrovária. Na descrição do autor ele elucida que:

A Fase Pré- Ferrovária (período de formação) que vai de 1613, com a chegada dos franceses no Caeté, até 1908, chegada da ferrovia, período que envolve a lenta fase, envolvendo a Colônia, O império e a república velha até os primeiros oito anos do século XX.

A Fase Ferrovária (período auge da maturação) vai de 1908, com a instalação da Estrada de ferro de Bragança até 1966, quando, por ato do governo militar do movimento de 64, fica extinta bruscamente a ferrovia, interrompendo um ciclo civilizatório e o fim do primeiro despertar bragantino.

A fase Pós-Ferrovária (período de mutação) provoca inicialmente uma certa depressão, com ameaças de decadência, com perda de funções econômicas e políticas, com retração de seu território municipal e de crise tensional nos espaços da comunidade caeteense. (ROSÁRIO, 2000, p. 35 e 35)

No desenvolvimento do seu texto o autor explana sobre as mudanças que aconteceram na sociedade bragantina a partir da chegada da ferrovia em 1908. O fomento cultural e as ações da imprensa que culminaram com a realização da I Jornada Paraense de Folclore, realizada em dezembro de 1958 contando com a participação de Bordallo da Silva que, conforme visto anteriormente, registrou como pesquisador do Museu Goeldi pesquisas sobre cultura bragantina na área da antropologia.

Em alguns capítulos Ubiratan Rosário fortalece sua pesquisa observando o trabalho da imprensa, por meio da análise de veículos como o rádio, jornais e revistas, ressaltando a chegada da tecnologia tipográfica em 1913 na região.

Pelo que Ubiratan Rosário descreve em seu livro, a I Jornada Paraense de Folclore foi um grande evento que aconteceu em Bragança nos anos 50, para ser mais precisa de 22 a 28 de dezembro de 1958, ainda no período Ferrovário. Na época havia uma grande discussão nacional sobre folclore fomentado pela Comissão Nacional de Folclore (CNFL), por conta disso a jornada contou com a participação de folcloristas, pesquisadores, escritores ilustres como Edison

Carneiro, Armando Bordallo da Silva, Bruno de Menezes, Avertano Rocha e muitos outros nomes. Naquele ano a Marujada e a IGSSBB completaram 160 anos. Ocorre que naquela época o governo brasileiro criou a Comissão Nacional de Folclore (CNFL) em 1947 e o tema passou a receber bastante atenção. Para entender o contexto, Rosário explica que

Após o trauma da Segunda Guerra mundial, a ONU, através da Unesco, incentivava os povos a valorizarem o seu Folclore, na compreensão de que isso concorria para a paz e união dos povos. Criada em 1946 a Unesco, logo em 1947 o Brasil ouviu o seu apelo criando aqui a Comissão Nacional de Folclore dentro dessa visão humanística da Unesco, pois ela ficaria filiada, como até hoje, a Comissão. Mal se iniciava a década de 50, logo em 1951 os folcloristas estabeleciam a Carta do Folclore Brasileiro, discutida e aprovada no Primeiro Congresso Brasileiro de Folclore, realizado naquele mesmo ano de 1951, no qual o Brasil rompeu logo com alguns conceitos meramente europeus, adaptando-os à realidade brasileira. (ROSÁRIO, 2000, p. 145)

Muitos folcloristas partiram em uma busca pelo registro de festividades tradicionais e manifestações folclóricas pelo Brasil afora com o propósito de organizar um inventário. A Jornada Paraense foi um esforço para realizar debates que pensavam o assunto, além disso, também houve exposição de artesanato e apresentações da Marujada bragantina como expoente do folclore local amazônico.

No capítulo “Significado da jornada” Ubiratan Rosário relata, de forma resumida, como se deram as atividades da Jornada, e ressalta que naquele momento havia uma divergência de correntes epistemológicas que trouxe duas visões: uma delas era a abordagem de fenômenos da cultura tradicional como Folclore e a outra trazia uma visão sociológica. Conforme descreve o autor, aconteceram alguns momentos de tensão em relação a essa discussão, nesse sentido, no trecho a seguir ele comenta o posicionamento das duas vertentes de pensamento:

Havia duas tendências, dois grupos marcantes e antagônicos. De um lado, a Comissão Nacional de Folclore (CNFL) que liderava o Movimento Folclórico no Brasil, e do outro lado a chamada Sociologia Paulista. No primeiro grupo, Renato Almeida que chefiava a CNFL, depois a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB). No segundo grupo a figura do sociólogo Florestan Fernandes, principal expoente da sociologia de São Paulo. Profundas divergências separavam os dois grupos. Florestan Fernandes combatia intransigentemente o modelo estético e humanístico praticado pelo folclorista e defendia o modelo universitário baseado na pesquisa científica. Renato Almeida, aliado aos

antropólogos que se aproximaram do Movimento Folclórico, tinha outras preocupações que pareciam não coincidir com a de Florestan Fernandes. Renato Almeida Defendia a urgência da coleta, da coleta pura (ROSÁRIO, 2000, p. 144)

A tendência a registrar os fenômenos culturais populares brasileiros tomou força no Brasil no início do século XX, quando o movimento moderno nas artes passa a buscar uma essência nacionalista fomentado pela Antropofagia ou manifesto Pau-Brasil. O próprio Mário de Andrade viajou para algumas regiões do país registrando “manifestações folclóricas”, o que o levou a ser também conhecido por seu trabalho como “folclorista”. O poeta Bruno de Menezes, um dos presentes na I Jornada Paraense de Folclore, também se insere neste posicionamento dos artistas do modernismo brasileiro. Observa-se que a preocupação com o reconhecimento da realidade local brasileira e a busca por uma identidade local se manifesta nas artes a partir do romantismo do Século XIX, se mantém no realismo e se intensifica no modernismo do século XX.

Após tecer considerações a respeito da fase ferroviária, incluindo suas próprias memórias de infância, o que ela chama de “Geração-Ferrovia”, Rosário menciona fatos da vida cultural da região até a extinção traumática da ferrovia no início do governo militar no Brasil e posteriormente a extinção, por decisão judiciária, da Irmandade do Glorioso São Benedito nos anos 80, conforme visto com mais detalhes na obra de Dedeival Brandão Silva “Tambores da esperança”. No decorrer dos três capítulos finais de “Pérolas do Caeté” Ubiratan Rosário mergulha com maior profundidade nos temas referentes à Festividade do Glorioso São Benedito de Bragança, costuras de pensamentos construídos a partir de sua própria vivência etnográfica proporcionada pela condição de professor/pesquisador do Projeto de Interiorização da Universidade Federal do Pará.

Reforço que as impressões sobre a cidade foram também se construindo a partir das diversas idas e vindas, de notícias da atualidade, das relações que foram se firmando a partir das redes sociais. Na tentativa de trazer informações atuais a respeito do município, buscou-se o site do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE)<sup>5</sup> que, entre outras coisas, informa que a cidade apresenta a estimativa populacional de 128.914 pessoas em 2020. Além de possuir infra

---

<sup>5</sup> <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/pa/braganca/panorama>

estrutura de comércio bastante variada, de turismo, educação superior e técnica. PIB per capita de R\$ 8.985, 82 (oito mil, novecentos e oitenta e cinco reais e oitenta e dois centavos) no ano de 2017.

## 2.2 A Irmandade

A compreensão acerca da origem e manutenção da devoção beneditina em Bragança, que se dá pelo esforço de uma Irmandade, carece de uma certa atenção nessa contextualização. Para os estudos da indumentária, esse entendimento precisa de esclarecimentos tendo em vista que a uniformização da aparência está diretamente relacionada com a consciência de membro da Irmandade. Aprofundaremos este tópico nos próximos capítulos, em que ele será reforçado pelas teorias do neotribalismo elaboradas por Michel Maffesoli.

Na obra de Dedival Brandão da Silva intitulada “Os tambores da esperança: Um estudo sobre cultura, religião, simbolismo e ritual na Festa de São Benedito da Cidade de Bragança” temos um trabalho que foi desenvolvido em um programa de mestrado, com pesquisa etnográfica realizada nos anos 80 e 90 e publicado como livro em 1997. Este apresenta um estudo detalhado no que tange aos descritivos dos rituais e investiga dois momentos distintos da Festividade de São Benedito de Bragança: as esmolações e o ritual da dança.

Além disso, introduz uma realidade que não foi abordada por Bordallo, a tensão entre a irmandade com a igreja católica, que culminou com a sua extinção em 1988, originando uma outra. Antes de tratar a Irmandade como um grupo dentro da sociedade bragantina, é importante compreender como se deu o contexto de sua formação e desenvolvimento, portanto neste coisário será dado maior foco a esse fator.

No capítulo II, sobre Irmandades religiosas, Dedival procura, por meio de documentos e fontes históricas, contextualizar a origem das Irmandades religiosas no Brasil por meio do Padroado<sup>6</sup> para assim adentrar no caso Amazônico e postular que o primeiro compromisso da Irmandade se deu em 1853 tornando sem efeito o de 1798 (1997, p. 26). Para o autor o momento histórico denominado “ciclo

---

<sup>6</sup> Lei que conferia à Coroa o direito de arrecadar e redistribuir os dízimos devidos à Igreja e indicar os ocupantes de todos os cargos eclesiásticos, inclusive infra episcopais. (LIMA, 2014, p.1). Acesso: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/srh/article/view/22231>

agrícola” contribuiu para a ampliação do sistema escravista naquela região o que teve como consequência a criação da irmandade.

Um fator considerável nesse capítulo é a divisão da história da irmandade em duas fases distintas: a primeira considera a data do seu primeiro compromisso em 1798 que a caracteriza como uma Irmandade Religiosa; a segunda fase, parte do seu estatuto de 1947 em que passa a ser uma Irmandade Civil. O autor elabora este pensamento no trecho

Um ponto a ser logo demarcado diz respeito à elaboração de sua própria cronologia. Tomando como referencial a data da aprovação do seu primeiro Compromisso (1798), ou de seu Estatuto (1947), podemos dividir a sua história em duas grandes fases: uma mais antiga, cuja origem remonta ao período colonial, em que a IGSBB pode ser caracterizada como “Irmandade religiosa” e outra, mais recente, em que ela se reconhece e é reconhecida como “Irmandade civil”. (SILVA, 1997, P. 34)

Tendo esclarecido que seu foco de análise se debruça sobre a fase mais moderna, o autor consegue traçar um panorama que localiza o momento de grande fragilidade entre a Irmandade e a igreja católica. Para ele, o primeiro Compromisso, cunhado em 1798, não teve base legal e por esta razão se considera que o mesmo, de fato, se deu apenas no ano de 1853. Tomando o Compromisso da Irmandade de 1853 como referência ele observa a hierarquia de componentes daquela primeira formação.

Um aspecto a ser destacado por Dedival é o fato da primeira fase da Irmandade excluir a dança da Marujada nos seus dois primeiros compromissos (1798 e 1853), concentrando-se nas novenas, missas e procissões, mesmo que no mito de origem da festividade conste a informação que ela acontece desde 1798. Segundo colocações do autor, a dança era considerada como a parte profana da festa. Além disso o autor relata que:

O compromisso de 1853 vigeu até 1923 quando, em reunião da diretoria da irmandade, foi revogado. Com a revogação teve início um período “sui generis” na história da Irmandade, porque de acordo com a decisão tomada na sessão de 20 de setembro daquele ano, culminando com a revogação dos compromissos anteriores, a irmandade ficou sem estatuto até 1947. Em 4 de maio desse ano, teve publicado em Diário Oficial do Estado do Pará o seu Estatuto como Irmandade Civil (SILVA, 1997, p. 38)

Apesar da dança ser tratada como lado profano da devoção, reforço que para os membros ela também é uma forma de celebrar o santo, portanto para os devotos filiados à Irmandade ela não é considerada um ato profano. O Senhor José Maria, atual Capitão do grupo confirma este fato por meio de sua declaração fornecida em uma entrevista.

*Ali naquela dança a gente tá fazendo uma reverência a São Benedito, reverenciando São Benedito, até naquela dança. Porque ali, na minha cabeça, não passa nada de maldozo. É uma dança que, pra mim, é sagrada. Tanto retumbão, a roda, uma das coisas mais bonitas que eu acho, são elas dançando a roda, o retumbão, o chorado, que são as três principais, depois vem o xote, aí já sai um pouquinho do normal, que é o xote, a Mazurka, que também acho uma dança muito bonita, a valsa. A contradança, que é chamada dança do bagre né?*

Dedival Brandão adentra em seguida na problemática que se deu a partir da intervenção da igreja católica, que em 1923 passava por uma reforma como consequência da proclamação da república e desvinculação da igreja do estado, e tinha a intenção de intervir em Irmandades religiosas de caráter leigo e em práticas religiosas advindas das camadas mais populares, sendo que a Irmandade se enquadrava no perfil que passa a ser combatido por ela, pelo fato de ser uma entidade que fomentava a fé em São Benedito de forma independente, no sentido de não ter ações promovidas diretamente pela igreja.

Segundo o autor o objetivo era moralizar e controlar as manifestações organizadas pelas pessoas comuns. Como consequência de tais acontecimentos, o poder eclesiástico começa a disputar o controle da organização da Festividade de São Benedito de Bragança com a Irmandade e inicia a partir de 1947 o que o autor coloca como uma “guerra pacífica” (SILVA, 1997, p. 40). Naquele ano a Irmandade assume o caráter civil e modifica seu estatuto passando a viver um conflito de mais de quarenta anos com as autoridades eclesiásticas. O fim da Irmandade se deu em 1988 após a justiça dar ganho de causa à Igreja. No entanto, no mesmo ano surge uma nova Irmandade que dá continuidade à tradição.

O estatuto de 1947 implementa algumas novidades, inclusive no que diz respeito ao vestuário. Uma das mudanças é que finalmente se reconhece a

relevância da dança da Marujada como parte integrante da tradição do culto a São Benedito e inclusive pensou-se na construção de um barracão para que os rituais de dança fossem realizados. Conforme vemos na seguinte citação que comenta as modificações no documento:

No capítulo V, intitulado “Da Marujada”, três pontos foram privilegiados no que diz respeito à sua organização. O primeiro diz respeito à criação do “Conselho da marujada”, encarregado da sua administração, sendo composto de uma “capitão” auxiliada por seis membros. Previa este capítulo a construção de uma “barraca” para a realização de seus rituais de dança, reunião e encontros. Também estabelecia a obrigatoriedade da utilização de livros de registro e escrituração, atas, os quais deveriam ficar sob a guarda do secretário do Conselho (SILVA, 1997, p. 53)

Como percebemos, a estrutura da organização possui semelhanças com o funcionamento do que hoje conhecemos por “associação”. Há outro fator que também interessa em relação ao documento gerado naquele ano, o que o autor chama de “branqueamento”, no sentido de “tornar branco”, ou seja, a Irmandade civil passa a adotar uma postura diferente em relação aos seus membros, visto que antes havia uma predominância de negros e a partir daquele momento passa a ser aberta a todos os que fossem aceitos pelo Conselho. O autor menciona algumas teorias em relação à diminuição da presença da comunidade negra em Bragança, mas de fato não adota nenhuma postura específica.

Após desenvolver reflexões acerca de ritual e identidade com base em teóricos como Turner e Geertz no primeiro capítulo de “Tambores da Esperança”, a partir do segundo passa a discutir sobre organização de Irmandades no Brasil e em especial na Irmandade religiosa, a Irmandade civil, o estatuto e o processo do branqueamento no caso específico de Bragança. No terceiro capítulo, Dedival desenvolve suas reflexões sobre as esmolações de santo, sua estrutura e cotidiano, conflitos e seu *modus operandi* a partir da folia, do cortejo, dos rituais de comensalidade e da música.

Como foi dito anteriormente “Tambores da esperança” se debruça com mais afinco na análise dos rituais que são conhecidos como “esmolações” e na dança da Marujada. Na distribuição dos capítulos, a parte III trata do funcionamento das folias de esmolação do santo e é possível perceber como ela se dá. É essencial o entendimento deste movimento e na realidade considero um acontecimento a parte dentro do culto a São Benedito.

Quando, no início da pesquisa, propus analisar a indumentária da Marujada bragantina, não havia a intenção de destacar as várias vestimentas usadas nas atividades do culto à São Benedito em Bragança, a princípio apenas o conjunto de trajes utilizados no período da festividade seria abordado, pela intenção de abordar outras atividades festivas da região amazônica como estudo. No entanto, a partir da opção por tratar apenas da festividade de São Benedito de Bragança houve a preocupação em buscar mais informações a respeito das várias formas de vestir nas atividades da Irmandade.

Assim como será desenvolvido um tópico referente ao traje utilizado fora do período da festividade, a indumentária da festividade também será objeto de reflexão, visto que é o traje mais conhecido e muitas vezes acredita-se que há apenas ele. Carregado de simbologias e adornos a intenção do projeto a princípio era o entendimento a respeito dos seus elementos e também como se dá a construção desses trajes em termos de materialidade e mão de obra. A complexidade da forma como será tratada, parte do princípio que o conjunto de roupas e acessórios apresentam variação de cor e, além disso, quando você se refere a ele como “indumentária da marujada” você está falando do momento da dança que é realizada dentro da festividade. Porém, o mesmo traje também se faz presente em outras atividades, como as missas e procissões de São Benedito.

Uma questão que deve ser reforçada é que nesta tese, houve a opção por tratar o grupo apenas pelo uso da palavra Irmandade, pois após todo esse histórico ela mudou de nome algumas vezes e hoje é conhecida como “Irmandade da Marujada de São Benedito de Bragança”, porém acredito que o nome não muda a essência e o sentimento de engajamento dos indivíduos que dela fazem parte.

### **2.3 Entre Marujas e Marujos: Um caleidoscópio de experiências**

Para compreender como se distribuem as atividades no período da festividade e assim proporcionar o entendimento do contexto desta, tratarei de resumir o caleidoscópio de momentos que foram registrados durante a produção do documentário “Entre Marujas e Marujos”, associando cada um dos eventos com informações dos livros pesquisados e às explicações dos membros da Irmandade que participam dessa organização coletiva.

Tais experiências foram vividas pela primeira vez a partir de dezembro de 2017 com o registro da chegada do “São Benedito da Praia”. Era uma manhã de 8 de dezembro e havia uma procissão fluvial saindo da orla da cidade com destino a uma localidade chamada Camutá que se situava do outro lado do rio. Naquele lugar estava uma imagem do santo na casa de um promesseiro e ela deveria voltar para cidade após o período de esmolação, que naquele ano havia começado no mês de maio. Nos dias que se seguiram, aconteceram mais dois rituais da chegada das comitivas de santo, que percorreram as regiões de campo e da colônia.

Cada comitiva é composta por um encarregado, os músicos que acompanham e ajudam a realizar as ladainhas que caracterizam a folia. A noção de “folia” é postulada por Câmara Cascudo como “No Brasil a folia é bando precatório que pede esmolas para a festa do Divino Espírito Santo (folia do Espírito Santo) ou para a festa dos Santos Reis Magos (folia de Reis)”. (2012 , p. 306). No mesmo verbete o autor alega que este formato de folia também se faz presente em alguns cultos ao São Benedito, exatamente como ocorre no caso da festividade de Bragança. Mais sobre o vestuário dos membros que participam das comitivas será explanado no capítulo seguinte.

No capítulo “Êxtase devoto nas águas do Caeté. A Marujada fluvial”, Ubiratan Rosário reproduz suas anotações em torno da participação na romaria fluvial que ocorre na chegada das peregrinações da imagem de São Benedito da região das praias, o fim do percurso se dá em uma localidade chamada Camutá que segundo Rosário (2000) homenageia o cacique de uma das tribos que se faziam presentes naquela região na época que os imigrantes europeus chegaram no século XVII.

O trajeto da romaria fluvial foi feito em 2017 e percebeu-se que ela se organiza de acordo com o horário do aumento do nível da maré no rio Caeté. A romaria parte do trapiche localizado no mercado do bairro da Aldeia em direção ao outro lado do rio, para o Camutá. Chegando lá, há uma acolhida desta comitiva na casa do último promesseiro que recebeu o santo da praia naquele ano

Nas minhas observações em particular, quando estava no barco participando do trajeto, percebi a presença polifônica composta por ladainha, orações, música, homenagens e fogos de artifício naquele momento especial para os devotos e que toca quem a descreve conforme Ubiratan atesta “Não escapo à

emoção”, sentimento compartilhado por mim enquanto autora deste texto. O trajeto naquele dia finaliza com a chegada da imagem na igreja de São Benedito e marca o início da festividade no mês de dezembro. Sobre a ladainha entoada pelos foliões de São Benedito o autor reflete sobre por meio das palavras:

É belo, comovente, o entoar da Ladainha caeteuara: misto de latim e português caboclos. Êxtase. Prazer devoto. Só eles sabem o que estão dizendo. Os padres católicos jamais conseguiram perceber essas palavras. É mistério dos devotos. Transição do latim e português. (ROSÁRIO, 2000, p. 180)

E segundo o depoimento do encarregado Valdeci, a ladainha pode ser comentada da seguinte forma

*O cânticos da ladainha, é um cântico em voz alta, são três vozes na frente, um embaixo, que é a voz mais grossa, do meio que tira a ladainha, e a esquerda que é mais um grito mesmo, que chama de contralto, aí se mistura as três vozes, e elas são diferentes, pra que as pessoas que estão ao lado, próximo, ele com certeza entende, até aprender sem a gente ter que dar no papel, agora o jovem ele repassa um para o outro no papel, quando ele tem uma voz no nível da ladainha, aí aprende rápido, mas é uma tarefa até meio difícil, então o cântico da ladainha, que o pessoal diz que é em latim, em latim pois mistura as três vozes, aí o pessoal pensa que a gente reza em latim, em outra linguagem, mas é uma voz pura, uma voz brasileira.*

Uma das diferenças entre o relato do autor e minhas observações se deu em relação ao horário em que a travessia se realizou. No livro consta que aconteceu pela parte da tarde e no ano de 2017 pela parte da manhã. Outro aspecto que não poderia deixar de ressaltar é que Ubiratan Rosário informa que a indumentária dos devotos naquele campo realizado nos anos 90, constava a utilização dos paramentos oficiais da Irmandade no período de dezembro e nos meus apontamentos na romaria fluvial os devotos faziam uso da indumentária utilizada no período das esmolações.

A partir da procissão fluvial a movimentação entre os organizadores se intensifica. Dedival Brandão da Silva reflete sobre questões identitárias no IV capítulo de “Tambores da esperança”, quando trata especificamente da sociabilidade que se dá no período da festa de São Benedito. Conforme

percebemos na imagem que expõe a programação do culto de 2017, há uma sequência de eventos que fazem parte da Festividade, que tem seu início no dia 18 de dezembro e é quando os paramentos oficiais são introduzidos. Temos então: Alvorada, missas, novenas, ladainhas, cavalhada, almoços, jantares, procissões, o leilão, o mastro, ensaios como atividades do período que finaliza sempre em 1º de janeiro do ano seguinte com a troca dos juizes, mas nestes eventos há uma variação desses trajes oficiais, mesmo que em todos eles os membros da Irmandade se apresentem devidamente uniformizados.

Um ponto positivo da publicação a qual me refiro, é a compreensão dessa organização de ritmos e da fundamentação que detalha as danças e coreografias. Pelo que pude observar em campo e reforçada pela leitura, as danças se distribuem em: Roda, retumbão, chorado, mazurca, valsa e xote. Sendo que o autor considera as três primeiras, as danças originais herdadas pelas pessoas escravizadas e as três últimas foram incorporadas a partir das apropriações da comunidade europeia e suas influências na prática das danças. A partir da leitura da obra em conjunto com a vivência em campo, elaborei a seguinte divisão na organização dos rituais que ocorrem no culto a São Benedito em Bragança:

- Rituais religiosos (esmolações, procissões, missas, ladainhas, novenas, romaria fluvial)
- Rituais de Dança (ensaios e apresentações)
- Rituais de comensalidade (almoços, jantares, lanches, cafés)
- Rituais que são apropriações das festividades de santos (cavalhada, mastro, arraial, leilão)
- Alvorada

No meu ponto de vista, os rituais religiosos são predominantes como forma de reafirmar que se trata de uma festividade que tem em seu cerne a adoração a um santo da igreja católica.

Mais autores se dedicaram a investigar a fase pré festividade que é conhecida como “esmolações”. Das colocações presentes na obra de Dedival Brandão Silva sobre esta etapa do ciclo de São benedito, ele ressalta que:

O ciclo ritual, denominado de esmolação do Santo, corresponde a um conjunto de pequenos cerimoniais que ocorrem no universo camponês

do Município de Bragança e na cidade-sede, no período que vai de meados de maio a dezembro de cada ano. Entre esses cerimoniais estão: a prática de cantar uma folia, isto é, uma quadra de versos com temas bíblicos, entoados na casa dos devotos de São Benedito, em troca de donativos que podem assumir a forma de dinheiro ou gênero; a reza da ladainha, pelos foliões como parte do pagamento de uma promessa. (SILVA, 1997, p. 3 e 4)

É pertinente o entendimento da importância dessas esmolações para a própria festividade em si, pois as arrecadações financeiras que se dão neste período de folias e peregrinações cobrem parte dos custos necessários para a realização da festa em dezembro.

Outro fator relevante é desmistificar o entendimento errôneo que por vezes quem está de fora possui, que a Irmandade, seus devotos e associados apenas possuem atividade em dezembro ou nas proximidades do referido mês. Quando na verdade, as esmolações possuem um caráter bem específico no sentido de formar grupos denominados “Comissão do santo” que se propõem a percorrer três pontos do Município por seis meses. Dedival Brandão informa que a partir de maio o ritual tem seu início, porém em 2018, ano em que a festividade e a Irmandade completaram 220 anos foi iniciado em 14 de abril.

A imagem abaixo serve para reforçar que o período de esmolações está totalmente inserido nas ações de culto ao santo. Trata-se da programação do ano de 2017 que extraí do site de divulgação da Festividade do Glorioso São Benedito de Bragança. Atualmente o site não está mais disponível na rede.

Fig. 4: Programação anual da Marujada de Bragança

The screenshot shows the website 'marujada.pa.gov.br' with a navigation menu and a main content area titled 'Programação'. The events are listed in a grid format, organized by month:

- 11 Maio:** Início das esmolações das comitivas da praia e dos campos naturais.
- 08 Dezembro:** Procissão Fluvial. Saída: Porto do Camutá. Chegada: Porto de Bragança.
- 09 a 17 Dezembro:** Esmolações nos diversos bairros de Bragança.
- 17 Dezembro:** Saída da Comissão de Esmolação da Praia com destino à igreja de São Benedito.
- 18 Dezembro:** Alvorada (05h - Igreja de São Benedito), Missa com Novena (19h - Igreja de São Benedito), Espetáculo Pirotécnico (21h - Mirante de São Benedito).
- 23 Dezembro:** Missa com Novena (19h - Igreja de São Benedito).
- 24 Dezembro:** Ladainha (20h - Igreja de São Benedito).
- 25 Dezembro:** Ladainha (08h - Igreja de São Benedito).
- Dança da Marujada:** 17h30 - Barracão da Marujada; 15h - Aeroporto Municipal; 15h30 - Igreja de São Benedito; 20h - Teatro Museu da Marujada.
- Cavalhada:** 15h - Aeroporto Municipal.
- 26 Dezembro:** Missa (08h - Igreja de São Benedito), Leilão (09h - Salão Benedito), Louvação a São Benedito (15h30 - Igreja de São Benedito), Procissão (16h - Diversas ruas da cidade), Missa Campal (18h - Largo de São Benedito), Jantar para as Marujas (Museu da Marujada).
- 31 Dezembro:** Dança da Marujada (19h - Barracão da Marujada).
- 01 Janeiro:** Missa da Maternidade Divina de Maria (08h - Igreja de São Benedito), Troca de Juizes (Igreja de São Benedito), Dança da Marujada (Teatro Museu da Marujada), Despedida festiva da Marujada (Igreja de São Benedito).

Fonte: Site oficial da Marujada de Bragança. Link: <http://marujada.pa.gov.br/>

O Encarregado<sup>7</sup> Zezinho descreve como se dá o funcionamento das comitivas de esmolação e termina informando o período que esteve fora no ano de 2017.

*A gente vai em cada casa de devoto, levando a fé e levando um cumprimento de promessa, daquilo que a pessoa fez um pedido, fez um voto de uma cura, alcançou uma graça, São Benedito intercedeu por um filho dele ou pelo pai dele, ou irmão, e várias pessoas já foram agraciadas, com a intercessão de São Benedito, muita gente fala isso para nós, e ainda tem quem não acredite, que diga que eles estão levando o santo e de repente alguém pode falar o que quer e eles podem acreditar ou não, mas a gente vê os fatos acontecendo, a gente vê São Benedito operando milagre na Colônia, na Praia e nos Campos, que você fica de beijo caído, vendo aquilo acontecendo, Por quê? Por que São Benedito faz milagres? É Jesus primeiro, é Jesus primeiro sempre, mas o santo intercede por que a gente deposita nele aquele pedido da gente, e faz com que o Zezinho vá na comitiva, faz com que outros vá também, faz com que eu carregue sozinho na minha mão, no meu ombro*

<sup>7</sup> Foliões que conduzem as peregrinações nas comitivas de esmolação

*todinha essa responsabilidade, de deixar a minha família em casa, de deixar o meu filho, agora que eu já tenho e a mulher e ir levar o santo, é tarefa difícil, é difícil você imaginar que esse rapaz, que tá aqui na sua frente, saiu no dia 21 de abril e voltou para a igreja de São Benedito dia 16 de dezembro.*

Faz parte de um dos tópicos do capítulo próximo uma maior explanação a respeito da indumentária do período de esmolações e na verdade é o uniforme que a Irmandade adota como identificação em todos os eventos que acontecem fora do período oficial da festa. Foi, por exemplo, com esta roupa que o grupo da Irmandade foi a Belém para o lançamento do documentário no Cine Olympia.

Fig. 5: Registro do lançamento do documentário no Cine Olympia em 2018.



Fonte: registro feito por Alexandre Baena.

Abordarei no próximo capítulo o uniforme dos membros da Irmandade, bem como o traje característico do grupo de esmoladores, músicos, cantadores, rezadores e foliões de modo geral, chamados Opa. Como o autor observou os aspectos da esmolação de forma bastante detalhada, utilizo como referência a própria obra “Tambores da esperança” em associação a outros autores e com minha própria vivência em campo como base de reflexão.

Dedival Brandão emprega dois tipos de relações a respeito dos rituais de esmolação: uma corresponde aos participantes que se reconhecem como foliões,

sendo trabalhadores que são “contratados” pela Irmandade para percorrer o roteiro de visitas e conduzir as comitivas, e os “recebedores” de santo, que são os promesseiros que recebem as comitivas com o intuito de que sejam realizados os rituais de ladainha, reza e refeições.

José Guilherme Fernandes em sua obra “Pés que andam. Pés que dançam. Memória, identidade cultural na esmolação e marujada de São Benedito em Bragança” deixa no ar uma certa dúvida (que é colocada a partir de sua pesquisa de campo) em relação ao status religioso da esmolação, visto que é realizada sem a presença de autoridades religiosas ou membros da alta sociedade e turistas, mas sim de pessoas do povo, em sua maioria membros da Irmandade.

Com a chegada das comitivas, as reuniões da Irmandade se tornam mais frequentes, o Barracãozinho e o Teatro Museu da Marujada são os pontos principais dos encontros que servem para ensaios, diálogos e resoluções entre eles. Os membros vitalícios obrigatoriamente se fazem presentes nesses momentos. A título de esclarecimento o Sr. João Batista, conhecido como Careca, que recebeu o cargo vitalício de gestor da Irmandade como herança de seu pai afirmou que

*São três pontos que são vitalícios, são hereditários, o presidente, a capitoa e o capitão, são cargos que só deixam de existir, por exemplo, se o presidente renunciar ou se falecer, que não vai falecer tão cedo, o capitão e a capitoa também, se ela falecer ou renunciar, eu como presidente da Marujada, pra mim a Marujada, é uma parte muito importante, pois eu recebi do meu pai uma tradição com mais de 219 anos.*

Bordallo da Silva, ao tecer considerações sobre a “Marujada”, menciona a existência de uma prática de mesmo nome, porém diferente da bragantina. Ele destaca a existência de uma celebração popular que acontece em várias regiões do Brasil e era também chamada “Chegança de marujos”, “Barca” ou “Fandango” que é explicada a partir de uma citação de Melo Morais Filho em “Contribuição ao estudo do folclore amazônico na zona bragantina”

é o cordão dos marinheiros que puxando um navio conduzindo uma âncora, um mastro, etc. anuncia nas ruas a chegança dos marujos.

Caboclos, cabras, crioulos e pardavascos, lindos, ágeis, vestidos à maruja fardados, fantasiados com propriedade, incumbem-se de seus papéis, indo desempenhar a chegada numa praça (apud SILVA, 1959, p. 61)

Ele então relata as atividades que acontecem no período da festividade, considerando sua edição de número 160. Pela pesquisa de campo que realizei em 2017 pude perceber que mudanças aconteceram de lá para cá, inclusive na descrição da indumentária, principalmente do elemento chapéu. Isto será tratado com mais detalhes nos próximos capítulos desta tese

Câmara Cascudo também é um autor que diferencia a Marujada em Bragança do auto que retrata um acidente marítimo de uma nau chamada Catarineta, que também é conhecido como “Marujada” e encenado em algumas regiões do Brasil, possivelmente introduzida no país pela tradição portuguesa.

Em relação aos rituais de dança, eles se realizam no período da festividade de dezembro, quando acontecem os ensaios, a partir de dezembro. Sabemos que a origem deste ritual se deu a partir do mito de origem referente à criação da Irmandade e do culto ao santo, que conta de quatorze pessoas escravizadas da região, que pediram autorização para seus senhores, para que pudessem homenagear o santo, constituírem uma Irmandade e construir uma igreja. Tendo o pedido autorizado, saíram dançando pela cidade e a cada ano o fato se repetia.

Em “Tambores da esperança” temos uma profunda contribuição nos estudos da dança da Marujada, que o autor coloca sob a dimensão “carnavalizante” em contraponto à dimensão religiosa. Ressalto que na investigação de Dedival Brandão há uma grande exposição sobre o tema, na qual ele fala dos ritmos, dos tipos de dança e do *modus operandi* de cada uma das coreografias. Assim, ele elucida sobre tal fenômeno com os dizeres:

A dança da marujada, por sua vez, constitui-se no outro momento ritual, que inaugura o momento da festa propriamente dito. Este inicia-se no dia 18 de dezembro de cada ano, com a alvorada em frente à igreja do Santo, e se estende até o dia 26 de dezembro, consagrado a São Benedito. No mesmo dia da alvorada, a marujada se exhibe como que legitimando a festa. O ritual da marujada, que se caracteriza pela dança em substituição ao canto, compreende várias representações, onde a “dança de roda”, que assinala o cerimonial de abertura do ritual, é o ponto alto da dramatização, pelas peculiaridades que assume. É dançada por mulheres, descalças, cuja uniformização e gestos

evocados relembram danças dos cultos afros, e é onde se revive de forma mais dramática o mito da escravidão. (SILVA, 1997, p. 5)

Em alguns apontamentos o autor não dá detalhes da indumentária e nem da mudança de cor que ocorre nela a partir de uma simbologia própria dentro da lógica dos membros da Irmandade, porém um fato crucial é ilustrado, a concepção da Marujada enquanto dança. Parece meio óbvio o termo Marujada se referir à dança, mas um grande número de pessoas, principalmente de Belém, utiliza o termo “Marujada” para se referir à festividade toda. Aliás, muitas pessoas acham que existe apenas a dança. Nos capítulos posteriores abordarei a forma de vestir e as apropriações do turismo em relação a este elemento dentro da festividade, e assim poderei explicar melhor sobre este fator.

Um ponto assertivo da parte do autor e que converge com o pensamento da minha própria pesquisa é a busca pelo entendimento da realidade das pessoas que são “as fazedoras da festa”. Ele coloca o cotidiano das pessoas para contextualizar seus valores, a importância da participação na organização da festividade e principalmente, como esta participação os renova em termos de reforçar sua identidade enquanto bragantinos.

Ele aponta que “Os produtores da marujada se localizam nos bairros pobres da cidade de Bragança, nos subúrbios, áreas de circulação das três imagens de São Benedito” (SILVA, 1997, p. 187). É interessante ressaltar também a forma como ele postula a mudança de status das pessoas que se convergem de “mingauzeiras, tacacazeiras, lavadeiras e benzedadeiras a marujas”. Particularmente os “fazedores da festividade” me interessam, pois um dos grandes motes da pesquisa é trazer estes fazedores, em especial os que produzem indumentárias e adereços.

Concernente ao que chamei de rituais de comensalidade, já havia citado anteriormente que este fator carrega forte simbologia a todos os envolvidos no culto a São Benedito pelo fato do próprio santo ter sido cozinheiro. Dederal Brandão descreve em seu livro os rituais de almoço oferecidos pelos juizes da festividade, um cargo que surgiu desde a criação da Irmandade em 1798 e que ele ratifica que possui papel político. Segundo ele

O ritual do almoço, na sua essência, é resultado, como já mencionei, do pagamento de uma promessa que seu organizador, o juiz ou a juíza, fez ao Santo. Sua realização confere à marujada uma situação proeminente

no contexto cultural da festa, pois nele os marujos são os grandes homenageados, visto que o almoço é para eles, que se vêem como os “donos da festa” e também sua dramatização legitima as condições objetivas de suas próprias realidades cotidianas. (SILVA, 1997, p. 228)

É relevante advertir que cada refeição do grupo apresenta diversas normas. Há ações organizadas nestes encontros, por exemplo a preocupação com o que deve ser servido à mesa, a ordem hierárquica que deve ser seguida no sentido de quem pode se servir primeiro, os lugares que cada um assume nos assentos. Tive a oportunidade de comer junto com eles algumas vezes durante a pesquisa de campo e assim visualizar os rituais. Quando questionei a importância daquele ritual para uma das minhas informantes, ela enfatizou que pelo fato de o santo homenageado ter sido cozinheiro, o momento da refeição tem grande valor para seus adoradores

No ritual do almoço que participei em 2017 pude perceber que, como em todas as etapas da festividade, há uma organização interna na disposição das mesas, organização dos assentos, até mesmo pelo fato de ser um momento em que há a presença de políticos e outras autoridades. Dedival Brandão relaciona a figura dos juízes com a dos antigos “senhores” que escravizavam as comunidades afrodescendentes da região. De fato, pude observar que os juízes da festividade são cargos que mudam anualmente e no geral, são exercidos por pessoas influentes na vida econômica e política da cidade. A troca de juízes é a última etapa do ciclo anual e acontece do dia 1 de janeiro.

Por meio das questões levantadas pelo autor, de modo geral observa-se realmente que a relação juízes/marujos em muito se assemelha com a relação senhores/escravizados no ritual do almoço. Em síntese, o almoço é oferecido aos marujos e em seguida há a dança, então percebe-se este ato como os senhores alimentando seus escravizados e em agradecimento eles dançam para ele.

O Sr. Luís Augusto, que foi o Juiz no ano de 2017 ressalta as funções atuais dos juizes:

*Desde o dia primeiro de janeiro de 2017, quando nós recebemos a missão de juizes, nós nos dedicamos as atividades, que é uma atividade longa durante o ano, com as festividades, não só no período de 18 a 26 de dezembro, mas durante todo o ano, participando das atividades da Marujada, com a páscoa dos Marujos, as*

*visitas na Colônia, na Praia, os almoços na casa dos devotos, um ano de intensa peregrinação, não só pelo interior da cidade, mas pela própria cidade, visitando as residências que se transformam em minicapelas, lá se reza a ladainha, se faz o almoço de agradecimento junto com os promesseiros. E a função do juiz e da juíza nesse período é acompanhar as comitivas e recepcionar os santos na igreja, e nesse período me dediquei as atividades de São Benedito, como Marujo que sou.*

Os almoços dos juizes estão inseridos no período de realização da festividade, porém no campo que realizei, percebi que a oferta de comida não se limita a estes dois momentos. Na realidade em cada espaço em que o santo é recebido nas esmolações, a depender do seu horário, são oferecidos almoços, jantares, lanches e cafés da manhã para as pessoas. A partilha da comida simboliza o ato do próprio Santo, que sendo cozinheiro, escondia comida na cozinha em que trabalhava para que pudesse oferecer às pessoas pobres. Outra simbologia presente no almoço está no cardápio variado que é servido, no qual se percebe uma síntese dos produtos que são fartos na região, então são servidas diversas carnes: a bovina, de aves, peixes e porcos, mais feijão, arroz, macarrão, sucos diversos, refrigerantes, cafés com leite, pães, biscoitos e doces. A cada refeição, no geral oferecidas por promesseiros, empresários e políticos da região, fica claro que deve haver uma oferta farta de alimentos.

Dentre os eventos que classifiquei como apropriações das festividades de santos, temos a Cavalhada e o Mastro. Busquei no “Dicionário de folclore brasileiro” a origem destas e, conforme os verbetes, compreendi que a cavalhada remonta de um período remoto da história e foi introduzida no Brasil no período colonial, sendo definida como

Desfile a cavalo, corrida de cavaleiros, jogo de canas, jogo de argolinhas ou de manilha. A tradição dos desfiles de cavaleiros nas festas oficiais é imemorial, mas Roma tornou-os indispensáveis nas procissões cívicas, triunfos e mesmo festividades sacras. Em Portugal, desde velho tempo, a cavalhada era elemento ilustre das festas religiosas ou políticas e guerreiras. (CASCUDO, 2012, p. 187)

Uma das relações que estabeleci da Cavalhada com a festividade de São Benedito foi o fato de haver em Bragança uma cultura campestre, da região das fazendas, até mesmo como rota da peregrinação do santo durante as

esmolações. Embora tenha relacionado à questão da geografia do lugar, algumas pessoas que perguntei me explicaram que era comum haver as cavalhadas em festividades de santo e que ela homenageava a luta dos cristãos com os mouros. Ainda no verbete do dicionário há a informação que

No Brasil aparecem desde o século XVII com as características portuguesas. O autor assistiu em Bebedouro, arredores de Maceió, Alagoas, janeiro de 1952, a uma cavalhada. Os cavaleiros, sempre em número par, vestem branco, e os prêmios simbólicos são faixas de fazendas vistosas, na maioria azuis e encarnadas, cores que dividem as duas alas (CASCUDO, 2012, p. 187)

Um adendo à forma como a Cavalhada se manifesta na Festividade de São Benedito de Bragança diz respeito à coloração da indumentária. Observei que no acontecimento se dividem dois grupos de cavaleiros, um vestindo camisa vermelha e outro camisa azul, ou seja, os grupos se dividem a partir de seus uniformes de marujos, visto que as duas cores são utilizadas para a festividade. Foi bastante reforçada pelo apresentador e por todos, a necessidade de se cumprir à risca a utilização do paramento utilizado pelos homens na festividade, incluindo-se o chapéu. O cumprimento do padrão de vestuário era critério para que participassem da disputa que consiste no jogo de Argolinhas. Cada participante deveria acertar com uma vara as argolas dispostas ao meio de duas fileiras em que o cavaleiro percorria com seu cavalo. Cada vez que o cavaleiro acertava o alvo, recebia em seu braço direito uma fita de cetim amarrada. No final ganhava quem conseguia o maior número de fitas amarradas no braço e a cerimônia de entrega dos prêmios acontecia, sendo objetos como bicicleta, ventiladores, oferecidos como prêmios aos vencedores.

O Sr. Antonio Vieira, organizador da Cavalhada, no alto de seus 90 anos (em 2017), descreveu o evento como:

*A Cavalhada é uma diversão dos cavaleiros, essa que é a cavalhada verdadeira, isso é desde o começo de tudo que existe essa cavalhada, eu sinto muito no meu coração, essa emoção deles, comigo, vem me abraçar, me agradar, dar os parabéns, eu sinto aqui! 90 anos não é 90 dias, não é? eu nunca deixei rabo de palha, Graças a meu Jesus Cristo e São Benedito*

Ainda no verbete do “Dicionário de Folclore Brasileiro” há descrições de cavahada retratada por outros autores. Em uma destas citações, extraída de uma obra chamada “Guia do Folclore gaúcho, Cavahadas”, de autoria de Augusto Meyer, observamos o resgate do mito de origem da corrida dos cavalos que aponta para a questão da luta dos Cristãos com os Mouros, diz ele que “É a corrida de argolinha, clássica, como ocorria em Natal na primeira década do presente século. Com o nome de cavahada o desfile converge para o auto de Cristãos e Mouros” (MEYER apud CASCUDO, 2012, p. 187)

Ainda sobre as apropriações de festas de santos, temos a presença do Mastro. O mastro da Festividade de São Benedito, conforme observei na pesquisa de campo em dezembro de 2017 foi confeccionado pelos membros da Irmandade no espaço do Teatro Museu da Marujada, alguns dias antes da festa do dia 26 de dezembro acontecer. Para Cascudo

Em várias localidades do Brasil, Norte, Sul e Centro, há a tradição do “mastro” de São João e do orago da freguesia respectiva ser erguido diante da igreja, com música, canto e foguetes, ao iniciar-se a festividade votiva (CASCUDO, 2012, p. 439)

Trata-se de um tronco de madeira decorado e colocado em frente a um espaço conhecido como “Barracão” ou “Barracãozinho”, que é conhecido como um dos lugares fixos de sociabilidade e encontros da Irmandade, o mastro é decorado com flores, plantas, frutas e garrafas de refrigerante, com a finalidade de ser derrubado no final do dia 26, depois de toda a jornada de acontecimentos que se sucedem desde a manhã. A presença do mastro tem origem em culturas tradicionais camponesas, em geral mais comumente observadas em festas juninas, e carrega uma simbologia. No verbete do “Dicionário de folclore brasileiro” verificamos que:

(...) o costume de plantar uma árvore pelos três santos de junho (Santo Antônio, São João e São Pedro) e pendurar-lhe frutos, flores, enfeites de papel, com som de cantos. Nalgumas partes o mastro recebe as mesmas honras votivas. As premissas de colheita são dispostas nestas árvores, replantadas em cantos especiais e, depois da festa, queimadas e guardado um tição que tem efeito mágico contra tempestade, talqualmente o cepo do Natal na Europa. A intenção proclamada é que a terra dará melhores e mais abundantes frutos depois dessas árvores e mastros enfeitados, muitos com sua estória desaparecida e, em maioria, reduzidos a manter a bandeira do santo. Essas árvores e mastros votivos são reminiscência dos cultos agrários, homenagens propiciatórias às forças vivas da fecundação das sementes, ocorrendo especialmente no

solstício de verão, junho, correspondendo ao do inverno para nós no Brasil. (CASCUDO, 2012, p. 439)

Certamente a presença do mastro na festividade de São Benedito de Bragança apresenta influência direta dos mastros das festividades dos santos juninos, no entanto adaptado para o evento de dezembro. Porém é provável que a simbologia contida no objeto se mantenha no sentido de representar tudo o que aquela terra proporciona para seus habitantes, e da mesma forma se renova para que continue havendo fartura nas regiões de praia, campo e colônia. O Sr. Benedito (Bigode), que é vice- capitão da Marujada contou que

*Toda festividade de Santo tem um Mastro, e esse mastro ele é preparado pelas Marujas e Marujos, ele é enfeitado, aí quando é no dia 18, as cinco e meia da manhã, eles trazem para a frente do barracão, em procissão, nos ombros dos Marujos, com as Marujas perfiladas ao lado, ele é erguido e fica por toda a festividade.*

Um outro tipo de evento que também se insere na festividade, o leilão, é quando animais são leiloados com o intuito de gerar algum tipo de renda que contribua para a festa. Em geral, são animais que são doados para serem arrematados como pagamento de alguma promessa. Em geral é um evento fixo no calendário da festividade e acontece também no dia 26 de dezembro. Dedival Brandão elucida que o leilão revive o mito do “senhor” quando aponta que

(...) o Leilão parece reviver o mito do “senhor”, aqui identificado pela presença de pessoas ricas ou remediadas do lugar, que se dão ao luxo de arrematar um bode de razoável valor e dar de presente a um amigo, transformando-se no principal agente incentivador e produtor dos festejos do Santo. A própria posição proeminente que eles ocupam no espaço do “jogo do leilão” lhe confere um certo ar deste aspecto “senhorial”: ficam sentados ao centro para facilitar-lhes a visão nos lances disputados, além do tratamento recebido. (SILVA, 1997, p. 223)

Um fator que foi incluído na obra “Saga do Caeté”, que retoma uma discussão em torno da geografia do sagrado levantado em “Tambores da esperança”, propõe dois espaços para a manifestação do sagrado na comunidade caeteuara: o Eclesiástico e o Popular, sendo que o segundo promove a sociabilidade dos devotos no chamado “arraial”, um último evento destacado no caleidoscópio de experiências. Dessa forma ele é colocado como:

(...) símbolo, signo do “profano”, sempre reuniu significativamente o conjunto sagrado-profano na medida em que o profano, como diferenciação do sagrado, não se apresenta aí jamais como “oposição ao religioso”, antes como complemento mundano permitido, visto que o Arraial, na linguagem brasileira, especialmente amazônica, é o lugar que cria o momento do folguedo; da diversão; do namoro, este muitas vezes tímido na sua forma inicial, porque objetivando o casamento, perante o altar.(ROSÁRIO, 2000, p. 192)

No entanto, a visão de arraial como espaço do profano é desconstruída por Ubiratan Rosário a partir de seu olhar perante a Festividade do Glorioso São Benedito de Bragança (que ele escolhe denominar alternativamente como Festa da Marujada) pois, segundo ele, a manifestação não perde o seu caráter sagrado no momento das danças, devido ao fato do culto ao santo estar intrínseco a todos os acontecimentos. Mesmo a impressão dos efeitos carnalizantes dos rituais não deve ser percebida pelo viés dionisíaco e sim apolíneo, visto que não há o princípio da desordem nas ações do grupo de devotos que participam como marujas e marujos.

Assim, é reconhecido que a própria condição de Marujo ou Maruja parte dos princípios de devoção e da promessa, por isso há obrigatoriedade em cumprir os padrões vestimentares rigorosamente controlados pelos membros mais antigos da Irmandade. Além da composição da aparência por meio de adereços e da roupa, o Capitão e a Capitoa reforçam a importância dos pés descalços e da atitude em si.

No mais, Ubiratan Rosário sintetiza tudo o que foi dito por meio das seguintes palavras

(...) a Marujada nunca foi apenas um folguedo, parte lúdica. A Marujada comporta também, o sagrado popular. Reúne os promesseiros devotos do Santo. O significado segue o significante, o significante o significado, como cara e cora, na mesma moeda. Não se pode separar, na Marujada, o lúdico (profano) do devocional (sagrado) como atitude devota. A Diocese se apropriou por meio jurídico do prédio da Igreja, mas não do “espírito” da “Irmandade” (2000, pp. 214 e 215)

Por meio da compreensão em relação aos acontecimentos que se desenvolvem anualmente na Festividade de São Benedito de Bragança trarei nos próximos capítulos reflexões sobre a utilização da indumentária pelos participantes, haja vista que em todas estas etapas há a utilização de um traje

específico. Na realidade, o que percebi é que nos dias em que a festa acontece, há uma constante preocupação com o que vai ser vestido, visto que os membros da Irmandade devem cumprir a regra de se apresentarem com seus paramentos completos.

## 2.4 Amarrações

Antes de focar no estudo dos trajes, gostaria de incluir neste coisário a menção à pesquisa do Prof. Dr. José Guilherme dos Santos Fernandes intitulada “Pés que andam. Pés que dançam. Memória, identidade cultural na esmolação e marujada de São Benedito em Bragança” como despedida de um modo mais abstrato de observar um objeto de pesquisa. Considerando um período mais recente dos acontecimentos os apontamentos de campo do autor foram registrados nos anos de 2010 e 2011 e percorrem um viés de análise diferente das primeiras obras consultadas. Assim a abordagem se dá da seguinte forma:

(...) podemos estudar essa manifestação enquanto fenômeno discursivo, o que é a proposta primaz neste estudo, ou seja, a constituição da manifestação da esmolação e marujada de São Benedito de Bragança é elaborada, além da prática da ladainha e das danças, das esmolações e marujadas, mediante uma correlação de forças entre praticantes (diga-se devotos) e as instituições envolvidas, por meio das representações discursivas que estes segmentos elaboram e co-elaboram, pois o discurso só se realiza face ao Outro. (FERNANDES, 2011, p. 15)

Algumas coisas fazem desta obra uma fonte importante para esta pesquisa. Uma delas é tom crítico da abordagem. A outra é por incluir teorias da pós-modernidade considerando os escritos de Stuart Hall em sua obra “A Identidade cultural na pós-modernidade”, quando sugere três concepções diferentes de sujeito que foram se moldando a partir da historiografia da humanidade.

Sobre o sentido de identidade o autor também menciona a característica de liquidez das identidades dos sujeitos inseridos na pós-modernidade trazendo a visão de Zygmunt Bauman. Na realidade, Fernandes faz tal abordagem destes conceitos para trazer posteriormente um termo referente à identidade bragantina, ou “bragantividade”, que é colocada como o sentimento de pertencimento a uma comunidade, representada neste caso pelo culto ao Santo. O referido termo foi introduzido por autores locais.

Esta noção de pós-modernidade e de identidade serão abordadas nesta tese a partir das teorias de neotribalismo, formismo, corporeísmo e aparência desenvolvidas por Michel Maffesoli nos livros “O Conhecimento Comum”, “No tempo das tribos” e “No fundo das aparências”, pois como o cerne do objeto é a aparência, foi necessário abordá-lo a partir de uma certa taticidade.

Ademais, o fato de o autor fazer uso de narrativas orais, inspirou o tratamento que foi dado a este tipo de fonte nesta tese, tendo em vista que a etnometodologia também considera o modo de verbalizar por meio da fala um fator de construção de sentido dos fatos cotidianos. Por conta disso, quando o autor escreve sobre memória é colocado que

A memória é a faculdade de reter as ideias, impressões e conhecimentos adquiridos anteriormente ao momento presente da rememoração, considerando-se a experiência individual, mesmo que ocorra a partir de um fato acentuadamente coletivo. No entanto, a memória só tem razão de ser por seu caráter de transmissão, ou seja, ela se constitui individualmente, a partir das experiências do sujeito retidas em suas funções psíquicas, mas adquire uma dimensão social por se tratar de ato interativo da cultura: eu narro sempre a outrem e, particularmente em sua modalidade oral a transmissão requer obrigatoriamente um interlocutor ou narratário, isto é, há necessidade de um ouvinte, pois não falo para o vazio. Por isso a memória assume um caráter de tradição, aprendizagem e poder (FERNANDES, 2011, p. 39)

Agora realmente o fator primordial do trabalho de Fernandes, como referência desta pesquisa, se dá pelo fato dele levantar algo que não foi abordado anteriormente pelos demais autores citados, que é a convergência entre características do culto a São Benedito e as práticas afro-religiosas, em especial a umbanda, identificada a partir da indumentária das marujas e da presença dos batuques e tambores nos rituais. Ele reconhece que a influência muitas das vezes não é admitida pelos atuais praticantes, o que também foi percebido neste percurso investigativo. Tal pensamento do autor é reforçado no seguinte trecho:

(...) toda a herança africana é minimizada como rituais que servem para louvar São Benedito, como longínquas “sobrevivências” do negro, portanto são aceitáveis. Em nenhum momento deixa-se evidenciado que os rituais de devoção são também rituais afro-religiosos (...) (FERNANDES, 2011, p. 108)

Embora alguns membros percebam a influência afro-religiosa dos rituais, mesmo tratando como uma herança longínqua dos escravizados que iniciaram o

culto na localidade, a igreja constantemente a nega e apenas a reconhece como homenagem ao Santo. Conforme vemos:

Não em Bragança, mas em Belém há estreita vinculação de São Benedito a Verequete, entidade da umbanda, em relação de sincretismo religioso. E tudo que possa representar uma certa concorrência de origem fica diluído como se fosse “cultural”, ou seja, a tolerância com a marujada ocorre porque ela não vem a ser uma “prática” de outra religião, pois ela é tão somente “louvor ao santo”, e nessa condição é apenas folclore, não é o lado religioso, este sob responsabilidade de Igreja. (FERNANDES, 2011, p. 109)

Ou seja, percebemos que a influência da cultura afro só é admitida quando se fala em manifestações como a música e a dança. Mas em termos de religiosidade passa a ser velada e mascarada como fator influenciador do culto ao santo, considerado por Cascudo um “orixá católico”.

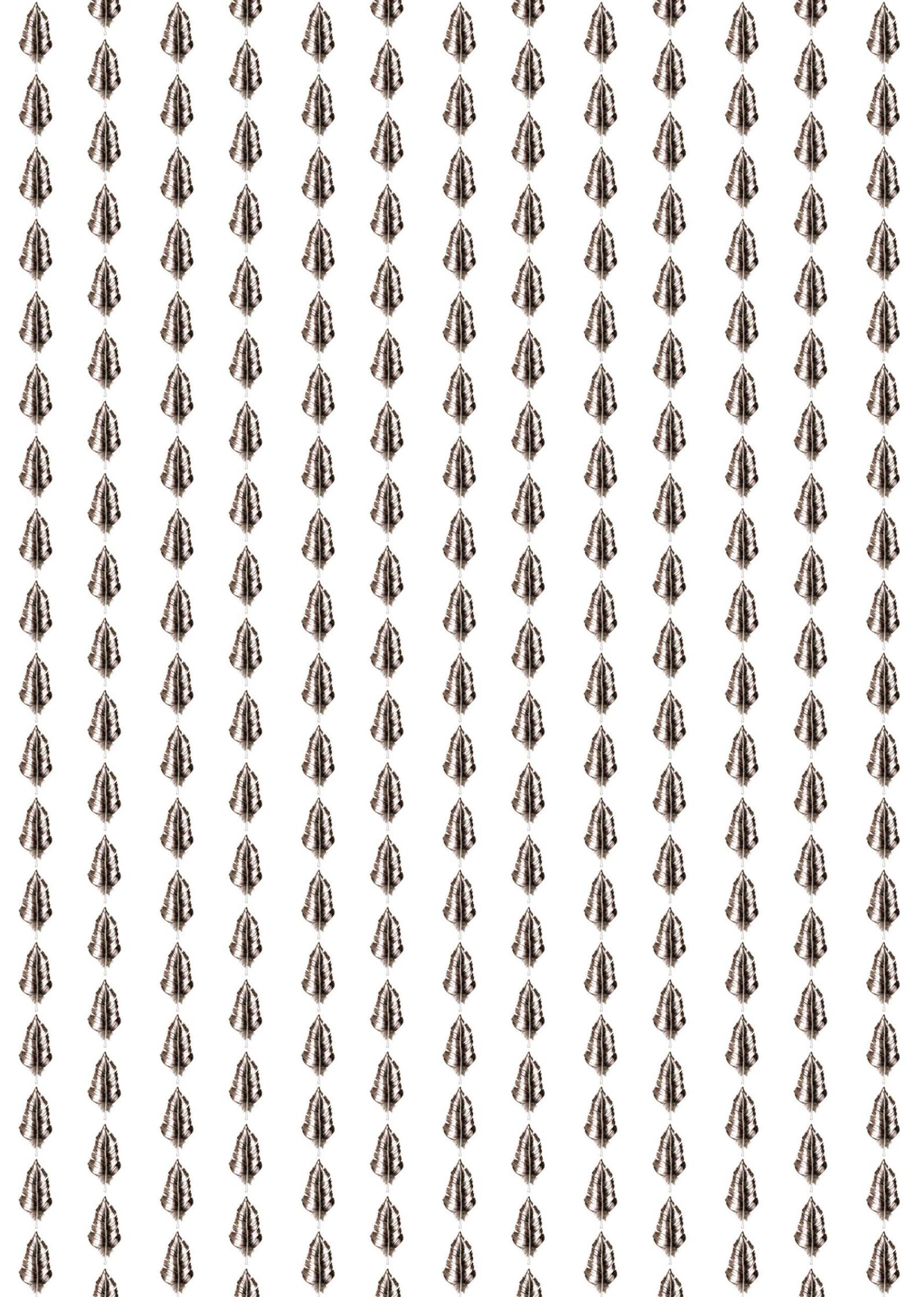
Deste modo, por meio de autores que discutem a indumentária das afro religiões tais como Raul Lody e João Affonso do Nascimento, bem como de autores que investigam religiosidade afro como Celso Ferreti, procurou-se aprofundar esta questões que tiveram como disparador as ideias de Fernandes. Somando-se a eles, foi crucial a consulta em pesquisas do Programa de Pós-graduação da Universidade Federal do Pará em Bragança, sendo uma delas sobre o chapéu de Maruja, elaborada pela pesquisadora Ana Mabell Seixas Alves Santos e a outra a respeito de memórias e silenciamento na devoção beneditina em Bragança, desenvolvida por Larissa Fontinele de Alencar.

Creio que a ideia de “região cultural” postulada por Fernandes, e que diz respeito à territorialidade da devoção detectada por meio das narrativas dos devotos também é um dado importante para se compreender o contexto do culto e conseqüentemente da roupa, um elemento que suscita a identidade do grupo.

Assim reforça-se que a identidade regional vai muito além de território geográfico e muito mais ligado por um sentimento de pertencimento a um grupo, o grupo dos que creem em São Benedito, considerando além do município de Bragança, pois há as outras regiões: de praia, campo e colônia e até mesmo de outras cidades próximas. Em síntese a região cultural é ocasionada pelo culto ao santo, que se constrói a partir das relações sociais que partem da identidade dos membros. Sobre isso os dizeres no prefácio definem que:

Concluo, mesmo que a priori, que a devoção de São Benedito demarca uma região cultural na Amazônia, que se soma à região cultural mais reconhecida neste espaço: além da região cultural ribeirinha, podemos crer em uma região cultural atlântica na Amazônia, tão antiga como toda a colonização da hiléia, mas até então não reconhecida, o que é a contribuição deste ensaio monográfico, mediante o estudo de uma prática que enforma esta “nova” territorialidade. (FERNANDES, 2011, p.9)

Este fato é muito importante, principalmente ao adentrarmos mais diretamente nos três tipos de traje e em quem os veste, e na forma como serão tratados os trajes estampados e o azul e branco, como exclusivos da Irmandade e o traje vermelho e branco como a roupa usada por todos, mesmo os que não são membros da Irmandade. Então ao abordarmos quem usa e quem não usa certos trajes acaba-se questionando sobre que regiões são essas que se formam a partir do uso destas indumentárias?



### 3 SEGUNDA CAMADA DA SAIA: A APARÊNCIA COMO TERRITÓRIO DO SAGRADO

Com a intenção de imergir mais diretamente no estudo do traje, é válido ponderar a respeito da forma pela qual a configuração da aparência, que se manifesta pelo vestir mas também por elementos acessórios outros, é um dos fatores primordiais para que os cidadãos comuns de Bragança se convertam em marujas e marujos. Esta aparência marca a entrada no território sagrado dos adoradores de São Benedito, sendo obrigatório o uso de determinadas configurações de traje nos rituais da festividade.

Sobre a questão da aparência temos como referência a obra “No fundo das aparências”, em que Michel Maffesoli, ao desenvolver a figura do *Homo Estheticus*, pontua a relevância em se expandir as observações quanto a esta temática, visto que, segundo o autor, “Admite-se, hoje em dia, que a aparência, a superficialidade, a “profundidade da superfície” estão na ordem do dia” (MAFFESOLI, 2010, p. 109). Nesse caso Maffesoli se refere à observação de tudo aquilo que é aparente na sociedade e das imagens que provocam um *insight* investigativo. Quando se fala em imagens não necessariamente se refere à representação gerada por meios audiovisuais, como a fotografia ou filmes e vídeos, mas sim a algum fenômeno visível que possa estar em foco, algo “relatável”.

Segundo ele o status deste tipo de temática tem sido considerado de menor importância ou mesmo uma frivolidade no campo das ciências sociais, no entanto, ao investigar as sociedades contemporâneas e o “neotribalismo”, o autor procura desconstruir este tipo de visão, até porque, dentro das temáticas do mundo contemporâneo em um cenário urbano analisadas por Maffesoli, um dos fatores de agregação entre indivíduos, no sentido de “estar junto”, se dá pela aparência, que formam o que ele chama de “tribos”, temática que se desenvolve profundamente na publicação intitulada “No tempo das tribos”.

Este tipo de teoria aplicada a uma investigação sobre vestuário na Marujada, permite que pensemos na uniformização de um modo micro, que destaque os elementos materiais do traje no corpo de um indivíduo, mas abre espaço para se observar o uso do uniforme em um corpo maior, como um invólucro que identifica um grupo. No caso da Marujada Bragantina, o

“pavoneamento” do corpo, no sentido de decorativismo, é uma das ações principais que contribuem na transformação de marujas e marujos. Neste sentido o debate sobre a aparência se faz expressivo na tese, pelo fato de acreditar-se que

As diversas modulações da aparência (moda, espetáculo político, teatralidade, publicidade, televisões) formam um conjunto significativo, um conjunto que, *enquanto tal*, exprime bem uma dada sociedade (MAFFESOLI, 2010, p. 110)

Fazendo um adendo que o traje extra cotidiano na Marujada Bragantina atribui a ela um caráter de teatralidade no sentido maffesoliano e que todo o evento está incluído nesta categoria. No mais, verifica-se que, ao propor suas ideias sobre aparência este pensador apresenta alguns conceitos. Estes, na realidade, podem ser aplicados tanto ao corpo de indivíduos, quanto ao corpo social, isso fica claro quando ele desenvolve seus pensamentos acerca da corporeidade no fragmento sobre corpo em que afirma:

(...) o próprio do corpo, mais que um novo objeto teórico, se deve ao fato de que ele opere uma visão em perspectiva transversal. Poder-se-ia dizer, em termos quase de física natural e social, que o corpo engendra comunicação, porque está presente, ocupa espaço, é visto, favorece o tátil. A corporeidade é o ambiente geral no qual os corpos se situam uns em relação aos outros; sejam os corpos pessoais, os corpos metafóricos (instituições, grupos), os corpos naturais ou os corpos místicos. É, portanto, o horizonte da comunicação que serve de pano de fundo à exacerbação da aparência. O que é preciso reter dela, segundo uma expressão muitas vezes empregada, é que ela faz ver. (MAFFESOLI, 2010, p.117)

Constata-se na citação acima a relevância da comunicação gerada pela aparência, pois por meio dela é possível que sejam transmitidas e captadas mensagens sobre um determinado fenômeno social, algo que a priori soa “superficial” e sem importância na sociologia tradicional. De fato, ao refletirmos sobre a aparência de marujas e marujos, efetuamos certos entendimentos sobre crenças, valores, religiosidade, relações de poder e diversos outros fatores que nos levam a uma compreensão sobre a estrutura do grupo, ou seja, o traje sendo observado por diferentes perspectivas podem revelar o que está nas entranhas do fenômeno, o que pode ser considerado pela sociologia tradicional uma abordagem holística.

No processo de investigações deste código do vestir no Ciclo Beneditino de Bragança (PA), percebeu-se por meio do discurso das pessoas entrevistadas que a incorporação, não apenas da roupa, mas de adereços e sobretudo de uma atitude específica, se mistura a outros fatores, como o respeito à tradição e ao santo, mas também o fato de estar preparado para um momento de adoração.

Ademais, percebe-se que investigações referentes à aparência remetem à uma dimensão de materialidade ou concretude, ou como é posto por Maffesoli, algo que “favorece o tátil” e que, concomitantemente, pode e “é visto”. Em se tratando desta dimensão material o que dá forma aos diversos corpos colocados por Maffesoli é uma linha de contorno, que ele chama de “pele” e então reforça-se que seu pensamento pode ser aplicado tanto ao corpo físico, quanto ao corpo social, pois as analogias feitas deixam esse estado de pensamento em aberto e a pele demarca tanto os corpos dos sujeitos quanto um corpo social. Sendo assim ele afirma:

(...) a pele (o envoltório) do corpo social tem tanta importância quanto o maquinário interno, e percebe-se que ela condiciona o funcionamento desta maquinaria. A esse respeito, uma “sociologia da pele” leva em consideração a *autopoiesis* do corpo social, que, sempre e novamente, dispende sua energia com sua própria criação. Pode-se, portanto, dizer que a exacerbação da aparência, mesmo sendo no sentido que G. Bataille dá a esse termo, um gasto *stricto sensu*, não deixa de produzir um acréscimo de sentido. (MAFFESOLI, 2010, p.112).

Constata-se que ao sugerir que a “sociologia da pele” se concentre nessa espécie de linha de contorno, que ele chama de pele, se desenha dentro dela o corpo social, pleno de questões relevantes a serem discutidas, porém isso não diminui a importância do que esta pele pode revelar sobre as sociedades, e é sobre esse elemento, que está na superfície, que ele se refere ao discutir sobre aparência, pois afirma que a pele é o que “dá coerência a esse conjunto complexo que se chama corpo” (MAFFESOLI, 2010, p. 111- 112).

Quando adentramos no debate maffesoliano sobre aparência, além da ideia da pele e do corpo, algo próximo do que conhecemos na linguagem visual como linhas e formas, pois, temos a forma como um elemento desenhado por linhas, que, ao se encontrarem, criam um determinado desenho, chegamos em mais uma noção postulada pelo autor, um neologismo chamado “Formismo”.

O termo é proposto como premissa do método analítico da sociologia compreensiva e diz respeito à forma, daí se origina a derivação “formismo”, sendo cunhada por ele, inspirado na sociologia de Simmel, e explicado em “O conhecimento comum”. Assim sendo a palavra designa “a forma de um problema” (MAFFESOLI, 2010, p.31), ou mesmo uma realidade emoldurada entre “(...) os contornos, os limites e as necessidades das situações e das representações constitutivas da vida cotidiana” (MAFFESOLI, 2010, p.31- 32). A forma nesse sentido é o objeto observável, dotado de reflexividade e *accountability* na perspectiva etnometodológica, que se delinea a partir de vivências como:

(...) os diversos rituais, os adereços, as paradas, os pequenos e grandes momentos festivos, todos esses “nadas” que fazem a existência corrente tomam “forma”, ordenam-se em vista arquitetônica que constitui o efêmero, e, simultaneamente, o eterno *theatrum mundi*. (MAFFESOLI, 2010, p. 121)

Percebe-se que a aplicação da palavra “nadas” atribui um sentido irônico aos elementos supostamente banais nas sociedades. No entanto, pelo olhar da sociologia compreensiva o autor reivindica em suas teorias o reconhecimento da relevância dos fatos cotidianos, por meio de temáticas que outrora foram relegadas pela sociologia tradicional, mas que são fundamentais na engrenagem social. Sendo que “A banalidade aqui se associa a um projeto epistemológico, pelo qual aquilo *que se pode saber* vem a ser o que se oferece à visão, o que se faz gesto, o que se teatraliza” (MAFFESOLI, 2010, p. 111) ou seja, aquilo que “aparece”.

Assim, temos ainda na dimensão do “formismo” a perspectiva de Maffesoli advinda de uma apropriação de Simmel no qual “(...) o caráter essencial do formismo, a exemplo da moldura na pintura, é o de valorizar as cores, a complexa arquitetura, a ambiência intensa e banal ou, numa só expressão, a profunda aparência da vida cotidiana” (MAFFESOLI, 2010, p.125).

A título de esclarecimentos a proposta da sociologia compreensiva postulada pelo pesquisador enfatiza que a atitude do cientista social é a de pensar sobre o que vê, por isso tamanha ênfase em tudo o que é aparente. A percepção é voltada para a compreensão dos fatos e não a análise.

Ainda sobre a forma, o autor afere que “(...) as coisas existem porque se inscrevem numa forma (MAFFESOLI, 2010, p. 110) e assim ratifica sua presença

nos mais diversos contextos e então ele define este conceito como “(...) é um polípode que tem implicações estéticas, éticas, econômicas, políticas e, evidentemente, gnoseológicas” (MAFFESOLI, 2010, p.113). Portanto, ele considera a forma como o recipiente envolvido pela “pele”, sendo que a compreensão do todo de uma sociedade se deve a partir da investigação de uma constelação de formas existentes, então estas formas são colocadas como fragmentos, conforme se vê em:

Assim, pode-se imaginar que cada fragmento é em si significativo e contém o mundo na sua totalidade. É esta a lição essencial da forma. É isto que faz da frívola aparência um elemento de escolha para compreender um conjunto social. Pois suas diversas modulações, por aglomeração, por sedimentação, vão, num certo momento, determinar o ambiente da época. Insistindo nessa expressão, trata-se de ressaltar que ela é também feita de sensações, sentimentos, emoções coletivas (MAFFESOLI, 2010, p.123)

Configura-se, através da relação do todo e das partes, uma analogia às teorias gestaltistas e também ao pensamento de Durkheim em que ele afirma que “É a forma do todo que determina as partes” (DURKHEIM apud MAFFESOLI, 2010, p. 112), considerando que este autor reflete a partir de uma relação societal holística. Tomemos então esta compreensão e concluiremos que a forma investigada nesta tese é o traje, pois tendo ele como disparador, chegou-se a desdobramentos outros acerca do todo, que pode ser a Irmandade ou Bragança ou até mesmo a Amazônia.

No esquema de Maffesoli a aparência evoca a relação pele-forma-corpo-imagens. Tudo o que está aparente aos olhos no cotidiano da vida comum, e se torna visível por meio da teatralidade. Sendo assim, aplico este pensamento sobre uma “sociologia da pele” ao estudo da pele como metáfora de algo que é colocado junto aos corpos dos indivíduos, as roupas e adereços, e os insere num território sagrado quando vestidas. Não sob o prisma de uma sociologia profissional, mas sim de uma leiga, ancorada pela etnometodologia.

A forma é apenas uma tipificação elaborada a partir de dados observáveis, feitos à base de descrições, sem que se trate de suspeitar, criticar o que é observado ou descrito. Isso força uma conversão do olhar: apreciar cada coisa a partir de sua própria lógica, de sua coerência subterrânea, e não a partir de um julgamento exterior que dita o que ela deve ser (MAFFESOLI, 2010, p. 125-126)

No estudo das “peles” no culto ao São Benedito foi feita uma ação preliminar, sendo construído um mapa mental a fim de facilitar a noção a respeito do sistema vestimentar que envolve o ciclo beneditino em Bragança. Temos então o gráfico a seguir que nos aponta uma constelação de termos referentes ao traje (ou aos trajes) que serão melhor esclarecidos no decorrer do capítulo.

Fig. 6: Mapa mental gerado no site GoConqr<sup>8</sup>



Fonte: criação da autora

Nem sempre os estudos prévios sobre a Marujada Bragantina penetram nas discussões sobre o traje, no entanto, sabemos que seu uso é um critério obrigatório para os membros da Irmandade em todos os eventos do ciclo beneditino em Bragança. O gráfico acima é um desenho que traça um resumo das categorias que são abordadas neste capítulo, visto que não há apenas uma forma de vestir dentro do código que é regido pela Irmandade. Assim sendo, verifica-se *a priori*, que as categorias de roupas masculinas e femininas se mostram em cores e formas diferentes, além das demais formas vestimentares usadas por músicos e membros da comitiva que acompanham os eventos. Temos também os chapéus, a maquiagem, os adereços que contribuem para a aparência que caracteriza os participantes dos eventos como marujas e marujos.

Nos depoimentos coletados para o documentário “Entre Marujas e Marujos” e mesmo em entrevistas que não fazem parte do documentário, percebe-se que

<sup>8</sup> Site: <https://www.goconqr.com/pt-BR>

a aparência dos participantes constituem o que a etnometodologia chama de reflexividade e *accountability*, ou seja, os membros que as usam são conscientes sobre o sentido desse uso e essa noção a respeito do apelo visual da Marujada Bragantina é ressaltada de diversas formas e diz respeito ao caráter “*accountable*” (contável) do fato.

Partindo da ideia que a Etnometodologia considera alguns fatores, conforme vemos em Coulon (1995, p.54), as discussões discorrem apoiadas na essência da mesma. o conhecimento prático e o conhecimento científico possuem o mesmo valor, o ator social não é culturalmente obtuso, ao contrário, é ele que constrói o sentido das coisas e as torna *accountables* (contáveis). Conforme dito anteriormente, este estudo toma forma a partir da apropriação das diretrizes estabelecidas pela etnometodologia, então percebe-se que a voz de autores se intercalam com a voz dos fazedores. Portanto, para a compreensão dessa indumentária, a escrita segue costurando fatos do passado, tendo como fontes livros consultados, com o que temos no agora, ouvido diretamente dos participantes que depuseram para o documentário ou para as entrevistas, esse fato está relacionado com o método documentário da etnometodologia.

Além disso, a etnometodologia nesta pesquisa induz a duas questões importantes. A primeira diz respeito ao objetivismo versus subjetivismo. Coulon (1995, p. 53) aponta que no geral as pesquisas nas áreas de ciências humanas buscam uma visão objetiva, o que, segundo ele, acarreta algo distante entre o pesquisador e o objeto. Para o autor

objetivismo isola o objetivo da pesquisa, introduz uma separação entre observadores e observados, relega o pesquisador a uma posição de exterioridade, sendo este corte epistemológico julgado necessário à “objetividade” da observação (COULON, 1995, p. 53-54)

A visão da etnometodologia se mostra contrária a este princípio, visto que ela permite um olhar subjetivo em que

O objeto não é mais uma entidade isolada, está sempre em inter-relação com a pessoa que o estuda; não existe corte epistemológico, a necessária objetivação da prática leva em conta as implicações de todo o gênero do pesquisador, cuja subjetividade é reestabelecida e analisada como um fenômeno pertencente de pleno direito ao terreno considerado, que é heurísticamente levado em conta; os métodos da análise dependem mais da análise qualitativa, a única que pode ser significativa, assim como o não-mensurável; os quadros sociais resultam

de uma contínua construção, de uma permanente criação das normas pelos próprios atores; o subjetivismo reabilita o transitório, o tendencial e o singular. (COULON, 1995, p. 54)

Ao deixar explícito que o cerne da pesquisa toma como base um tema que faz parte da prática profissional da pesquisadora, fica claro que é um trabalho de uma fazedora de roupas e adereços, pesquisando outros fazedores de roupas e adereços, e que cria assim um etnométodo de pesquisa subjetiva, qualitativa e até mesmo, por vezes, intuitiva.

Na etnometodologia também se faz presente um conceito que permeia esta tese, o chamado “método documentário de interpretação”, embora tenha sido realizado um documentário em formato audiovisual durante a pesquisa, este método não necessariamente diz respeito a este procedimento, mas sim o que Coulon aponta ao citar Garfinkel

O método documentário é utilizado toda vez que o pesquisador constrói uma história de vida ou uma ‘história natural’. A tarefa de historicização da biografia de uma pessoa repousa sobre o uso do método documentário para selecionar e ordenar os acontecimentos passados, de sorte que se atribui às circunstâncias presentes a sua pertinência passada e suas perspectivas futuras. (GARFINKEL, 1984, p.95 apud COULON, 1995, p. 58)

Mesmo que o documentário audiovisual não esteja atrelado ao procedimento etnometodológico, sua produção foi crucial para a compreensão do objeto estudado e da relação estabelecida entre o traje da marujada, os fazedores destes trajes e quem os veste. Observando a dimensão exata em que o estudo do objeto roupa é abordado aqui, pois sabemos que existem muitos vieses pelas quais ele pode ser abordado.

Na realidade não apenas a roupa é considerado um marcador que compõe a aparência das marujas e dos marujos, por isso neste trabalho dá-se preferência à utilização do termo “Traje”, que segundo a definição em um dicionário de moda diz respeito a um conjunto de roupas para um determinado fim social. Consta no dicionário que o termo se refere a um “conjunto completo de roupas que por vezes inclui até mesmo os acessórios. Pode ser de cunho teatral ou cinematográfico, profissional, ou ainda representar um país (traje típico), era, classe etc. Vestes, vestuário, roupa” (NEWMAN, 2011, p.185).

É comum encontrarmos o referido termo em convites para rituais sociais, pois desta forma sabe-se como se vestir de forma adequada nas ocasiões especiais. Costumamos entender que existem categorias como *black tie*, esporte, esporte fino, passeio completo, de gala. No caso da Marujada o traje também se enquadra nos vários rituais que compõe o ciclo beneditino em Bragança, conforme podemos perceber por meio das postagens em um perfil das redes sociais<sup>9</sup>, a informação sobre o que vestir nestes acontecimentos. De acordo com a descrição das postagens existem três trajes oficiais utilizados pela Irmandade. Um traje que é descrito como “estampado”:

Fig. 7: *Print screen* da página da rede social *Facebook*

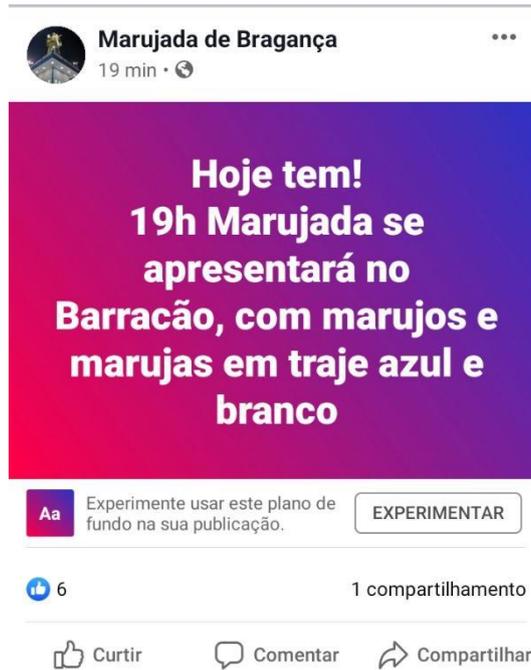


Fonte: acervo pessoal da autora

Mais um tipo de traje é composto pelas cores azul e branco, como verificamos na postagem que anuncia o evento no barracão:

<sup>9</sup> <https://www.facebook.com/marujada.braganca>

Fig. 8: *Print screen* da página da rede social *Facebook*



Fonte: acervo pessoal da autora

E finalmente temos o traje mais conhecido que é composto pela combinação das cores branco e vermelho:

Fig. 9: *Print screen* da página da rede social *Facebook*



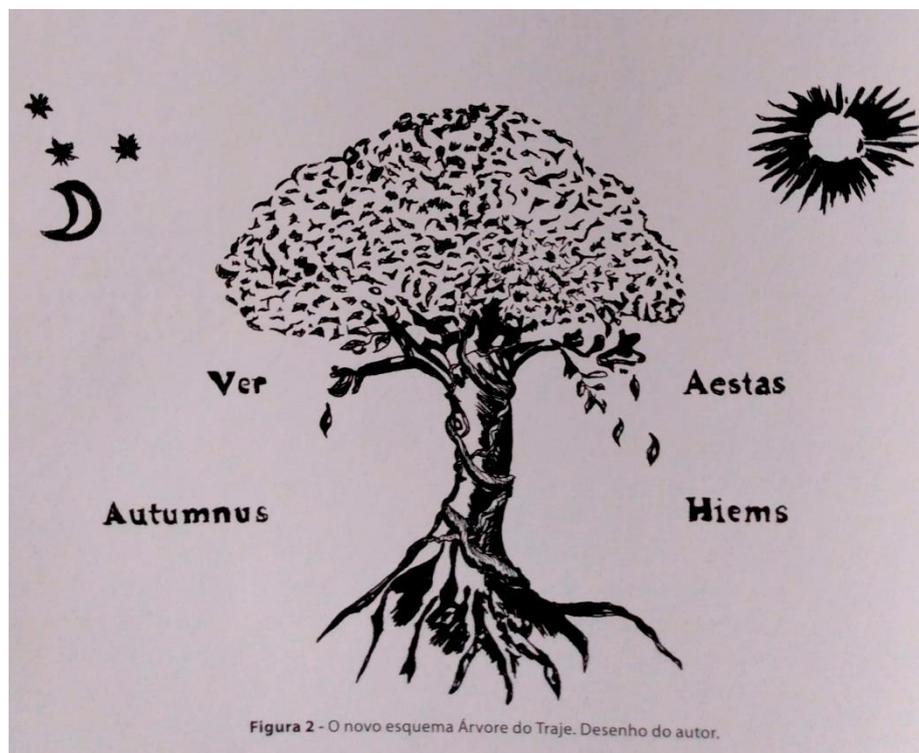
Para reforçar a opção pelo uso da palavra “traje”, resgata-se a referência nas obras desenvolvidas pelo Prof. Dr. Fausto Viana, que tendo elaborado uma diversidade de estudos a respeito do “Traje de cena”, observa também as demais categorias de trajes a partir da nomenclatura museológica.

Segundo o autor “Os museus internacionais usam, para classificar o traje em suas coleções, a seguinte estrutura, dividida em três grandes categorias: traje militar, eclesiástico e civil” (VIANA, 2016, p. 46), a partir da divisão, a categoria de Traje civil se subdivide em: social, de cena, regional, profissional, interior, de folgedos, fúnebre, esportivo, associacionista, etnográfico. Não há a necessidade de enquadrar um traje em apenas uma categoria, porém utilizarei tal classificação para pensar o status desta indumentária dentro dos acontecimentos da Festividade de São Benedito de Bragança, considerando os elementos vestimentares classificados como Trajes de Folgado.

As ideias preliminares para se intensificar a pesquisa sobre os trajes amazônicos surgiram em 2014, quando foi lançada a obra “Traje de cena, traje de folgado”, organizada por Fausto Viana e Carolina Bassi de Moura. No livro há um levantamento de folgedos brasileiros de cada região do Brasil e de seus trajes, sendo o de folgado amazônico representado pelo estudo dos figurinos no Boi de Máscaras de São Caetano de Olivelas (PA).

Na referida obra Fausto Viana relata uma forma de análise de uma árvore desenhada por ele para descrever o significado do traje de folgado, conforme se observa na figura abaixo.

Fig. 10: A árvore do traje de Fausto Viana



Fonte: Traje de cena, traje de folgado, pg.244

Segundo o autor, a imagem possibilita a abordagem de alguns conceitos e enfatiza a presença do sol e da lua na mesma, pois para ele a relação do homem com a natureza está no cerne da origem de festejos, folguedos, comemorações e celebrações. A imagem gerada pelo esquema, descreve Fausto, mostra a raiz representando a cultura popular e tudo o que é transmitido pela tradição oral e informal.

O autor extrai outros símbolos a partir do desenho da árvore, porém no momento vou me deter a raiz, que evoca a cultura popular e seus acontecimentos, aspectos que são abordados na pesquisa e representa uma conexão direta com o traje da Marujada Bragantina, reforçando que as normas para a confecção destes trajes são reproduzidos de geração em geração por transmissão oral.

Não se sabe ao certo quando o uso dos trajes especiais foi introduzido na Marujada Bragantina. Por meio da declaração contida no livro "Tambores da Esperança" sabemos que o reconhecimento da Marujada como parte integrante da festividade de São Benedito se deu no século XX, como verifica-se:

A marujada não estava contemplada nos dois primeiros compromissos da Irmandade por corresponder a parte profana da festa de São Benedito e, conseqüentemente, por se mostrar contrária aos interesses da autoridade eclesiástica. É somente a partir de 1947 que ela adquire o status de tradição secular do povo bragantino, à medida que é revelada como expressão legítima da festa de São Benedito (SILVA, 1997, p.53)

A palavra “Marujada” se refere no contexto da citação aos rituais de dança. Como complemento a esta informação, o autor acrescenta a data em que foi estabelecido a padronização do vestuário dos membros participantes do evento, assim sendo é percebido que

Uma das primeiras modificações introduzidas na marujada foi o uso de uniformes para os seus participantes. As mulheres, por exemplo, costumavam apresentar-se nos barracões de dança vestindo saias rodadas de chitão estampado nas suas várias tonalidades, camisolas brancas, chapéus enfeitados, porém, sem possuir o caráter de harmonia plástica das cores azul e vermelho” (SILVA, 1997, p.54)

Por meio da citação acima percebemos dois fatores marcantes para refletirmos a respeito desta origem. Primeiramente já se utilizava uma composição de aparência extra cotidiana, ou seja, já se utilizava um traje festivo antes de 1947. Segundamente, que ele apenas não era padronizado, então não havia estas três maneiras de apresentação organizadas pelos participantes.

Ficam, no entanto, muitas lacunas a partir desta declaração, não se sabe como era o traje masculino e tampouco se todas as normas mencionadas atualmente pela comunidade já eram de conhecimento de todos. Além é claro, noções específicas sobre materiais e suas confecções.

Ziguezagueando entre passado e presente, entre o conhecimento científico e o leigo, entre a informação oral e a escrita tentaremos esclarecer nos próximos subtópicos os sentidos do vestir no ciclo beneditino em Bragança, enfatizando que os mesmos são considerados uniformes, que as normas de uso e confecção são reguladas pela Capitoa, pelo Capitão e demais marujos e marujas, que o aprendizado destas normas da indumentária são transmitidos via oralidade e mais outros fatores, ressalta-se que não necessariamente se trata de um estudo que visa um resgate histórico, porém ele considera o método documentário etnometodológico, portanto o passado é necessário para se compreender o presente.

### 3.1 Roupa “Estampada”

Muito pouco se fala ou se escreve sobre a “Roupa estampada”, adotaremos tal nomenclatura tendo como inspiração as imagens de *print screen* das instruções fornecidas no perfil das redes sociais que divulga os eventos da Marujada e o traje indicado para cada um deles. Este traje é o menos conhecido e também o mais simples vestido pelos membros da Irmandade em ensaios e outros eventos, podendo também ser chamado de “traje das esmolações”. As esmolações são peregrinações com a imagem de São Benedito que acontecem em diversos pontos de Bragança com a finalidade levar as imagens do santo para que promesseiros das três regiões do município possam pagar suas promessas, além de ser uma forma de coletar verbas e doações para a festividade de dezembro.

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

Fig. 11: Marujas com o traje estampado durante a romaria fluvial



Fonte: acervo pessoal da autora

Ao inquirir sobre esta roupa em uma entrevista com a Capitoa e o Capitão da Marujada indaguei mais detalhes sobre ela. Durante a gravação do seu depoimento, ela explanou que mesmo com esta roupa menos formal, existem regras que devem ser seguidas pelas marujas e pelos marujos, por exemplo a necessidade do uso da anágua pelas marujas e calças compridas para Marujos. D. Bia, a capitou reforça que:

*É, tem que ter anágua. Até nessas caminhadas que a gente vai buscar o santo. Às vezes tem alguma que tá sem anágua ou então tá de sandália lá na igreja, esperando para sair com o santo... aí eu saio lá de dentro, quando eu chego eu escuto elas conversando “Olha a Capitoa chegou”, eu vou “olha tira a tua sandália”, “tu não tá de anágua”... é assim. Eu escuto elas falando, porque elas já têm aquele cuidado e aquele respeito porque eu vou lá. Elas tiram mesmo, quando elas me veem elas tiram (2019)*

Aproveitando a investigação sobre esta categoria de paramento foi perguntado para D. Bia se sempre houve a diferenciação das roupas usadas pela

Irmandade, a estampada, a azul e a vermelha. Ela respondeu que a saia estampada é só para os ensaios e que este modelo sempre existiu, confirmando o que Dedival Brandão Silva afirma em “Tambores da Esperança”, com um adendo informado pela Capitoa *“sempre teve as saias estampadas, sempre teve ela, é que nem eu te disse, quando eu comecei a ensaiar ela era mais curta, era no meio da perna. Agora não... é comprida a saia, é estampada”*. Assim, como se vê na foto, ela sendo usada em um momento em que a Marujada faz o ensaio de suas danças no espaço conhecido como Barracãozinho.

Fig. 12: Marujas dançando de saia estampada



Fonte: acervo de pesquisa da autora, (2017)

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

*Pode ser de qualquer cor, tu escolhe a estampa que tu quer. Qualquer tecido, só tem que ser comprida e rodada e anágua por baixo e a blusa. A blusa de meia<sup>10</sup> que elas usam sempre com... a blusa da irmandade*

Sobre a parte de cima, D. Bia alega que atualmente a preferência de uso são *T-shirts* com a imagem de São Benedito estampada, na maioria das vezes impressa em tecidos sintéticos através da técnica de sublimação<sup>11</sup>.

Fig. 13 e 14: Marujas usando as camisetas de São Benedito, saias estampadas e descalças



Fonte: Registro feito por Alexandre Baena, (2017).

<sup>10</sup> A palavra “meia” se refere a tecidos de malharia.

<sup>11</sup> Técnica de estamparia em termotransferência



Fonte: Registro feito por Alexandre Baena, (2017).

O critério principal exigido pelos membros da Irmandade é que seja uma blusa que tenha manga, não seja curta e nem muito justa ao corpo. A Capitoa declarou:

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

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

*As marujas vão pro ensaio, levam a saia na sacola né? É lá que elas vestem, vão de sandália, vão sem a saia. Quando elas chegam lá, vestiu abaixo, já tão tirando a sandália e botando na sacola. É!*

O Sr. Zé Maria, Capitão da Marujada explicou em entrevista como deve ser o traje masculino nas mesmas ocasiões. Ele declarou que: *“O homem é normal, com calça comprida jeans ou social. Aquelas calças de legging, aquelas calças de meia, bermuda nem pensar”*

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

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

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

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

sempre enormes saias rodadas de vivas cores e mandriões rendados trescalando a patchuli, priprioca e outras ervas<sup>12</sup> de cheiro (SILVA, 1959, p.8-9)

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

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

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

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

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

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

Do corpo nu ou da vestimenta colorida, referenciada na mitologia local de sua tribo, com diversos adereços de metal, penas e contas, ele teve, à sua disposição, os tecidos rústicos de algodão produzidos na colônia

---

<sup>12</sup> Optou-se por manter a grafia da palavra com "h", por se tratar de uma citação direta ao livro, onde consta a palavra "ervas"

e os pequenos recursos para tingimento dos mesmos (SANT'ANNA, 2016, p. 153)

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

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

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

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

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

a cultura algodoeira tomou grande impulso, principalmente nos estados do Pará, do Maranhão, do Ceará, de Pernambuco e da Bahia. Nessa época, a chita, tecido de algodão com estampa colorida, introduzida no Brasil pelos portugueses, vestia escravos, operários e colonos em virtude do baixo preço e por ser adequado ao nosso clima (VIANA e ITALIANO, 2018, s.p.)

Outros autores, incluindo-se aí alguns que se debruçaram mais proximamente dos estudos da comunidade negra na Amazônia, ratificam que a produção algodoeira funcionava de maneira significativa na região, durante o período destacado. Os que foram consultados neste trabalho foram Vicente Salles, José Maia Bezerra Neto e Edna Castro. Com exceção de Edna Castro, os pensadores da realidade escravista no Pará e Maranhão<sup>13</sup>, reforçam a dificuldade em registrar com precisão as origens dos africanos que desembarcavam nesta área. É consensual alegar que havia uma grande diversidade de etnias e nações africanas na Amazônia portuguesa desde o fim do século XVII.

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

Já no século XIX parece que é possível observar melhor a forma de vestir da população negra Amazônida, como podemos perceber:

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

Na declaração acima verificamos que o estilo de vestir de indígenas e africanos sofre uma adaptação em decorrência da influência dos povos europeus, o que comprova que suas identidades originais passaram paulatinamente (ou não) por um processo de apagamento, principalmente na vivência cotidiana de trabalho. E hoje, ao pensarmos nos elementos de vestir masculino para os eventos da Marujada, com jeans e camisetas de tecido sintético, as apropriações

---

<sup>13</sup> Lembrando que a região era a mesma unidade administrativa e se chamava Estado do Grão-Pará e Maranhão até 1774.

de um mundo globalizado distanciam mais ainda as referências aos trajes originais. Não podemos esquecer que a história da Irmandade de Bragança, e da devoção beneditina na região, atravessou, durante alguns anos, por problemas com a igreja católica oficial, o que gerou um silenciamento em relação às referências afro, portanto, a indumentária masculina das esmolações se distanciaram bastante de um traje original, mas reforça-se, no discurso oral, que o fato deles vestirem calças compridas é uma forma de demonstrar respeito ao santo .

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

Ao contemplarmos a ilustração contida no livro de Joao Affonso, notamos que alguns elementos visuais que compõe a figura da direita, que se refere à “Preta mina” trazem traços do que também é descrito como aparência das marujas: uso de adornos, blusa branca, saia longa e pés descalços. O termo “mina” ore remete à uma provável origem da Costa da Mina na África, ora pensa-se em uma praticante da religião afro-amazônica chamada “tambor de mina” que se consolidou também no Maranhão a partir do século XIX, mas o autor identifica que é uma inspiração em uma negociante de farinha chamada Catharina Mina. Não se sabe ao certo o porquê dela ter sido descrita com o referido “sobrenome”.

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

Vestido de chita, afogado, mangas largas e compridas, de canhão, cintura curtíssima, logo abaixo dos seios, saia muito curta na frente, e arrastando atrás uma extensa cauda, com folho largo da mesma

fazenda, anágua farfalhante, dura de goma (AFFONSO, 1976, p.222-223)

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

Fig. 15: Ilustrações de João Affonso



Fonte: AFFONSO (1976, s.p.)

Mais estudos acerca dos trajes das figuras negras do século XIX podem ser compreendidas a partir da análise de pinturas de Debret, no entanto, como

esta pesquisa ensaia dar visibilidade a imagens mais próximas da região de Bragança, acredita-se que a produção artística de Guilhobel contempla com mais eficácia este critério. Sérgio Ferreti, um pesquisador maranhense destaca que

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

O pesquisador Daniel Rincon Caires ressalta que as aquarelas de Guilhobel apontam para muitas pistas que nos levam a compreender elementos dos trajes que tornaram-se característicos desta comunidade no Brasil do século XIX. Assim vemos neste fragmento do artigo “Aquarelas de Joaquim Cândido Guillobel<sup>14</sup> produzidas no Maranhão entre 1820 e 1822” o protagonismo dado ao vestir:

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

Como vemos no texto de Caires, os dados fornecidos convergem mais uma vez com elementos descritos pela Capitoa e mesmo pelo Capitão da Marujada atual, no que tange principalmente aos pés descalços, que é uma norma obrigatória para marujas e marujos, tanto ao usar o traje estampado, quanto o azul ou mesmo o vermelho.

---

<sup>14</sup> O autor utiliza a grafia Guillobel do sobrenome do pintor.

Fig. 16: Aquarela de Guilhobel com negras descalças.



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

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

O discurso a respeito das roupas das negras escravizadas muitas das vezes gira em torno da ideia de sensualidade, nos trajes de Maruja verificamos que é o contrário, a busca pelo recato simboliza respeito a um momento sagrado, que não se expressa apenas em procissões ou missas, mas também nas performances de dança.

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

### 3.2 Roupas azul e branca

O segundo conjunto de trajes empregado nos eventos do ciclo beneditino de Bragança apresenta a predominância da combinação das cores azul e branco. Este já é considerado um traje festivo e usado praticamente apenas por membros da Irmandade, visto que promesseiros usam o traje vermelho e branco. Embora seja muito semelhante ao traje mais popular, ele é utilizado no período de 18 a 25, quando a festividade já está em curso. Neste período há alternância entre a composição azul e branca e a roupa estampada.

No roteiro do dia 25, quando eles se vestem de azul e branco, em todas as atividades da Irmandade, os membros devem estar devidamente trajados. A programação do dia costuma começar cedo, com a Alvorada, depois tem o almoço da Juíza, as missas e a Cavalhada e a noite, danças e a colocação do mastro.

A cavalhada acontece pela parte da tarde e é um dos momentos de recreação e confraternização de marujas e marujos, porém mesmo não sendo parte de nenhuma homenagem sagrada a indumentária completa é exigida a todos que são da Irmandade.

Fig. 17: Entrevista com o Sr. Antônio Vieira



Fonte: Documentário “Entre Marujas e Marujos” (2018)

Na programação noturna, todos permanecem com o traje azul, algumas conseguem ir em casa para trocar de blusa, caso tenham mais de uma peça. Na noite do dia 25, mesmo sendo o dia do Natal, a cidade mantém o clima de festa e

o comércio funciona normalmente, o grupo tem atividades como a missa e apresentações de dança, em Bragança diferentemente de outras cidades, como Belém, não é feriado.

Fig. 18: Concentração de marujas e marujos em frente à Igreja de São Benedito no dia 25 de dezembro



Fonte: Documentário “Entre Marujas e Marujos” (2018)

Abaixo temos uma imagem do momento em que o mastro é erguido por Marujos vestindo azul e branco.

Fig. 19: Mastro sendo carregado por marujos



Fonte: Documentário “Entre Marujas e Marujos” (2018)

Pelo fato do traje azul ser usado apenas por membros da Irmandade ele não é comercializado nas lojas de Bragança e também não é confeccionado em massa pelas costureiras, não é tão cantado em verso e prosa, nem tampouco incluído em divulgações turísticas da festa. Na maioria das vezes, ele é mencionado apenas como uma variação do traje vermelho e branco. A costureira Helenice esclarece que:

*Dia 25 é azul, a saia é azul, a anágua permanece branca, a batinha branca e a fita azul. É tudo de azul. Dia 26, dia da festividade, a saia vermelha, blusa branca e anágua branca, fita vermelha e rosas também, azul da cor da saia e vermelha da cor da saia. Dos marujos, dia 25 é calça branca e blusa azul e fita azul. Dia 26, da festividade, é todo do branco, com cinto preto, tanto no azul como no branco e leva uma fita vermelha, dia 26*

Também nele são exigidos que sejam seguidos os padrões controlados pela Capitoa e pelo Capitão: Saia longa e rodada, anágua, blusa larga, comprida e com decote quadrado, com mangas, os acessórios por vezes seguem combinando com as cores da roupa, a faixa que transpassa o corpo feminino também deve ser azul e a flor no peito idem.

Na aparência masculina, verificamos uma variação na parte de cima, visto que eles fazem uso de uma camisa social azul, na parte de baixo é usada a calça branca, mesmo modelo da roupa vermelha e branca, além do cinto preto, uma faixa azul no braço, fita azul no chapéu. Nos trajes do dia 25, os chapéus tanto masculino quanto feminino já são introduzidos ao uniforme, podendo ser o mesmo usado no dia 26.

Fig. 20: Indumentária tradicional azul e branca de Marujo e Maruja.



Foto: acervo pessoal da autora.

O emprego deste uniforme definiu-se também no estatuto de 1947 e a troca de cores se dá a partir da organização do calendário de festas de fim de ano. Nas memórias da artesã Teresa O'Grady, antigamente ele não fazia parte da indumentária da festa. Segundo ela:

*a minha mãe contava que ela pagou promessa e não existia essa roupa azul, era com um vestido branco. Ela disse, dia de Natal elas iam pra missa tudo de vestido. Não tinha, não tinha azul, o vestido delas vinha aqui, ela disse que vinha abaixo do joelho, aquele vestido bonito de manga, de golinha, tudo cinturinha, elas iam embora pra missa. Agora o dia de São Benedito existia essa saia vermelha, o pano da saia era o pano da blusa entende? Porque eu paguei uma promessa assim, quando eu tinha casado, eu tava com um ano de casada.*

*Popelíne, todo mundo, não tinha classificação pra ninguém assim.*

No dia 25, devido às celebrações natalinas em todos os eventos em que marujas e marujos se encontram, eles devem vestir azul e branco em homenagem ao Menino Jesus. No dia 26 as cores mudam para vermelho, pois a homenagem é a São Benedito. Este dado é informado na obra “Tambores da esperança”, no qual notamos que

As Marujas se apresentam tipicamente vestidas: - usam uma blusa ou mandrião branco, todo pregueado e rendado e a saia, encarnada, azul ou branca com ramagens de uma dessas cores, é uma grande saia rodada indo quase ao tornozelo. À tiracolo cingem uma fita azul ou encarnada, conforme a ramagem ou o colorido da saia; na cabeça ostentam um chapéu todo emplumado e cheio de fitas multicores e no pescoço trazem um colar de contas ou cordão de ouro com medalhas. (SILVA, 1959, p.63)

Em depoimento concedido por D. Aleuda, vice-capitã da Marujada, para o Documentário “Entre Marujas e Marujos” e gravado em dezembro de 2017, ela confirma estes dados, alegando que:

*O azul hoje é porque a gente dança em homenagem ao nascimento do menino Jesus, hoje a gente dança para o menino Jesus, Jesus Cristo, por isso o azul, aí, amanhã, quando for o São Benedito, muda totalmente e é o vermelho*

A adoção destas cores possui uma dimensão político-religiosa intensa. É do conhecimento de todos na cidade de Bragança, que a Irmandade em seus anos iniciais viveu em disputa com a Igreja Católica oficial que ocasionou o fim da primeira Irmandade em 1988 e a criação de uma outra, após uma longa batalha judicial, em que a Igreja Católica assumiu a organização do culto, e então esta escolha em relação às cores foi um recurso encontrado pelos membros da Irmandade a partir de 1947 para que as homenagens ao santo não ofuscassem a festa do Natal, por esta razão a cor azul representa uma homenagem a Jesus Cristo.

No primeiro caso, tratou-se de legitimar a participação do catolicismo tradicional (= popular) no catolicismo oficial. Uma maneira de permitir que a irmandade, como um todo, comemorasse o natal. A atitude da

autoridade eclesiástica e de entidades ligadas a elas, como por exemplo o Apostolado da oração, que sempre procurava expressar sua desconfiança à irmandade pelo fato de festejar São Benedito e não o natal, ficava assim invalidada, pois para o grupo da marujada, por exemplo, essa homenagem existia assumindo uma outra denominação dentro da cosmologia da festa: Dia de Nascimento. No segundo, o vermelho e o branco passaram a ser o símbolo distintivo da marujada e da festa do Santo. (SILVA, 1997, p.54)

Em resumo, considera-se o traje azul e branco similar, em forma, ao vermelho e branco, no entanto, por meio da simbologia das cores há um sentido diferente no seu vestir. Temos aqui um traje que se propõe a ser um paramento para os rituais da Marujada, que identifica os membros da Irmandade, traz o sentido de uniforme, que homenageia o símbolo mor da Igreja Católica. Então, embora ele talvez pareça subjugado ao vermelho e branco, sua importância torna-se de extrema grandeza nestes aspectos além de remeter à uma forma arquetípica de traje especial de rituais afro-religiosos.

Nos dias que antecedem 26 de dezembro, a partir do décimo oitavo dia do mês, o corpo de marujas e marujos “pavoneia-se”, tomando como empréstimo um termo usado por Michel Maffesoli que faz sentido a partir da ideia de teatralização por meio da aparência, pois:

É também, como se compreenderá facilmente, a manifestação privilegiada da estética, no sentido preciso que dou a esse termo: o de experimentar junto emoções, participar do mesmo ambiente, comungar dos mesmos valores, perder-se, enfim, numa teatralidade geral, permitindo assim, a todos esses elementos que fazem a superfície das coisas e das pessoas fazer sentido (2010, p. 143)

Ademais, a cor influencia em um estado de espírito, reflete um movimento mais tranquilo do corpo já em festa, que alcançará seu auge no dia 26. Considera-se que ele seja um traje limiar, entre a informalidade do traje estampado e o êxtase do traje vermelho que homenageia o santo.

### **3.3 Roupas vermelha e branca**

A roupa vermelha e branca carrega a aura de ser reconhecida como o traje de marujas e marujos. Sabendo que a organização da aparência dos participantes da festa de São Benedito se deu, conforme os apontamentos de Dedival Brandão Silva, a partir de 1947, a exposição desta forma de vestir aparece em algumas

obras de estudos de folclore do século XX, como o de Luís da Câmara Cascudo e o bragantino Armando Bordallo da Silva. Sem ter a pretensão de acionar metodologias do campo da História, mas sim de buscar o passado para entender o presente, conforme o método documentário da etnometodologia, pretende-se pontuar a partir do que consta em obras que abordaram este tema, alguns momentos importantes da história da indumentária da Marujada após a implementação do uniforme.

Fig. 21: Marujos e Marujos com a indumentária vermelha e branca



Foto: acervo pessoal da autora

Segundo descrição de Cascudo, o conjunto de roupas e adereços se apresentam da seguinte forma, para o traje feminino:

As marujas se apresentam tipicamente vestidas: usam uma blusa mandrião branco, todo pregueado e rendado, e a saia, encarnada, azul ou branca com ramagens de uma dessas cores, é uma grande saia rodada indo quase ao tornozelo. A tiracolo cingem uma fita azul ou encarnada, conforme a ramagem ou colorido da saia; na cabeça ostentam um chapéu todo emplumado e cheio de fitas multicores e no pescoço trazem um colar de contas ou cordão de ouro com medalhas (2012, p.438)

Em relação a composição vestimentar observada no traje masculino dos participantes da Festividade de São Benedito. Cascudo em seu verbete afirma que:

Os homens, músicos e acompanhantes, se apresentam de calça e camisa branca ou de cor, chapéu de palha de carnaúba revestido de pano, tendo a aba virada de um dos lados, fixada com uma flor de papel encarnada ou azul, e são dirigidos por um Capitão (2012, p.438)

Nos estudos a respeito das manifestações de cultura popular da região bragantina, Armando Bordallo da Silva, publicou no ano de 1959 pelo Museu Paraense Emilio Goeldi, alguns relatos sobre a forma de vestir da festividade de São Benedito de Bragança no livro “Contribuição ao estudo do folclore amazônico na Zona Bragantina”, nos anexos desta obra temos um documentário fotográfico que aponta com maior exatidão a forma pela qual as pessoas se apresentavam.

Este é um registro de fundamental importância histórica, pelo fato do estudo ter sido publicado apenas doze anos após a padronização do vestuário das apresentações destacada por Dedival Brandão Silva. Um fato que se perdeu no tempo foi a utilização da saia branca, atualmente essa coloração não faz mais parte de nenhum conjunto de trajes das marujas de São Benedito. Como podemos perceber nas imagens abaixo, um elemento que sofreu bastante modificação nos últimos anos foi o chapéu, que posteriormente receberá maior destaque em um tópico específico deste trabalho. A seguir temos fotos extraídas do documentário do livro de 1959.

Fig. 22: Dança da Marujada



Fonte: Contribuição ao estudo do folclore amazônico na Zona Bragantina (1959)

Fig. 23: Capitoa e Sub-Capitoa em trajes típicos.



Fonte: Contribuição ao estudo do folclore amazônico na Zona Bragantina (1959)

Fig. 24: Marujada em desfile



Fonte: Contribuição ao estudo do folclore amazônico na Zona Bragantina (1959)

Bordallo da Silva ressaltou também formas e alguns materiais usados no traje masculino em 1959. Consoante o trecho extraído da obra, o autor declara que:

Os homens, músicos e acompanhantes, se apresentam de calça e camisa branca ou de côr, chapéu de palha de carnaúba revestido de pano, tendo a aba virada de um dos lados, fixada por uma flôr de papel encarnada ou azul, e são dirigidos por um Capitão. (SILVA, 1959, p. 63)

Pelo fato de a obra ter sido publicada após a Irmandade assumir a mudança das cores de acordo com os dias e as homenagens, verifica-se que naquele ano a ordem do traje funcionava de acordo com o modelo que temos hoje, com a utilização de camisas coloridas, azul e vermelha, e a branca. Vale lembrar que a camisa vermelha é utilizada apenas na disputa estabelecida na Cavahada, mas na composição do traje oficial “vermelho e branco”, a camisa masculina é branca e apenas uma faixa vermelha é amarrada no braço. Semelhante ao que vemos no uniforme ilustrado na imagem a seguir.

Fig 25: Tocadores da marujada e acompanhantes



Fonte: Contribuição ao estudo do folclore amazônico na Zona Bragantina (1959)

Considerando um salto de tempo, temos o documentário fotográfico contido no livro de Ubiratan Rosário intitulado “A saga do Caeté”, a obra foi publicada no ano 2000 e discute aspectos históricos, folclóricos e jornalísticos da Zona Bragantina paraense. Dentre os registros do autor constam notas sobre a celebração dos 200 anos da festa beneditina na região, comemorado em 1998 com uma participação no desfile de 7 de setembro. Além disso, as imagens a seguir são registros da Marujada daquele ano, que segundo depoimento do Prof. Msc. Dário Benedito para o documentário “Entre Marujas e Marujos”, foi o momento em que a festividade se agigantou na mídia resultando em um “boom” no número de participantes.

Fig. 26: Cortejo da Marujada



Fonte: Saga do Caeté. (2000)

Fig. 27: Cortejo da Marujada



Fonte: Saga do Caeté. (2000)

Apreende-se por meio das fotos acima, que naquele ano a aparência dos devotos é praticamente a mesma que temos atualmente. Ao resgatarmos as declarações das pessoas que confeccionam os trajes contemporâneos, vemos que em forma e modelagens, os membros têm buscado seguir uma certa tradição,

mesmo conscientes que este traje não é o original usado na Marujada antes de 1947, isso fica claro no depoimento da Vice- Capitoa D. Aleuda para o documentário “Entre Marujas e Marujos”, quando ela afirma que

*(...) a gente tenta, a medida que vai evoluindo, muita coisa vai mudando, mas a gente tenta manter o limite, porque suponhamos assim, que no início quando começou, há duzentos anos atrás, não era essa vestimenta toda, até por que ela começou com os escravos, os escravos não se vestiam assim, a gente tem certeza disso, então a medida que os brancos foram entrando, foi tendo essa mudança, vamos ajeitar a roupa, mas tipo assim, pé descalço, mantém-se, essa roupa, é um calor danado, mas é gostoso quando a gente tá ali, então são coisas que se tiver que mudar, vão ser coisas a medida que o tempo for exigindo aquela mudança, mas enquanto isso permanece.*

No decurso da investigação, constatou-se que uma das principais mudanças que tem sido observáveis está relacionada com a utilização dos materiais. É visível que eles vêm se adaptando conforme o acesso a novidades têxteis e de aviamentos, sintéticos ou mesmo importados. Isso foi detectado nas entrevistas com a costureira Helenice e com a artesã de chapéus Teresa O’Grady.

Helenice, ao ser indagada sobre a materialidade na confecção do conjunto completo feminino em 2017, indicou que são usados os tecidos: cambraia para a blusa, popeline de algodão para a anágua e oxfordine, um tecido sintético que é também conhecido como “sedinha”. A costureira se mostrou consciente que as roupas de antigamente faziam uso de tecidos de origem natural, mais especificamente em popeline 100% algodão.

*Como a gente te fala do padrão cambraia e não era o oxfordine que a gente usa agora, chamado sedinha, não, antigamente era popeline mesmo sabe, que tu tinha que engomar. Ave Maria mãe do céu, eu via e Meu Deus!!! eu ficava olhando assim, acompanhando, que diacho é isso? Chega saía a fumaça aí elas mergulhavam na goma e pendurava na corda, era assim. Justo para não machucar, porque se machucasse elas iam ficar tudo amassadinhas, não, tanto é que agora mudou já tem o oxfordine que se chama sedinha que é o teu pano que tu comprou e pronto. É isso!*

No que diz respeito ao chapéu, veremos as adaptações com mais detalhes no tópico sobre o estudo desse objeto, mas adianta-se que houve uma mudança significativa no modelo e hoje ele é revestido de tecido sintético e também leva uma peça em isopor na copa, além de todos os detalhes de miçangas, paetês e fitas usados na decoração.

Ao serem indagados sobre a forma de vestir da Marujada, os membros entrevistados: D. Bia, Sr. José Maria, Helenice e Teresa, reforçaram a necessidade de se seguir a tradição, mesmo que ela se volte muito mais a formas e cores do que propriamente ao material.

O que eles apontam como modelo tradicional tem características mais relacionadas à modelagem do que aos materiais têxteis, embora uma descaracterização extrema seja relativamente rejeitada, como é posto por D. Bia o uso de tecidos muito brilhosos como o cetim. Para a Capitoa, a saia de maruja deve ser longa, e bem ampla, feita com aproximadamente 3m e 1/2 de tecido. Além de ser obrigatório o uso de anáguas.

*E eu gosto de fazer a minha saia bem larga, a minha anágua bem larga, eu gosto muito de fazer isso. Quando eu visto a saia espalha, aí eu gosto muito de fazer minha saia. Com certeza se a saia for meio da perna não funciona, a gente com a saia bem comprida, vai dançando a pessoa jura que vai só a saia ali, né?*

Helenice, a costureira, anualmente tem confeccionado um crescente número de trajes para a festividade, ela reforça em entrevista o padrão tradicional disseminado verbalmente pelos membros mais velhos da Irmandade às gerações mais jovens, seguindo o modelo tradicional

*a saia a gente usa a seda, que é a sedinha, a azul e a vermelha, e tem a anágua que a gente obtém o popelíne, justamente com essa cambraia em baixo, que é pra ficar uma coisa bem bonita, quando elas estão rodando lá dançando, geralmente a capitoa exige que tem que ter a anágua, entendeu? Então é isso*

Conclui-se que a saia tradicional segue a modelagem godê e suas variações, recortada em camadas, comprida, rodada e em tecidos variados, visto

que o material sintético não brilhoso é bem aceito pelos membros. As anáguas sempre são mencionadas como peças obrigatórias, seguem a mesma proposta.

Em relação ao top do conjunto, composto por uma blusa mandrião ou bata, os dados fornecidos pelas entrevistadas também apontam para um padrão a ser seguido. D. Bia informou que a blusa é a parte do conjunto que ela não faz, segundo ela o modelo precisa ter manga e um decote não muito profundo, sendo a preferência pelo desenho quadrado.

*têm costureiras que fazem, eu não faço a minha blusa, mas a minha saia, a minha anáguas eu faço, agora a blusa eu tenho medo de talhar e botar a perder, mas a anáguas, a saia eu faço. Antigamente a gente via muitas marujas com outro tipo de pano, fazer a blusa para dançar, agora não todas se programam para comprar de renda, a cambraia.*

Helenice, no depoimento para o documentário “Entre marujas e Marujos”, demonstrou todo o empenho em seguir as orientações dos membros mais velhos como direcionamento do seu trabalho de confecção, até pelo volume de roupas que tem confeccionado.

*Essa daqui é original, bainha curta, com uma pequena aplicação aqui, que é pra justo quando dançar, não tá o sutiã aparecendo, porque tem regras, quem é da Irmandade são cheios de regras, então geralmente a gente faz assim, essa é a original, quem vem comigo eu não faço qualquer coisa, eu visto do jeito que é da Irmandade, por que a tradição é essa, as pessoas fogem por fugir, mas quem vem comigo é assim, é a tradição. A gente usa para a camisola da maruja, cambraia em barra, que faz a blusinha, com barras na manga e aqui na saia, a camisola.*

O traje masculino contemporâneo apresenta uma maior facilidade em ser adquirido nas lojas do centro comercial, por ser composto por uma calça branca, uma camisa também branca e um cinto preto, eles são encontrados em manequins expositores. O trabalho de costura relacionado à indumentária masculina se concentra na confecção das camisas azuis e vermelhas.

Fig. 28 e 29: Conjunto de camisa e calça vendidos no comércio de Bragança.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Ao se aproximar dezembro, o centro comercial passa a ofertar com mais frequência a indumentária completa, tanto masculina quanto feminina, para adultos e crianças. Apesar disso, algumas vezes esses modelos se mostram problemáticos no sentido de quebrarem o padrão da veste tradicional, podendo ser decotados demais, curtos demais ou sem a anágua. No último ano de pesquisa de campo foi feito um levantamento de preços para aquisição do traje completo, incluindo chapéu. Os valores das peças femininas em 26 de dezembro de 2019 foram: a bata R\$75,00; a saia (sem anágua) R\$90,00; o modelo de chapéu feminino apresentou uma variação de preços entre R\$200,00 e R\$250,00. O valor total de um traje de Maruja ficou orçado em R\$365,00, lembrando que

esse valor não inclui os “balangadãs”, geralmente compostos por brinco, pulseiras e colares, os broches de flor e a fita.

O orçamento do traje masculino ficou entre R\$80,00 e R\$ 90,00 reais o conjunto de calça, camisa e cinto e o chapéu masculino R\$28,00. Totalizando R\$108,00. Necessário lembrar detalhes como as fitas, feminina e masculina, e a flor no peito. São adereços facilmente encontrados para compra nos comércios e feirinhas expositoras que funcionam durante a festividade.

Fig. 30: Loja no centro comercial de Bragança



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Fig. 31: loja no centro comercial de Bragança



Fonte: registro feito por Alexandre Baena

Fig. 32: Loja no centro comercial de Bragança



Fonte: registro feito por Alexandre Baena.

O aquecimento do mercado se dá principalmente devido a busca de trajes completos por pessoas que chegam de fora de Bragança para participar da festa no dia 26. Essas pessoas são conhecidas pelos participantes efetivos como “promesseiros” ou conforme classifica Moraes et al (2006) “Marujas e Marujos de Promessa”, que segundo os autores são “Todas as pessoas que queiram pagar promessa comparecendo aos atos da Irmandade e aos da festividade do Glorioso São Benedito, vestidas(os) de marujas(os)” (2006, p.43). Vale lembrar que na obra, os autores informam sobre as diversas categorias de participantes dos eventos, e com base na organização do estatuto temos ainda os marujos e marujas permanentes, marujas e marujos Noviços, Beneméritos e Sócios Colaboradores. O maior cuidado com o traje, sem dúvida, parte dos membros vinculados à Irmandade, são também eles que dão preferência para o trabalho das costureiras. Algumas marujas produzem sua própria roupa, mesmo assim por meio do depoimento de Helenice percebemos que muitas contratam um serviço profissional de costura como o dela, que começou a fazer este tipo de traje no ano de 2012.

*Eu comecei a fazer a roupa da Marujada com uns 5 anos, 5 anos que eu faço e não para. Há 5 anos eu tinha um sonho em pegar aquela saia e fazer. A primeira que eu fiz, meu Deus, foi a melhor e a coisa mais linda da minha vida, fiquei louca eu pulava desesperada, fiz 3 pares só, no meu 1º ano, há 5 anos né? O outro ano, no*

*segundo ano, eu fiz 15 pares, tá tudo anotadinho. O terceiro ano eu fiz 28 pares, que é a blusa com a saia, o completo né? É como eles chamam, o conjunto completo. O Quarto ano eu fiz 40 pares, e esse ano eu ainda não sei porque eu ainda não tirei o tempo de anotar no caderno pra ver quantos pares eu fiz. Ainda mais esse ano eu me doeí mais muito cedo, eu avisava logo “tragam antes” e eu quero participar, eu quero olhar, eu quero ver como é.*

O Sr. José Maria afirmou em entrevista, o esforço que os membros da Irmandade fazem para que a tradição seja preservada. Uma das suas colocações diz respeito às punições e suspenções que podem ser aplicados pela Capitoa aos que desvirtuam, em atitude e em aparência, às normas estabelecidas. Mesmo que seja difícil identificar as transgressões no dia 26 de dezembro, pelo grande volume de pessoas que se deslocam para Bragança para participar da festa. Nesse dia é comum que um grande volume de turistas e “promesseiros” estejam vestidos de forma considerada errada, com saia curta, sem anágua, com diversos modelos de blusa branca o que acarreta o impedimento imediato de dançar no salão do Museu da Marujada, na procissão ainda é possível participar mesmo que a roupa não esteja seguindo totalmente os padrões, sem muita ousadia. O Capitão afirmou que:

*a Capitoa se ela quiser, ela pode punir qualquer um que esteja fazendo coisa errada. Ela é que não faz, mas toda Capitoa tem essa autoridade. Pode pegar o estatuto e ler o estatuto que você vê isso. Ela tem autoridade pra isso. Ela é como se fosse a rainha ali.*

Como foi visto anteriormente, mesmo para os ensaios das danças ou eventos menos formais, o código do vestir precisa ser seguido por marujas e marujos. Pessoas que não estejam diretamente ligadas no cotidiano da cidade de Bragança ou dos membros da Irmandade desconhecem as instruções. D. Bia exemplificou um caso que aconteceu em 2018

*Ano passado entrou uma senhora, era a primeira vez, uma maruja, ela entrou para dançar no primeiro ensaio, só que ela veio com uma blusa, essas blusas que não têm manga, tem só aquela coisa aqui né? Pra ensaiar. Ai eu fui falei para ela que com aquela blusa*

*ali, ela não podia ensaiar, que podia vestir outra por cima.*

O código de vestuário e de comportamento também se impõe para os homens, sendo eles supervisionados pelo Capitão. É proibido que o Marujo se apresente com cabelo comprido, brinco ou *piercing*. O Sr. José Maria reforça que:

*Eu sempre procuro, sempre falo pras pessoas, a gente procura preservar as raízes. Quando eu cheguei lá já tinha essa música, já tinha essa dança, então eu não quero que mude nada. A indumentária, essa tem que ser respeitada mesmo. Se quer bagunçar, vá pra outro canto, mas aqui não.*

Para finalizar essa reflexão com uma ação de resgate a um dos objetivos propostos por esta tese, que seria investigar como essas normas sobre a indumentária são aprendidas e transmitidas entre as gerações, constatou-se que a comunicação oral cumpre este papel. *A priori* havia a hipótese que informações específicas sobre as normas de indumentária eram registradas no estatuto da Irmandade, porém na trajetória de pesquisa percebeu-se que a transmissão se dá pelo diálogo trocado durante as vivências e interações com o grupo. Tal fato converge com o preceito da etnometodologia de valorizar a verbalização como instrumento de construção do sentido das coisas. Assim, ao se efetuar as conversações entre os membros, a tradição se materializa quando esses valores são retransmitidos, e quando os mais novos os repetem.

Além disso, temos o depoimento da Capitoa que confirma o valor da troca comunicacional no aprendizado nas regras do vestir pois, segundo ela:

*as regras vieram desde o começo, foram colocando regras né? As normas da Marujada a gente vai aprendendo porque assim, se tu fizer uma coisa errada... Quando eu comecei dançar se eu fizesse uma coisa, se eu me vestisse de outro jeito a Capitoa vinha logo comigo "Olha a tua roupa não é assim".*

A busca em seguir as instruções corretas perpassa pelo medo em se expor aos castigos aplicados pela Capitoa. Além disso, no depoimento da costureira Helenice, percebemos que a interação entre gerações mais antigas e mais novas

contribui para a disseminação da informação correta a respeito do traje considerado tradicional. Sendo assim, a costureira declarou que buscou diretrizes do traje com uma Maruja de uma geração mais antiga e conhecedora das normas, para que assim obtivesse as características

*Foi só observando, e peguei uma explicação com a “Rosa dos anéis”, foi ela que me explicou que ela é muito antiga lá dentro, ela mora perto da casa da mamãe aí eu fui perguntando pra ela como era que ela fazia, como era? Se era três folhos, dois folhos, como era a batinha, tudo isso.*

Reforça-se que, embora conste o descritivo do traje nos livros sobre a Marujada Bragantina, existem detalhes que de fato apenas quando entra-se em diálogo com as próprias participantes do grupo são compreendidos. Portanto o registro escrito que é feito nesta tese se mostra oportuno.

### 3.4 Chapéus

A aparência de marujas e marujos é composta pelas roupas e por outros adornos, com destaque especial aos chapéus nos dois modelos, masculino e feminino.

Fig. 33: Chapéus de maruja.



Fonte: registro feito por Alexandre Baena

Fig. 34: Chapéus de marujos.



Fonte: registro feito por Alexandre Baena

Fig. 35: Chapéus masculino e feminino



Fonte: registro feito por Alexandre Baena

Mediante a observação das imagens acima, demonstra-se que o modelo masculino possui uma forma modesta em comparação ao modelo feminino, que é considerado um dos objetos mais enigmáticos e provocantes no tocante à visualidade dos participantes da devoção beneditina de Bragança. Como bem disse a artesã de chapéu Teresa O'Grady

*É isso, porque o símbolo da maruja é o chapéu dela, não é nem a roupa, não é a perna de dançar, não é nada, é o chapéu, quando ela bota o chapéu bonito já viu, tu não olha pra outra coisa.*

Um dos registros preliminares que reproduzem informações sobre este chapéu pode ser encontrado na obra de 1959 de Bordallo da Silva, reparemos como o autor reporta-se à forma e materiais diversos do que temos hoje nos chapéus contemporâneos.

As marujas se apresentam tipicamente vestidas. [...] na cabeça ostentam um chapéu todo emplumado e cheio de fitas multicores. [...] era antigamente feito de feltro, côco ou cartola. Os de fabrico moderno são de carnaúba, palhinha ou mesmo de papelão. Seja qual fôr o material empregado na estrutura básica do chapéu, êle é furado na parte interna e externa. A aba com papel prateado ou estanhado; lateralmente, com papel de côres; e em torno, formando um ou mais cordões em semicírculo, presos nas extremidades, em pontos equidistantes, são colocados voltas ou alças de casquilho dourado, prateado ou colorido. Entre as alças, por cima das voltas, são também colocados espelhos quadrados ou redondos. Ao alto plumas e penas de aves de diversas cores, formam um largo penacho com mais ou menos cinquenta centímetros de altura. Da aba, na parte posterior do chapéu, descem ao longo da costa da maruja, numerosas fitas multicores. O maior número ou largura das fitas, embora não indicando hierarquia, é reservado às mais antigas. (SILVA, 1959, p. 63)

A dimensão de materialidade, bem como a produção artesanal do referido objeto, tendo sido temas de estudo da pesquisadora Ana Mabell Seixas Alves Santos, são abordados pela autora sob diversos prismas, sendo assim sua obra é uma das referências das reflexões aqui elaboradas. Em sua pesquisa de mestrado a autora ressaltou a escassez de informações anteriores aos anos 1950 sobre o chapéu. Tal fato é incontestável, embora a citação de Bordallo da Silva remeta a um tempo passado por meio da utilização da palavra “antigamente”, ou seja, o entendimento é que o chapéu decorado para a festa fazia parte da indumentária antes de 1959, ano da publicação da obra do autor. Nos registros imagéticos inseridos no documentário fotográfico do livro de Bordallo da Silva temos ainda uma figura que mostra o chapéu de uma das antigas Capitoas. Verificamos, apesar da definição de imagem não fornecer nitidez, a opulência deste adereço na cabeça.

Por meio da exposição feita pelo autor, em conjunto com uma breve observação imagética concluímos que ocorreu uma significativa transformação no

chapéu feminino ao longo do tempo. Materiais como o papelão, espelhos e a plumagem de várias aves caíram em desuso nos chapéus modernos. E até mesmo os dados sobre a aplicação de fitas estar relacionado com o tempo de participação das marujas hoje em dia perdeu o sentido.

Fig. 36: Detalhes dos chapéus de marujas nos anos 50.



Fonte: Contribuição ao estudo do folclore amazônico na Zona Bragantina (1959)

Aparentemente na imagem verifica-se que o modelo antigo apresentava uma abertura entre a plumagem. Isso converge com o que a artesã entrevistada declarou:

*Aquí dentro ele ficava aberto, tu sabes o que elas botavam aquí dentro? Era o lenço delas porque elas usavam aqueles lenços aquí, pra poder botar o chapéu, a gente aquí não aceita mais, a gente acha feio, mas era como elas usavam, elas botavam aquí, amarravam e botavam esse chapéu. Aquí dentro elas traziam tudo pra não perder, vinha dentro do chapéu delas, aí que ficava “como era mãe, como era? Não derrubavam isso?” “Não minha filha ficava tudo arrumadinho lá dentro”. Não caía, eu ficava “Meu Deus! Meu Deus. Quando eu chegar a sair de maruja como vai ser?”*

Moraes, Aliverti e Silva tecem apontamentos sobre o chapéu moderno na obra “Tocando a memória da Rabeca”, para os autores

O chapéu é o item mais pomposo que compõe o figurino, e sua feitura envolve um longo processo artesanal. [...] Para sua confecção, um dos materiais principais são as penas de pato. [...] As penas são arranjadas de modo a formar pequenas flores brancas, que são presas por botões a uma armação que pode ser de palha, haste metálica, ou de isopor,

esta torna o chapéu mais leve. A armação é recoberta por tecido, aumentando a altura da copa, enquanto a aba é recortada com tecido ou papel dourado. Completando sua ornamentação, amarra-se uma série de fitas de cetim das mais diversas cores, de um metro de comprimento que, durante os giros das marujas, parecem um arco-íris. (2006, p.69)

Com a exposição dos autores, depreende-se que as penas de pato passaram a ser predominantes. As flores que são confeccionadas com as penas são presas em hastes metálicas ou no isopor. Um adendo a esse detalhe é que as hastes também podem ser de talas naturais, porém atualmente é o isopor o material mais usado.

Não se sabe ao certo quando o suporte de isopor foi introduzido, aliás, é praticamente impossível falar em datas precisas em relação às transmutações do chapéu. Por meio dos depoimentos da artesã Teresa O'Grady é possível compreender melhor a feitura do adereço na atualidade, membro da Irmandade e maruja ativa, ela é uma das artesãs de chapéu mais conhecidas em Bragança. A introdução do modelo de isopor, segundo ela, surgiu como uma alternativa mais durável para os chapéus de papel. Sem lembrar com precisão das datas ela informou que:

*Quem inventou este isopor foi uma menina lá na aldeia.<sup>15</sup> Mas também a gente não aceitava mais o desconforto quando a gente saía com chapéu e como chegava. Tinham pessoas com condições pra mandar reformar e tinha pessoas que não tinham, aí ficava com o chapéu muito feio. Aquele arame, se tu for te encostando numa pessoa, batendo, ele vai entrando e vai amassando ele vai se virando, que quando tu olha ele não presta mais e tinha gente que sabia puxar ele e tinha gente que não sabia. Aí ela inventou, eu não sei, do mais e do menos essa menina surgiu com esse trabalho do isopor. Ela fez mais, ia afinando, mas todo mundo gostou logo né?*

Além de fabricar chapéus, Teresa se interessa em rememorar dados do passado, empenhada em dominar a feitura com os materiais de hoje, mas também percebendo a importância de conhecer as origens do objeto que é sua especialidade hoje. Mesmo com as progressivas transmutações sofridas, o caráter artesanal da fabricação dos chapéus é um processo reconhecidamente

---

<sup>15</sup> Aldeia é um bairro do município de Bragança

relevante e consta no relato de Teresa transcrito na terceira parte deste trabalho. Ao buscar na memória suas visões sobre o adereço, a artesã resgata que

*Era pena de pássaros, pássaros, vários, entendeu? Não é o branco. O branco já é mais novo, assim foi mais pra próximo aqui digamos, se ela tem 218<sup>16</sup> né? Vem vindo o que de uns 60, 80 anos pra cá. É porque a mamãe, quando ela me falava, eu era novinha eu escutava as coisas dela sabe? Ela dizia assim “Minha filha, hoje essa marujada não é a que eu conheci quando eu era menina” ela dizia assim. Desde os 6 anos ia pra esse arraial e ficava olhando, ela me disse que o chapéu das marujas eram de tala, que é aquela mole né? Que você dobra pro lado, dobra pro outro, ela disse assim “olha minha filha eles pregavam assim, eles levavam daqui deixavam bem aqui”. Aqui dentro dessa coisa, eles não fechavam era pena de pássaros, digamos pena de garça, pena de rabo do galo né? O galo tem aquela pena bonita né? Eles pregavam.*

As variações de penas utilizadas na confecção dos mais antigos é um dado recorrente e mencionado por diversas fontes, orais e textuais. Em entrevista D. Bia Capitoa<sup>17</sup> declarou que a pena de galinha também fora bastante utilizada outrora, mas foi sendo substituída por não apresentar a curva necessária para a modelagem das pétalas da flor. Segundo Ana Mabell Santos:

*Em geral, as penas que formam estas “flores” são retiradas do chamado pato nativo (*Cairina moschata*), mas há registros da utilização de outras aves, tais como garças (*Ardea alba*) e guarás (*Eudocimus ruber*), ou mesmo galinhas (*Gallus gallus domesticus*). (SANTOS, 2017, p. 41)*

A adesão ao revestimento em tecido dourado é mais uma característica do chapéu contemporâneo. Vimos anteriormente que uma de suas versões, era coberto com papel dourado. A forma atual é um chapéu de palha que as artesãs revestem com algum tecido dourado sintético. São variadas também as texturas dos tecidos dourados, porém o mais presente é o que atende pelo nome comercial de “lantejoulas”, uma espécie de tule dourado com aplicações circulares que simulam a textura das lantejoulas.

---

<sup>16</sup> Referente aos anos de existência da Irmandade e do culto ao santo na região

<sup>17</sup> Concedida em novembro de 2019

Fig. 37: Tecido dourado “lantejoula”, cobrindo o chapéu de maruja.



Fonte: registro feito por Alexandre Baena.

Ao comentar sobre a introdução de novos materiais, Teresa relatou que as novidades podem ser bem aceitas pelos membros, contanto que promovam algum benefício de ordem ergonômica e econômica, mas que não alterem a “tradição”, ou seja, as inovações são principalmente nos materiais, que devem facilitar a vida dos usuários dos chapéus, pensando muito na durabilidade do objeto, mas mudanças bruscas na forma não são bem aceitas e configuram desrespeito à tradição. Por exemplo, ao falar sobre o tecido sintético, a artesã narrou o seguinte episódio cuja personagem era uma de suas irmãs:

*Ela que mudou o pano aqui em Bragança, mudou dentro dessa cidade, mudou o pano, ela foi pra Belém, quando chegou, trouxe um pedaço e disse “olha o que eu trouxe pra gente, eu vou fazer pra família”. Ela andando lá no Ver-o-peso entrou numa loja, aí chegou com esse aqui e um branco, ela disse “Olha o que eu trouxe pra fazer o nosso chapéu” Aí eu disse “eles não vão brigar com a gente não?”. Ela saiu distribuindo o papel da loja, aí dava pra uma e outra, dava pra outra e assim foi conseguindo. Quando foi no outro ano que queria que tu visse, tava todo mundo. Aí o branco dela, sabe o que ela fez pros homens? Ela pegou esse daqui, aí*

*ela foi na loja comprou um morim bem fininho, bem alvinho, aí ela veio e jogou em cima desse aqui, fez pro filho dela, aí quando ela chegou lá e todo mundo, os homens olharam e “onde é que a senhora achou esse pano?”, ela disse “eu achei lá em Belém, vocês querem eu dou o endereço” aí ela deu tudinho e eles foram.*

Para a decoração dos chapéus também são permitidos que sejam usadas miçangas, paetês, aviamentos, dourados e em vermelho são os preferidos e podem ser usados livremente de acordo com a criatividade das artesãs. Conforme afirma Santos:

Cada artesã possui uma visão peculiar do objeto que produz e reinventa a partir de seu repertório simbólico e imagético, sua habilidade técnica, seus valores e senso estético no que tange a materiais, cores, formas, volume e proporções. A transmissão deste saber artesanal, tal como ocorre nas narrativas africanas, ocorre por meio da tradição oral. (2017, p. 65)

O chapéu da maruja deve obrigatoriamente carregar também quatorze fitas coloridas na parte de trás, que provocam um efeito visual exuberante e intrigante, uma espécie de efeito arco-íris que gera muitos questionamentos a respeito da simbologia dessas cores.

Além das penas, os chapéus das marujas possuem longas fitas coloridas que, presas à base da copa do chapéu, descem às costas da mulher. O comprimento das fitas varia conforme a altura e o gosto pessoal da maruja, mas costuma ficar cerca de trinta centímetros acima dos pés. Assim como no tocante às penas, não há informações precisas sobre a origem ou o significado das fitas; também como ocorre com as penas, fitas são comuns a várias manifestações, desde as massificadas pelos meios de comunicação até outras, menos difundidas (SANTOS, 2017, p. 43)

Nos depoimentos coletados não foi mencionado nenhum sentido específico nas cores das fitas, apenas em relação ao número quatorze, pois representam os quatorze trabalhadores escravizados que deram início a esta devoção na região de Bragança, com o adendo que uma fita de cor preta deve ser afixada no centro das demais, pois ela homenageia as nações negras que historicamente iniciaram este culto. A resolução a respeito do número de fitas e da obrigatoriedade da fita preta foram introduzidas recentemente na indumentária das marujas, isso foi ressaltado por Teresa ao declarar que:

*essa tem que ter, isso foi criação não é muito tempo não, porque a gente achava que o preto era feio né? Eu te digo porque no meu primeiro chapéu não existia, aí depois eles vieram que era pra gente botar o símbolo do chapéu, que era a fita preta né? A gente colocou e combinou*

No mito de origem do culto a São Benedito em Bragança consta que tudo se iniciou a partir de quatorze homens negros escravizados que viviam nas fazendas daquela região e que, em 1798, pediram autorização aos seus senhores para fundarem uma Irmandade em louvor ao santo e construírem uma igreja. Em agradecimento, dançaram pela cidade, fato que anualmente passou a se repetir e reviver tal momento tão importante para aquela comunidade.

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

Com base nas clássicas fontes imagéticas que nos fornecem os arquétipos de personagens que vivenciaram a escravidão negra no Brasil nos séculos XVIII e XIX, como Carlos Juliao, Debret, Rugendas, Guilhobel, podemos perceber que a decoração na cabeça em festividades era uma prática comum. Portanto, acredita-se que no culto a São Benedito de Bragança não ocorreu de forma diferente. Plumas, fitas, turbantes, chapéus e outros adornos aplicados na “Ori” (Cabeça), são ainda recorrentes nas celebrações afro religiosas no Brasil. Santos, em sua pesquisa sobre o chapéu de Maruja, reconhece “a importância da cabeça nas expressões de religiosidade e nas culturas oriundas da África”. (2017, p. 38). Abaixo temos duas imagens das pinturas de Carlos Julião que nos fornece este entendimento a respeito dos adornos de cabeça.

Fig. 38: Cortejo da Rainha Negra na festa de Reis, de Carlos Julião (Iconografia Biblioteca Nacional)



Fonte: Revista Prosa Verso e Arte (2020)

Fig. 39: Coroação de um Rei nos festejos de Reis, de Carlos Julião (Iconografia Biblioteca Nacional)



Fonte: Revista Prosa Verso e Arte (2020)

Nos resta tentar seguir os rastros destes adornos no sentido de desvendar possíveis simbologias que possam estar implícitas. No caso do chapéu de Maruja, alguns elementos se mantêm um mistério. Um deles é a utilização das penas das aves.

A pesquisadora Larissa Fontinele de Alencar em seu trabalho intitulado “No rastro dos pés descalços”, que refletiu sobre o silenciamento das referências africanas na Marujada de Bragança, nos fornece o seguinte ponto de vista:

Seria ingenuidade pensar que ostentar as plumas brancas dos patos na cabeça, seja apenas uma ornamentação, um adereço, uma alegoria

plástica. Afinal para se retirar as penas dos patos é necessário que eles morram antes, o que não significa que sejam utilizados em rituais, é apenas a constatação do símbolo revisitado. Afinal de contas, em algumas crenças galos, galinhas, patos e outras aves são sacrificadas em devoção às entidades, e por vezes, somente as penas ficam expostas nos altares do culto, como forma de referência ao rito. (ALENCAR, 2014, p.84)

Ana Mabell Santos resgata o sentido do termo “hibridismo” em uma das análises que faz do objeto em seu trabalho e alega que existem outras referências no uso das penas além dos adornos africanos, visto que supostamente a arte plumária também caracteriza as civilizações autóctones da região de Bragança, notadamente da nação Tupinambá, portanto para a autora “seria razoável supor que, em que pese a proclamada origem puramente africana do rito, é possível que tenha havido influência ameríndia na elaboração do chapéu da maruja”. (SANTOS, 2017, p. 42)

Quanto às fitas, sabemos que como definição podem ser consideradas uma “Banda comprida e estreita, tecida em qualquer material, que se apresenta em cores lisas e estampadas em vários motivos, como os florais; serve para adorno e fechamento” (CATTELANI, 2003, p. 463).

Na história podemos perceber que ela foi incorporada aos trajes como elemento de composição do corpo humano ora como adorno, ora com a função utilitária de unir partes. Verificamos também sua derivação conhecida por *fillet*, que trata-se de um

fio ou fita de qualquer material, usado por homens e mulheres desde a Antiguidade em volta da cabeça, do *cap*, dos cabelos ou em diferentes posições em chapéus. O homem primitivo foi o primeiro a usá-lo. Ao longo da moda recebeu diferentes nomes como *vitta* na Roma Antiga. (CATTELANI, 2003, p. 106)

Conforme observa-se na citação acima, a prática de usar essas tiras de tecido é antiga, não se sabendo ao certo quando elas começaram a ser produzidas. Na indumentária ocidental dos povos greco-romanos já se observava sua utilização tanto em amarrações nas roupas, quanto como elementos de composição dos penteados femininos. Conforme observamos na imagem a seguir

Fig. 40: Penteados gregos com fita



Fonte: *Ancient Greece hair dressing - greek sculpture / vintage illustration from Meyers Konversations-Lexikon (1897)*

Durante séculos, as fitas também foram essenciais para atar partes de roupas, antes da existência de zíperes ou como alternativa aos botões. Elas se faziam presentes em amarrações de espartilhos e *corsets* femininos, como por exemplo nos períodos Barroco, Rococó e *Belle Époque* estiveram em voga simbolizando decorativismo, refinamento e alto status social.

Figura 41: Madame de Pompadour, de François Boucher, 1759.



Fonte: LAVER, 1989, p. 126.

Os casos acima são alguns exemplos que podemos conferir em relação ao uso de tal elemento na história da indumentária e da moda ocidental, porém não é o objetivo deste trabalho enumerar com precisão todos os momentos em que ele tenha sido importante e nem tampouco as formas de utilização.

Não convém retomar aqui datas precisas, mas é sabido que o início das relações entre Portugal e Brasil se deu mais diretamente a partir do ano de 1500. No período colonial brasileiro se inicia o trânsito de produtos, pessoas e cultura entre as duas nações. Vieram os exploradores, a Igreja católica, os jesuítas, os africanos escravizados e, também, as fitas. Del Priore (2016), considerando o comércio têxtil do século XIX, coloca em sua obra “Histórias da gente brasileira: Volume 1” que:

Dois prussianos em visita ao Rio de Janeiro, em 1819, fizeram questão de anotar que as mulheres de elite possuíam amplos guarda-roupas de linho e sedas de toda classe, “guarnecidos de outros enfeites”. Para atender a essa demanda de consumo, os armarinhos de luxo enchiam as ruas cariocas. Capelistas vendiam fitas largas ou estreitas, lisas ou lavradas, na sua maior parte de seda, mas também de veludo; galões de ouro e de prata, guarnições bordadas, franjas e rendas de várias qualidades (linho, linha, filó, seda), inclusive de fio de ouro para “véu de ombros”, tiras bordadas para “coleiras”, entremeios, cordões de seda, bordaduras de ouro e tudo o mais o que servisse para ornar as mulheres. (DEL PRIORE, 2016, p. 303)

Dentre as utilizações da fita de cetim no Brasil, além de desempenhar as mesmas funções de outrora, como adorno ou forma de atar partes, houve também uma apropriação delas enquanto um forte elemento comunicacional dentro das festividades populares, como exemplo temos a dança da fita, também chamada de pau de fita e que, segundo Cascudo (2012, p. 540) foi uma prática trazida porque “Portugueses e espanhóis trouxeram o folguedo para o continente americano”. Esta tradição ibérica se incorporou muito fortemente na região sul do Brasil, embora tenha sido observada no Norte com o nome de Ching Ching destacada por Armando Bordallo da Silva em sua obra “Contribuição ao Estudo do Folclore Amazônico na Zona Bragantina”.

Voltando ao período colonial, sabemos que houve a vinda de missões religiosas para se firmar o catolicismo como religião oficial do país. A chegada dos povos africanos escravizados e as influências indígenas contribuíram para o que conhecemos por sincretismo religioso, que muitas vezes se mostra a partir de um catolicismo popular peculiar. Considerando essa realidade surgiram Irmandades

religiosas, festas de santo e outras práticas específicas de uma religiosidade característica do Brasil. Com estética recorrente destes dias especiais, temos a presença das fitas em chapéus, bastões, adereços e outros objetos, comuns em congadas, reisados, maracatu, folia de reis, sairé, marambiré, boi bumbá e a marujada bragantina. Para comprovar tal fato, talvez seja mais forte argumentar por meio da montagem abaixo feita com imagens das festividades citadas do que propriamente explicando com palavras a história e o funcionamento de cada uma delas.

Fig. 42: Montagem com fotos de congada, residao, maracatu, folia de reis, sairé, marambiré e boi bumbá



Fonte: Sites Geledés, Nova raiz, Visite o brasil, Info Escola, Iphan, Holofote virtual e Toda matéria. Acessados em 05/08/2018.

Um fator em comum que deve ser mencionado acerca das festividades acima citadas é que elas possuem em sua origem traços da africanidade que

foram surgindo desde o Brasil colonial. No entanto, deve se reconhecer também que a estética das fitas de cetim coloridas nos adornos das indumentárias de festividades da cultura popular brasileira faz referência à cultura ibérica luso-espanhola.

A fita de cetim contribui para uma visualidade carnalizada observada nas mesmas, o que faz com que pensemos que o brilho do cetim em conjunto com as roupas brilhosas ou demais elementos brilhosos resgatem uma estética de luxo, comum ao que ainda se pensa na atualidade como “roupa de festa”. No entanto, é preciso tentar compreender melhor de que forma as religiosidades de matriz africana também contribuem para essa estética.

Alguns estudos que investigam os sentidos das fitas do Senhor do Bonfim na Bahia apontam que as fitas coloridas, também chamadas “medidas” quando têm função de amuleto, associam as suas cores a entidades afro-religiosas, conforme vemos

Outras informações relacionam a sua variedade de cores ao sincretismo religioso brasileiro, muito influenciado pelas religiões africanas; nessa perspectiva, as cores correspondem às dos Orixás, que por sua vez, correspondem aos santos católicos. Não podemos esquecer da tradição popular católica, que ganha muitos matizes de cores, nas suas festas religiosas e nos seus folguedos, por exemplo, os reisados e as danças das fitas. (FERREIRA, 2005, s.p)

No verbete do Dicionário de Folclore de Câmara Cascudo, entende-se que a medida

É uma fita que representa o comprimento da imagem de santo. Estiram a fita da cabeça aos pés da imagem. É um amuleto, conforme o poder do santo, Medida de São Sebastião é para peste, feridas. De São Brás, para engasgos. De Santa Luzia para doenças dos olhos. De S. Onofre, contra a miséria. Do Senhor do Bonfim, contra as infelicidades. (CASCUDO, 2012, p. 446)

Autores de História do vestuário no ocidente, como François Bouchet, relatam que nos séculos XVII e XVIII, coincidindo com os períodos Barroco e Rococó, houve um grande impulso na produção de têxteis e aviamentos como rendas e fitas na Europa. Sabendo que foi um período convergente com a colonização do território brasileiro, supõe-se que estes materiais foram chegando com mais facilidade também nas américas. Conforme visto em exemplos

anteriores, as fitas foram elementos deveras presentes na indumentária dos séculos mencionados.

Tendo chegado ao Brasil Colônia, foram incorporados nas festas ligadas ao catolicismo popular e introduzido como elemento simbólico devido a suas cores como forma de subliminarmente homenagear Orixás que a esta altura eram sincretizados com santos da igreja católica. Com base nisso, há a possibilidade das fitas dos chapéus de marujas se relacionarem a entidades afro-religiosas. As cores parecem ter um sentido, visto que um dos autores enfatiza que mesmo sendo possível hoje comprá-las no comércio “outrora, para tingir essas fitas, extraía-se a tinta das fibras de pau existentes na localidade”. (ROSÁRIO, 2000, p. 179), o que dá um caráter de importância ao ato de colori-las, provavelmente porque as cores emitiriam certas mensagens.

Fig. 43: Chapéu de fitas da Marujada bragantina, 2017.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Apesar de ser um critério “obrigatório” a aplicação dessas fitas, no ponto de vista da artesã Teresa O’Grady a beleza do chapéu está na aplicação de um número maior de fitas. Ela informa que:

*eu não concordo que eles querem só 14 fitas no chapéu, eu não concordo, porque 14 fitas no chapéu não é beleza entendeu? Quanto mais fita e colorido no teu chapéu é a coisa mais linda que fica, então eu não coloco, eu posso até dizer, agora fazer é outra coisa, eu não boto, porque eu que sou eu não gosto, no mínimo é 20, se são 28 cores, era as 28 cores de fita quem aguentar, quem não aguentar a gente reduz um pouco, mas tem gente que leva. É, que seja de 2 dedos né? As miúdas são pras crianças que não aguentam e a da gente é dois.*

Embora a história do culto nestes duzentos e vinte anos tenha tido momentos delicados, a partir do desentendimento com a igreja católica oficial em relação a um culto criado e cultivado por leigos, o que ocasionou a criação de outros compromissos e estatutos, estes quatorze nomes ainda são lembrados pelos fazedores da festa atual, como vemos na letra da canção do músico bragantino Toni Soares

Não há beleza igual ao chapéu  
Com penas brancas e quatorze fitas  
Os pés descalços e olhando pro céu  
Maruja linda de São Benedito (SOARES, 2014)

Antes de encerrar as reflexões acerca dos chapéus, cabe fazer um breve descritivo do chapéu dos Marujos para que fique perceptível além das imagens a discrepância que há entre o modelo masculino e o feminino. O masculino é de palha simples, encapado por um tecido branco, com uma aba virada e presa à copa do chapéu. As fitas são apenas a azul e a vermelha, que acompanham a cronologia de uso das cores, dia 25 azul e 26 vermelha. Há também a aplicação discreta de flores de tecido na decoração do lado que fica dobrado. Em 2019 alguns Marujos voltaram a aplicar pequenos espelhos, na tentativa de resgatar a tradição antiga. Fato esse que não deve ser acompanhado nas próximas marujadas, visto que o ano citado foi o último da pesquisa de campo desta tese.

Conforme mencionado anteriormente, o modelo masculino é caracterizado pela modéstia, enquanto o feminino é opulento e materializa em um objeto um dado fundamental dentro da estrutura da devoção ao santo preto de Bragança: as mulheres que mandam. Levando em consideração tal fato, o chapéu de Maruja é comparado a coroas, primeiramente por Fernandes, ao afirmar que “Com indumentária com muitas fitas e brilhos, belo turbante que alude à coroa de realeza” (FERNANDES, 2011, p.730) e também por Alencar, que enfatiza

O papel desempenhado pelo chapéu da maruja parece corresponder às descrições significativas de uma coroa, como se em si carregasse um signo da soberania, de autoridade e de poder, sobretudo com os espelhos, pedrarias e abas em cor de ouro. (2014, p.83)

Turbante, coroa, ameríndio, africano, ibérico. Podemos concluir que os chapéus da Marujada, além de intrigantes, despertam uma diversidade de teorias

a respeito da sua origem, certamente tal objeto ainda pode render mais investigações futuras.

### 3.5 Os balangandãs das Marujas

George Simmel em seu ensaio “Psicologia do adorno” afirmou que “No corpo adornado possuímos mais; somos, por assim dizer, senhores de um domínio mais amplo e mais nobre quando dispomos de um corpo ornamentado.” (SIMMEL, 2008, p. 69). Na aparência das marujas de Bragança observa-se a importância do corpo adornado com acessórios, os principais são brincos, colares, pulseiras, uma faixa que atravessa o tórax na diagonal e um broche de flor. Além das medalhas que são exclusividade dos membros da Irmandade. Para os homens, as medalhas devem ser usadas pelos que são da Irmandade e uma faixa amarrada no braço direito que, segundo o Sr. José Maria, Capitão da Marujada, combina com a faixa das marujas.

Como podemos examinar nas fotos a seguir, os acessórios femininos são usados em conjunto com as três categorias de trajes.

Fig. 44, 45 e 46: Adornos usados pelas marujas com as três categorias de trajes.





Fonte: registros feitos por Alexandre Baena

Ao comentar sobre a composição de objetos que a Maruja deve carregar, a artesã Teresa O'Grady ressalta que:

*É, a roupa pode ser simples, agora que seja uma coisa asseada, uma blusa bem branquinha, aquela bonita faixa aqui, aqueles seus bonitos colares, não precisa ser uma saia de grupure nem de nada, fica uma delícia, uma coisa elegante.*

A presença dos adornos foi uma questão notada pelos autores que de alguma forma trataram da aparência dos participantes da festividade. Então é recorrente encontrarmos comentários que fazem menção a esta composição, que se soma aos trajes. Bordallo da Silva, por exemplo, aponta que as marujas

carregam os acessórios em seus corpos, o autor coloca que “No pescoço trazem um colar de contas ou cordão de ouro com medalhas” (SILVA, 1959, p.63). Em outra parte de seu livro ele nota a presença de uma Maruja antiga e a descreve assim:

Uma senhora que aparentava uns setenta e poucos anos, tez branca, pés descalços, saia rodada em tom azul, blusa branca rendada com folhos, pulseiras nos braços, colares de conchas no pescoço, brincos de argolas, uma flor colada ao peito, tendo à cabeça um bonito chapéu revestido com papel metálico ouro, coberto de plumagem branca com alguns pingentes, de onde da parte de trás dele caíam longas fitas como a formar uma grande cauda (SILVA, 1997, p. 201-202).

Moraes, Aliverti e Silva também teceram considerações a respeito da composição visual entre roupas e acessórios e relataram uma combinação que é praticamente igual ao que temos hoje. Na colocação dos autores concernente ao traje azul fica identificado que “Entre os adereços há uma rosa azul colocada ao lado esquerdo, acima do peito, uma faixa azul transpassada em volta da blusa, e, completando o visual, muitos colares e pulseiras” (2006, p.69).

Na obra de José Guilherme Fernandes também encontramos uma breve passagem acerca desses elementos do traje de maruja, o autor coloca que “A esta vestimenta básica se aplicam laços e fitas multicores, broches e pulseiras, brincos e colares” (FERNANDES, 2011, p. 77)

Alencar, em sua investigação sobre o silenciamento dos traços referentes à afro-religiosidade na Marujada de Bragança, afirma que

Diante de uma leitura que prioriza o sincretismo e a permanência resistente e silenciosa dos rastros afrodescendentes, no contexto da indumentária que caracteriza a Marujada, observa-se que as marujas também usam uma diversidade de colares com formatos e materiais heterogêneos, sobrepostos aleatoriamente. Entre as marujas, quanto mais enfeite, melhor. (2014, p.82)

Mesmo tratando de informações obtidas em um certo recorte de tempo passado, principalmente localizado a partir de meados do século XX, depreende-se que uso de adereços pelas nações africanas que chegaram ao Brasil por meio da escravidão adentrou o imaginário coletivo, isso é fortemente reforçado pela imagem que temos das figuras praticantes de religiões afro na atualidade. Além disso, guias, contas, figas, pencas, patuás, medalhas e outros amuletos são descritas como parte da aparência de mulheres negras desde o período da

escravidão no Brasil, como podemos notar na aquarela do século XVIII de Carlos Julião.

Fig. 47: Negras vendedoras de rua, de Carlos Julião (Iconografia Biblioteca Nacional)



Fonte: Revista Prosa Verso e Arte (2020)

Em seu estudo sobre “Jóias de Axé”, Raul Lody explica os sentidos dos adornos carregados pelos corpos em estado sagrado, como ênfase aos adereços das afro-religiões brasileiras. O autor ressalta que os objetos considerados sagrados se fazem presentes tanto pelo viés afro-religioso quanto pelo católico. Diante disso, o autor postula que “Decodificar os balangandãs é tarefa quase arqueológica, contando-se com fontes históricas mais calcadas na tradição oral do que em outros registros que propiciem maior profundidade sobre as informações” (LODY, 2001, p.54-55)

No caso das marujas de Bragança, os códigos que nos possibilitariam mergulhar tais objetos em um cenário de significados que os relacionem diretamente aos rastros de uma afro-religiosidade parecem ter sido todos dissolvidos pelo tempo. O que temos hoje como traje, considerando os adereços, rememora sim os traços de africanidade, porém o esforço em criar sentidos ao agregar estes objetos às suas roupas parece muito mais próximo da busca pelo embelezamento, com exceção das medalhas do santo, pois elas são usadas

apenas pelos membros da Irmandade, portanto carregam um fator de diferenciação em relação aos que são apenas promesseiros. Conforme vemos no depoimento de Teresa O'Grady:

*(...) da feita que a gente pega aquela carteira e aquela medalha não é como tu quer não, é aquela que tem assim que tem o santo. Pode observar aquilo, vai vendo quem tem, aquilo a gente paga 35,00 por ano, vai ser 40,00 agora.*

Por meio da informação fornecida pela artesã percebemos que além de simbolizar o pertencimento ao grupo de devotos oficiais de São Benedito, é necessário que você obedeça às diretrizes da Irmandade, registradas no estatuto ou mesmo em reuniões em que são votadas decisões que não estejam neste documento. Abaixo podemos observar as medalhas usadas apenas pelos membros da Irmandade sendo carregadas no peito

Fig. 48: Sr. José Maria, Capitão da Marujada, com suas medalhas no peito



Fonte: registro feito por Alexandre Baena

Fig. 49: A Vice-capitã e o Vice-capitão, com medalhas da Irmandade no peito.



Fonte: registro feito por Alexandre Baena

Para D. Bia, os adereços são também uma forma de diferenciação, visto que as promesseiras e os turistas em geral podem destoar da estética do grupo de “Marujas de verdade”.

*Muitas das vezes têm pessoas que vêm vestidas de maruja, elas usam aquele colar diferente, aquele colar mais, porque nós...a gente usa só esses colares... é azul, é vermelho, aquelas contas. Ninguém procura para fazer “ai eu vou comprar um colar Dourado” ou então uma coisa mais rica, não. Ai quando a gente vê uma pessoa já sabe que não é daqui não.*

A Capitã, além de tudo o que uma Maruja normalmente carrega no corpo, carrega também algo que não é exatamente um adereço, mas um bastão que a diferencia até mesmo das demais marujas da Irmandade. Em relação aos objetos masculinos percebeu-se que alguns homens colocam uma castanhola na cintura, um acessório que contribui para a performance da dança.

Fig. 50: A Capitoa segura seu bastão, que a diferencia das outras marujas



Fonte: registro feito por Alexandre Baena

No geral, os acessórios das marujas são predominantemente feitos de miçangas, pedrarias e demais aviamentos de plástico, até mesmo em réplicas de pérolas, mas temos também acessórios de sementes, madeira, casca de coco. As principais cores são vermelho, azul e branco, podendo ser usadas misturadas e criando assim um jogo de cores em qualquer das três propostas de indumentária. Embora essas cores possam ter construído um sentido outrora, tendo sido um dos temas abordados por Raul Lody em “Jóias do Axé”, quando o autor afirma que “As contas, por exemplo, identificam os deuses através de um sistema de cores”(LODY, 2001, p.9), na Marujada contemporânea há a predominância do discurso da busca pela beleza e combiná-las com as roupas. Isso se confirma pela afirmação a seguir, pois sabe-se que:

É claro que, mesmo atualmente não existindo relação explícita com a prática religiosa afro, pode-se inferir que, no passado, houve algum possível sincretismo com as referências das guias e fios de contas, que são tão elucidativos na religião afrodescendente, mas que possivelmente se diluiu com o tempo e com a imposição dos rituais cristãos. Assim sendo, os colares são mais um laço de memória dos antepassados negros, que resiste e persiste na indumentária das marujas de São Benedito, como rastros silenciados. (ALENCAR, 2014, p.82)

Mesmo que não se afirme que os acessórios resgatam um possível significado relacionado à afro-religiosidade, eles são imprescindíveis na organização visual da aparência de uma Maruja, sendo objetos que adentram o território dos rituais sagrados praticados pela Irmandade.

Fig. 51: Marujas e seu adereços de cores e materiais variados.



Fonte: registro feito por Alexandre Baena

Na finalização deste tópico, podemos sintetizar mais algumas considerações sobre os adereços mencionados. Os colares colocados no corpo não seguem um padrão de tamanho, mas percebe-se que a preferência são as cores que combinam com as roupas: azul, branco e vermelho. Não temos também um número mínimo ou um número máximo de acessórios, fica a critério das marujas o tamanho das miçangas e pedrarias e modelos utilizados. As pulseiras acompanham essas mesmas diretrizes dos colares e os modelos de brincos também são livres.

### 3.5 Beleza

Há uma peculiaridade em relação à aparência de marujas, principalmente das mais jovens, que trata-se de um dado obtido por meio da participação e observação das festividades em 2017, 2018 e 2019, a preocupação com a aparência se dá além da roupa e dos adereços, mas também com a aplicação da maquiagem.

Fig. 52: Marujas se apresentam com batom vermelho.



Fonte: registro feito por Alexandre Baena

Moraes, Aliverti e Silva foram os únicos autores pesquisados que fizeram menção a essa característica ao afirmarem que “os pés descalços simbolizam a humildade contrastada com o uso de maquiagem no rosto e o caminhar e dançar com graça e altivez” (2006, p.69).

Uma outra referência que deu vazão a este traço, em particular destacado na visualidade de algumas marujas, foi a entrevista com Teresa O’Grady, quando ela destacou que o espelho no chapéu dos Marujos tinha como uma das funções permitir com que as marujas pintassem “os beijos” olhando para eles. Nessa fala percebemos que o principal ponto do rosto que recebe produtos de maquiagem são os lábios.

Durante a pesquisa de campo foi constatado que parte do embelezamento das marujas se dá pelo uso da maquiagem social. O elemento principal utilizado é o batom, preferivelmente de cor vermelha, em harmonia com a cor que homenageia o santo. Além disso, em algumas detectou-se o uso de base, pó, blush, máscara para cílios, sombras e até mesmo cílios postiços. Conforme percebe-se na imagem.

Fig. 53: Marujas maquiadas na procissão do dia 26 de dezembro.



Fonte: registro feito por Alexandre Baena

Embora Lody afirme, no contexto afro religioso, que

O deus se deixa assentar no jarro votivo, ao mesmo tempo em que ganha mobilidade no corpo devoto que se pinta, se veste, se adorna para celebrar, com dança, música, comida e êxtase, o encontro entre o humano e o divino (2001, p.9)

A aplicação desses produtos como “pintura” do corpo no território do sagrado não parece ser obrigatória, visto que também se percebe que nem todas elas os usam.

Fig. 54 e 55: Juízas de 2017 e 2018, com e sem maquiagem.



Fonte: registro feito por Alexandre Baena

Como exemplo disso temos o caso das juízas das festividades de 2017 e de 2018. Com a observação das imagens acima, percebe-se que juíza do ano de 2017 não fazia uso de produtos de maquiagem em sua pele, ao contrário da juíza de 2018 em quem podemos ver o embelezamento através da maquiagem.

### 3.7 Comitivas

As comitivas de esmoladores são no geral compostas por músicos, rezadores, cantores, porta-bandeiras, encarregados e promesseiros que se dividem em três regiões do município de Bragança: praia, colônia e campo. A performance de músicos e cantadores, e o conjunto do ritual executado pelo grupo é apontado, com reconhecida importância, por alguns autores pesquisados.

Como a intenção deste trabalho é lançar um olhar em relação aos trajes desses rituais, que na verdade iniciam nos meses de abril ou maio, vamos nos deter a essas informações visuais.

De longe podemos avistar esses coloridos grupos que carregam tecidos que se mostram por meio de bandeiras, estandartes, fitas, nos trajes de esmolação que foram descritos acima e também nas “opas”, trajes religiosos essenciais para os rituais de folias.

Fig. 56: Comitiva de esmoladores usando opas.



Fonte: registro feito por Alexandre Baena

Segundo Dedival Brandão Silva a opa consiste em: “Espécie de capas feitas de tecido de algodão, sem mangas e colarinhos, tendo à altura do peito as iniciais da Irmandade” (SILVA, 1997, p. 125). Com o adendo de que atualmente são feitas em tecido sintético.

Fig. 57: Comitiva de esmolação no centro de Bragança.



Fonte: registro feito por Alexandre Baena

Além de destacar as cores que no geral são utilizadas nesse tipo de indumentária no ritual de Bragança, Fernandes atentou para o fato desse tipo de traje ser utilizado por Irmandades religiosas, sendo assim o autor informa que:

Opa é a vestimenta posta sobre a roupa do esmolador, seja folião ou encarregado, na ocasião em que na caminhada, em direção à casa do promesseiro. É uma espécie de capa, sem mangas, em tom amarelo ou vermelho, e que, em geral, é usada também por membros de diversas irmandades em cerimônias religiosas. (FERNANDES, 2011, p. 74)

Vale lembrar que as comitivas de esmoladores circulam por meses coletando “esmolas”, que na verdade são as promessas pagas de pessoas que alcançaram uma graça. No geral as comitivas são recebidas por famílias, pernoitam e participam de rituais de comensalidade. A utilização das opas nesses grupos é obrigatória, sendo que são usadas apenas por homens.

Fig. 58: Comitiva chegando em Bragança na romaria fluvial



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Além das opas existem as roupas de baixo: calça social ou jeans e uma camiseta da Irmandade, porém, observamos na imagem abaixo que o Pe. Gerenaldo no ano de 2018 também fez uso da opa, juntamente com sua batina, durante a procissão fluvial.

Fig. 59: Comitiva de esmoladores saindo de Camutá na procissão fluvial



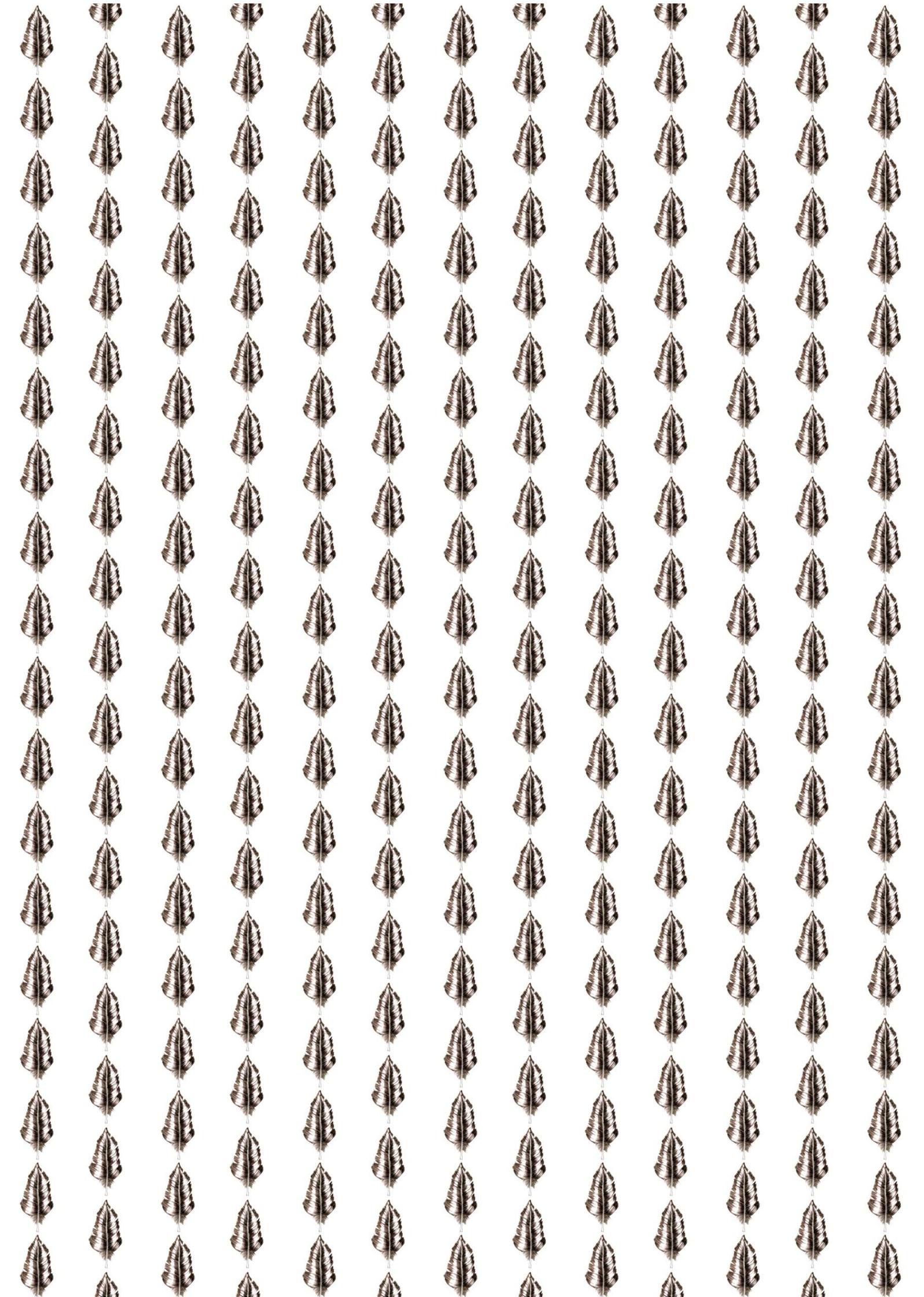
Fonte: Acervo pessoal da autora

Esse uniforme, segundo Dedival Brandão Silva destaca o sentido de pertencimento simbolizado pelo vestir sagrado, para o autor:

o uso da opa durante a folia de chegada é um símbolo de auto-identificação. Da parte dos foliões ela distingue, nesse momento, quem serão os rezadores da frente. Quanto ao irmão-promesseiro, vestir a opa é um gesto de identificação com a Irmandade, distingue-lhe do grupo doméstico ao qual pertence, e, também, se constitui numa maneira de legitimar sua identidade de “irmão” ou “irmã” de São Benedito frente ao grupo de vizinhança. Corresponde à aceitação do Santo na casa da pernoita de forma oficial, dando ao evento um caráter solene. Porque a partir desse momento o promesseiro se torna oficialmente o legítimo patrocinador de São Benedito. Se, finalmente, o uso da opa instaura uma disputa entre promesseiros e agentes da comunidade, ela ocorre também entre os próprios foliões na medida em que ela demarca, como já frisei anteriormente, o limite entre os que deverão ficar à frente e os que permanecerão atrás. (SILVA, 1997, p. 125)

A identificação das Opas com a Irmandade se dá também pelo fato dela estampar na parte das costas a sigla GSBB (Glorioso São Benedito de Baragança) e elas são usadas nas diversas folias do ciclo beneditino, desde a saída dos grupos de esmolações no início do ano, até as comemorações do dia 26 de dezembro.

O levantamento dos dados sobre a indumentária foi obtido nos anos de 2017, 2018 e 2019. Constatou-se que o sentido destes objetos e dos rituais nos quais eles são usados são elaborados a partir de ações praxiológicas, no ato de fazer e no ato de verbalizar as normas para outras pessoas o que é repassado dos mais velhos e para os mais novos. Ler, ouvir, observar, vestir, registrar imagens fizeram parte dos procedimentos para se buscar a compreensão dos discursos sobre trajes e adereços da Marujada Bragantina. Fazer também é um verbo de ação desta pesquisa, então na próxima camada de escrita, os relatos sobre essa experiência serão melhor explicados.



## 4 TERCEIRA CAMADA DA SAIA

### 4.1 A poética dos ateliês:

As costureiras e seus minúsculos cômodos  
empilhados de cortes. Alfinetes se espalham sobre  
um arremedo de tapete Persa.  
Aquela orgia de panos, pulsando cores, reclamando  
Seus feitos sempre adiados. O entra-e-sai das provas.  
As flores desbotadas do vestido da costureira. O colar  
De fita métrica, de metro apagado.  
Pobreza e requinte.  
As revistas de moda e suas páginas arrancadas. (PRECIOSA, 2005,  
p.87)

Costurar pode ser considerado um conceito? Dá para ser verbo ou imagem força? Embora seja um termo muito forte dentro do que tem sido construído enquanto pensamento na pesquisa, é difícil tratar a costura como um fazer não técnico, existem livros que mostram instruções e procedimentos sobre o assunto e não trazem uma visão da costura como objeto de reflexão poética. É claro que a noção que a palavra evoca estimula muito mais a experiência da ação de costurar do que da reflexão, por exemplo, não se aprende a costurar apenas lendo um livro ou filosofando sobre seu passo a passo.

Para entender a costura é preciso experimentar a máquina, encostar a pele do pé no ferro do pedal, ficar confusa sem saber se o tremor vem do corpo ou do motor, direcionar a agulha que penetra em sequência esburacando as peles. No início é aquele frio na barriga e o desafio de conseguir ir até o fim em linha reta. É como dirigir, dizem. É sensorial, tem cheiro de óleo e tecido, é tátil, tem mão e corpo sendo vestido e medido e pensado e observado, por olhos que podem tanto olhar como ver. Derdyk escreve:

(...)me debato com a concretude operacional do ato de costurar. O instante em que a linha deu nó, tenho que cortar a linha e voltar um ponto atrás. O barbante terminou, tenho que me levantar e pegar a tesoura. O plástico escapou, tenho que amarrar e segurar firme. Estes pequenos e grandiosos nós me afastam e me aproximam de algo (2010, s.n.)

Costurar em linha reta é o primeiro exercício nas aulas de costura, costurar em um papel com desenhos de linhas retas. Uma linha reta pontilhada, a linha é a sequência de muitos pontos, de acordo com os livros de desenho ou linguagem

visual...O segundo exercício das aulas é costurar, ainda no papel, em linhas sinuosas...o nível de dificuldade aumenta e muita gente desiste.

Em seguida vem a costura em círculo, tem mãos e tem máquina juntas. Precisa ter muitos momentos de pausa e movimento...pausa e movimento...pausa e movimento...a pausa é para levantar o calçador e dar uma puxada do tecido assim ajustando o ponto da agulha e em seguida movimentar de novo o motor. Depois do papel o tecido...algodão cru para quem ainda está cru. Escrever também é pausa e movimento...edição...revisão...correção...tradução...alinhar de retalhos...fragmentos de pensamentos em ziguezague...arremates...

O conceito de costura é muito objetivo, é o simples ato de unir duas ou mais partes de um determinado material, têxtil, não têxtil, porque também pode costurar papel...e couro...e coisas...e ideias...e histórias...então em síntese, costurar é remendar partes avulsas...e não necessariamente essa costura precisa se dar em uma máquina porque também se costura com a mão...com agulha e linha...com grampeador.

Talvez mais interessante que a costura e seu processo de conceituação sejam as experiências que a costura pode trazer...o que pode ter dentro daquela portinha com uma pessoa costurando? E naquela janela com tantas pessoas costurando juntas no mesmo espaço? O que a mãe está fazendo? O que a Josi, a Márcia, a Solange, a Lúcia, a Rosely, a Marcele, a Alessandra, a Laura, a Glória, a Graça estão costurando? Me interessam as portinhas, as janelas com uma máquina de costura dentro, os ateliês.

costurar, ligar, cortar, costurar novamente, religar, cortar. Costurar com linha de algodão sobre plástico, pano ou papel. Descargas de energia confrontando o projeto de um continuum com o esforço muscular exigido para a sua manutenção. O suor transpira e expira o tempo (DERDYK, 2010, s.n.)

Para olhar pela janela e pelas portas dos ateliês escolhi tramar uma história com base na abordagem etnometodológica, pois ela permite que se investigue, entre seus tópicos, a “Estrutura ocupacional: tarefas rotineiras e cotidianas do trabalho”. (WATSON e GASTALDO, 2015, p. 40 e 41). Reforço que são ateliês de pessoas que desenvolvem trabalhos de costura e artesanato voltados para as vestimentas e adereços da cultura popular, portanto são ateliês que ao mesmo tempo podem ser lugares ordinários, mas que carregam o compromisso em dar continuidade à

tradição. Como exemplo abaixo temos o endereço de uma costureira em Belém que é responsável pela indumentária do Pássaro Junino Rouxinol.

Fig. 60: Vila no bairro da Pedreira em Belém do Pará



Foto: Acervo pessoal da autora

Nas maquinações a respeito de cenários que envolvem ações de trabalho, penso ser oportuno previamente trazer as distinções entre “lugares” e “espaços” dadas por Michel de Certeau, mesmo que as considerações tecidas pelo autor não estejam propriamente relacionadas ao ambiente laboral, nem mesmo ao ambiente interno. Na concepção do mesmo a dimensão de “lugar” diz respeito à

(...)ordem social (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência. Aí se acha, portanto, excluída a possibilidade, para duas coisas, de ocuparem o mesmo lugar. Aí impera a lei do “próprio”: os elementos considerados se acham uns ao lado dos outros, cada um situado num lugar “próprio” e distinto que define. Um lugar é, portanto, uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade (CEARTEAU, 2014, p. 184)

Ao traçar esta definição de lugar, percebemos que o sentido dado se refere a um recinto que, sobretudo, se conecta com o que está contido nele, sujeitos e objetos que o habitam, considerando um movimento rotineiro. A partir da organização do que se encontra nele, se apropriando da lei da física sobre ocupação e principalmente ao mostrar que o ambiente ocupado encontra-se inerte e estável, tendo em vista que é pensada uma disposição de objetos e coisas que estão armazenados em seu âmago em situação de coexistência. Mais adiante o autor coloca que este lugar pode ser alterado e se tornar espaço, ao se tornar cenário de ações, ou seja, quando há a ideia de movimento dentro dele, ele utiliza como exemplo a rua como um lugar que se transforma em espaço a partir do trânsito de pedestres.

Nesse contexto então é sugerida a ideia de espaço como “um cruzamento de móveis” (CEARTEAU, 2014, p. 184) e mais, na analogia utilizada pelo autor a dicotomia lugar/espaço se relaciona com a ideia de palavra/fala e mais além, ele reforça a presença de um movimento, que é capaz de fazer de um lugar, espaço, um movimento que pode ser da fala, a partir do que ele traça como “relato”. “Os relatos efetuam, portanto, um trabalho que, incessantemente, transforma lugares em espaços ou espaços em lugares” (CEARTEAU, 2014, p. 185). É interessante pensar nessas duas dimensões nas discussões desta costura de tese visto que adentraremos no estudo do ambiente de construção de trajes e adereços, sendo que estes conseguem ser contemplados pelos dois viéses: como lugar e como espaço.

Quando falamos em lugar de construção de vestuário, somos induzidos a resgatar em nossa memória um ambiente composto pelos objetos que *a priori* são necessários para confeccioná-los, máquinas de costura, tesouras, régua, moldes, aviamentos, tecidos e tudo mais que for necessário para fazer nascer materialmente as roupas que vestimos. Convencionou-se chamar tais recintos pelo nome de ateliê.

Como lugar sabemos que desde os mais remotos tempos da era pré-industrial diversos ofícios faziam uso de ambientes específicos que facilitassem a execução de suas tarefas. Considerando tal fato, nas sociedades em que prevaleciam processos artesanais de produção, ofícios como a tecelagem, a alfaiataria e até mesmo a artística, comumente organizavam suas produções

dentro do espaço conhecido como “ateliê”, que etimologicamente deriva do francês “*atelier*”, a saber no dicionário Larrousse (2018, p, 54) o verbete “*atelier*” pode ser definido como “lugar onde trabalham os trabalhadores, os artistas, etc”<sup>18</sup>.

#### Segundo definição do Dicionário Etimológico

O termo francês *atelier*, que deu origem a palavra ateliê na língua portuguesa, deriva de *astèle*, que significa “estilha” ou “lascas”, que por sua vez se originou do latim *hastella*, que quer dizer “vareta” ou “vara fina”. Atualmente, o ateliê é o local onde trabalham os artesãos, artistas e demais profissionais que criam coisas a partir da criatividade. No dicionário da língua portuguesa são aceitas as duas grafias desta palavra: ateliê (versão aportuguesada) e *atelier* (estrangueirismo francês).<sup>19</sup>

Em Sennet (2009) é possível perceber que há uma compreensão acerca desse tipo de ambiente mesmo que haja a utilização do termo “oficinas” para designá-los. O autor busca abordar o sistema artesanal de produção no contexto medieval e renascentista em sua obra “O Artífice” e, entre outros fatores, menciona o ambiente do trabalho nesses períodos. Dentre as ideias do autor, uma delas é a oficina como um espaço agregado a residência. Conforme verifica-se, Sennet menciona a ideia de “oficina-residência” (2009, p.66).

Mais uma questão apontada por Sennet diz respeito à divisão de trabalhos, tendo em vista que nas oficinas havia a presença de um mestre responsável pelos ensinamentos da função exercida. Hierarquicamente era o cargo mais importante e ocupado, na maioria das vezes, pelo proprietário da oficina, detentor do conhecimento sobre a realidade da profissão.

Ao adentrar mais especificamente no debate a respeito da diferença entre arte e artesanato, o pensamento do autor é colocado primeiramente a partir da visão de Margot e Rudolf Wittkower que apresentam uma opinião que diferencia o fazer do artífice como uma prática voltada para a sociedade, com o fazer do artista, que trazia uma essência mais subjetiva e até mesmo considerando o trabalho isolado de criação do mesmo. Contudo, ainda em relação a essa ideia, Sennet postula que nem sempre houve de fato a questão do isolamento e cita o caso dos artistas renascentistas afirmando que:

---

<sup>18</sup> *Lieu où travaillent des ouvriers, des artistes, etc.* (tradução da autora)

<sup>19</sup> Fonte: <https://www.dicionarioetimologico.com.br/atelie/> (Acesso em 29/07/2019. 16h 43min)

na verdade, poucos artistas do Renascimento trabalharam no isolamento. A oficina de artesanato teve prosseguimento na forma do estúdio do artista, cheio de assistentes e aprendizes, mas os mestres desses estúdios efetivamente atribuíam um novo valor à originalidade do trabalho ali efetuado; a originalidade não era um valor celebrado pelos rituais da guilda medieval. (SENNET, 2009, p. 80)

Ao se referir à originalidade, Sennet se expressa a partir de três termos distintos: o ateliê, a oficina e o estúdio. No trecho em que desenvolve ainda suas reflexões acerca da hierarquia nos espaços de trabalho, considerando o papel exercido pelo mestre, o autor aponta que:

(...) o ateliê do artista renascentista se diferenciava pouco da oficina medieval ou do moderno laboratório científico. No ateliê de um artista, o mestre traçava a concepção geral da pintura e preenchia as partes mais importantes, como as cabeças. Mas o estúdio renascentista existia, para começo de conversa, em virtude do talento único do mestre; o objetivo não era produzir simplesmente pinturas, mas criar *suas* pinturas, ou pinturas à sua maneira. (SENNET, 2009, p. 84)

Menos que entender os aspectos relacionados à função do mestre, ou mesmo sobre a originalidade, a intenção desta escrita é destacar algumas formas pelas quais historicamente estes espaços de trabalho têm sido tratados: ateliê, estúdio, oficina, escritório em uma concepção mais contemporânea.

Salles (2006) destaca em sua obra “Redes de Criação: a construção da obra de arte” a importância do que ela concebe como “espaço da ação poética ou da ação do artista” (SALLES, 2006, p. 54). Percebemos que há uma visão a respeito desses ambientes não mais como o lugar que abriga instrumento e maquinário necessário para a execução mecânica de uma determinada técnica, mas além disso, o espaço essencial que estimula o ato criador. Além disso, Salles propõe a utilização da palavra “escritório” para nomear o ambiente, conforme vemos no comentário a seguir retirado de sua obra “O termo escritório está sendo usado em referência a qualquer local de trabalho, independentemente do nome que receba: ateliê, estúdio, redação, sala etc.” (2006, p. 51)

Em suma, o ateliê sempre exerceu um papel fundamental na vida e nos processos criativos de grandes artistas, poucas vezes foi mostrado, mencionado ou pensado como objeto de reflexão. A seguir temos o trabalho de Gustave

Courbet, uma das poucas obras que homenageiam o espaço que abriga o íntimo do ato criador de um artista.

Fig. 61: O ateliê do Pintor. Obra de Gustave Courbet, 1855



Fonte: [www.historiadasartes.com](http://www.historiadasartes.com)

A referência sobre o espaço de trabalho sofreu transformações com o advento da revolução industrial, conforme posto em Hobsbawn “Palavras como “indústria”, “industrial”, “fábrica”, “classe média”, “classe trabalhadora”, “capitalismo” e “socialismo”(2001, p.17) começaram a se moldar no período da revolução a partir do século XVIII e se tornaram frequentes nos séculos que se seguiram. Tal cenário favoreceu a concepção de novas configurações espaciais de trabalho que, já no século XX, passam a trazer propostas de organização tais como os modelos “Taylorista” e “Fordista”.

Na realidade contemporânea o que temos é a coexistência dos dois modelos (e até mesmo mais que isso se considerarmos *coworkings*, *co sewigns*, *home offices* e afins). Ao tomarmos como exemplo os modelos de trabalho da indústria da moda, temos os ateliês, como espaços reservados para a costura de roupa em pequena escala, sob medida, necessidades especiais ou ainda como espaço para o processo criativo, como os ateliês de alta costura ou vinculados a processos artísticos, como a construção de trajes de cena.

Por outro lado, temos também a indústria de confecção em larga escala que tem como ambiente o chamado chão de fábrica, oficinas e facções, os lugares que se fabricam produtos em série, que precisam atender uma alta demanda de produtividade e que, para isso, adotam um sistema de repetição e divisão de funções e onde é comum se pensar em: arranjo físico, *lay out*, fluxograma, cronometragem, gargalo produtivo, entrada, saída, PCP (Planejamento e Controle de Produção) entre outros fatores

Considerando um dos objetivos específicos desta pesquisa, que foca no entendimento sobre como se dá o processo produtivo da indumentária da Marujada, busquei em 2017 dois ateliês na cidade de Bragança, um de confecção de chapéus e outro de confecção das roupas usadas na Marujada. Em comum, ambos eram compartimentos de um imóvel residencial transformados em ateliê, ambos concentravam também trabalhos feitos por mulheres, filhas de Bragança e da fé em São Benedito, ressaltando que essa crença é um dos fatores de grande motivação para elas e seus perfeccionismos e o envolvimento com aquilo que fazem impacta diretamente na visualidade da festividade.

É de vital relevância advertir o leitor desta tese que a referência sobre a produção de visualidade da festividade tratada como elemento de um espetáculo é consequência do vocabulário da autora, e não necessariamente é a forma pela qual são reconhecidos ou chamados estes elementos pelos participantes da marujada, nem mesmo as profissionais se veem dessa forma, ressaltando que eles jamais se remetem a sua forma de vestir como “figurino” ou algo próximo a isso, nem mesmo os produtores dos objetos se reconhecem como “figurinistas” ou “aderecistas”.

Ainda operando na dimensão do ateliê como lugar na concepção de Certeau, vimos que para além dos objetos que o compõem temos os sujeitos, aqueles que carregam o conhecimento necessário para manusear os objetos. Partindo do princípio que um dos fatores que transforma o lugar em espaço é justamente o movimento, podemos dizer que quem faz do ateliê um espaço são estes corpos que vivenciam o ambiente, sendo que podemos considerar como movimento não apenas a questão da performance corporal das pessoas que lá transitam, mas também o movimento de ideias, de vozes, de presenças e ausências.

Em 2017, quando cheguei a Bragança para produzir o documentário “Entre Marujas e Marujos” como parte desta pesquisa, uma das primeiras visitas que fiz foi ao Teatro Museu da Marujada, objetivamente posso descrever o lugar como um grande galpão que é usado para as danças oficiais no período em que a festividade acontece em dezembro. Ao adentrar me deparei com um grupo de mulheres que cuidava de confeccionar grandes chapéus de Maruja, que serviriam de decoração aos ambientes em que as danças futuramente aconteceriam: no lugar que eles chamam de “barracãozinho” e no próprio museu. Uma das mulheres me informou que sua mãe era umas das artesãs de chapéu mais conhecidas de Bragança: Teresa O’Grady, já havia dado entrevistas para canais de TV, participado de outros documentários e era uma referência neste fazer, imediatamente sua filha Tracey nos levou até sua residência, aonde ela trabalhava na confecção dos chapéus. Foi assim que encontrei o primeiro ateliê para dar andamento à minha investigação.

Naquele mesmo dia fizemos uma entrevista para o documentário, mesmo sendo surpreendida pela equipe, Teresa prontamente se arrumou para a gravação. Para o documentário também foi feita uma entrevista com a costureira indicada por Teresa e Tracey, Helenice. A seguir desenvolverei melhor como se deram as entrevistas, norteadas pelo aporte teórico da etnometodologia.

#### **4.2 Modos de adentrar os ateliês alheios:**

Partindo da ideia de inter-relacionar lugares-espacos-sujeitos-objetos, a princípio coletei depoimentos em suporte audiovisual como forma de fazer um reconhecimento para o momento futuro da pesquisa, em que a intenção participativa se fizesse mais presente.

O registro videográfico e os depoimentos coletados neste suporte seriam uma etapa preliminar para a real intenção, que seria receber de forma prática algum ensinamento sobre esses fazeres. O modelo de entrevista com perguntas e respostas foi posto em prática naquele momento, tendo sido um caminho eficaz para contemplar as necessidades deste primeiro produto - o documentário-entretanto se mostrou superficial para atingir o propósito maior: aprender um fazer não acadêmico presente na confecção de trajes de um folguedo amazônico. O

registro prático e mais profundo, ficaria em meu corpo de figurinista. Esse ato parte da necessidade de se criar uma experiência física considerando que:

Em vários sentidos o conhecimento que essa imersão em campo propicia é semelhante ao modo como se dá, nas sociedades indígenas, a aquisição do conhecimento, que necessariamente passa pelo corpo. As teorias não ocidentais do conhecimento, possibilitam associações entre mente, corpo, alma e emoções. Para que os saberes estabelecidos possam ser reconhecidos e trazidos ao mundo devem ser localizados e registrados pelo corpo, seja no sono, na música, no sexo, na morte ou nas artes culinárias. (NOVAES, 2014, p.59)

Essa forma de realizar entrevista havia sido outrora utilizada por mim, durante a trajetória do mestrado, quando houve a necessidade de extrair informações do artista Raimundo Nonato da Silva (Mestre Nato) e a forma encontrada para chegar nas informações se deu em aulas de modelagem e costura ministradas no ano de 2011. A atmosfera de informalidade se mostrou um fator facilitador da comunicação entrevistador/entrevistado, as indagações surgidas em um modelo de entrevista não estruturada, se mostrou eficiente para esta coleta de dados. Identificou-se a partir disso, uma associação com a metodologia de pesquisa etnometodológica tendo em vista que:

A utilização de questionários, de entrevistas, de escalas de atitude, de cálculos, de tabelas estatísticas etc., tudo isso cria uma certa distância, afasta o pesquisador, em nome da própria objetividade, do mundo social que deseja estudar (COULON, 1995, p.15)

Por meio da etnometodologia gostaria de chegar em um modelo menos formal de entrevista. Comecei conversando com a artesã de chapéu Teresa O'Grady e em seguida com Helenice. Tal aporte teórico proporcionou indicialidade, reflexividade, na medida em que considera a verbalização como forma de construção de sentido ao que se faz de forma prática.

Pela não complexidade da roupa e também pela minha experiência em desenvolvimento de produtos de vestuário (cênico e não cênico), a entrevista com a costureira se deu de uma forma mais direta e não gerou um ensinamento novo, visto que a costureira Helenice também se mostrou ocupada demais para me dar um passo a passo. A entrevista com a artesã de chapéu, por outro lado, rendeu uma longa tarde de conversa em meio a fitas, paetês, miçangas e penas de pato, uma tarde em que o controle do tempo foi deixado de lado, considerando que

“Assim que devaneamos trabalhando, assim que vivemos um devaneio da vontade, o tempo assume uma realidade material” (BACHELARD, 2013, p.18)

Para me situar nesta posição de entrevistadora/aprendiz comecei com indagações de cunho biográfico: nome, idade, origem, um pouco da história de vida. Obtive respostas diversas, visto que minhas entrevistadas eram mulheres de gerações diferentes. Teresa O’Grady, 64 anos, representava um grupo de devotas de São Benedito mais antigo e era membro da Irmandade. Helenice, 38 anos, não era membro da IGSBB, e representava uma geração mais jovem. Em comum, a constatação é que eram mulheres bragantinas e devotas de São Benedito. Seus trabalhos visavam não apenas um lucro financeiro, mas sim uma conexão direta com a devoção ao santo, por isso mesmo havia uma preocupação permanente em informar que seguiam à risca a tradição em relação aos elementos da indumentária. Havia um empenho contínuo em fazer “o certo”, que neste caso deveria ser o que estaria de acordo com a tradição.

Conforme mencionei anteriormente, busquei dados biográficos no início da entrevista e seguidamente indaguei como elas aprenderam seus ofícios. Helenice me respondeu que:

*Eu comecei há muitos anos, eu era bem pequenininha assim, tinha uns 12 anos, já tava na formação de mocinha, Então eu era muito luxosa, gostava de todo final de semana ter uma roupa nova e a minha mãe não tinha aquelas condições como algumas tinham na rua de me dar, então todo o dinheiro da minha merenda eu juntava e comprava o tecido, levava para a D. Doriléia fazer. Aí a D. Doriléia dizia assim “eu faço a tua roupa, mas tu vai lavar louça”, mas eu queria estar olhando ela ali costurar. Aí também eu lavava roupa e varria a casa para ela rapidinho porque eu tinha que ficar do lado dela para aprender a costurar. Eu ficava olhando, olhando e pensando “um dia eu ainda vou chegar lá”. Aí com 15 anos a minha mãe me deu a primeira máquina de costura e aí eu fui aprender, minha mãe pagou um curso de corte e costura, ela me disse o que que tu quer “arte culinária ou costura”, aí eu disse que preferia a costura e foi, com a cara e a coragem.<sup>20</sup>*

---

<sup>20</sup> Entrevista concedida em dezembro de 2017

Enquanto Helenice demonstrou ter recebido uma formação profissional na costura, Teresa relatou que aprendeu seu fazer artesanal por meio de observação de um membro mais velho de sua família: a irmã. Em depoimento, a artesã declarou que sua irmã Nazaré, que era maruja desde os 2 anos de idade permanecendo nesta condição até seus quase 80 anos, era quem produzia essa indumentária, tendo sido além de maruja, costureira:

*a minha irmã que era desde 2 anos, conheci ela saindo de maruja, a mamãe disse que botou ela, a primeira vez que ela saiu foi com 2 anos, só largou quando ela morreu, ela morreu quase com 80 anos. Ela que era maruja, ela que era metida dentro daquele barracão.*

Segundo Teresa, ela assimilou a arte de fazer os chapéus ao ver sua irmã mais velha executando a feitura do chapéu de maruja, porém nenhum ensinamento oficial aconteceu. Diz a artesã:

*Era ela que eu vi tá fazendo isso, quando ela tava sentada eu passava por trás dela assim, mas ela nunca me chamou pra fazer, nunca disse “olha tu quer aprender?” Era, só de olhar, ficava olhando como ela tava pregando ... Porque o dela ainda tinha um detalhe, o dela era bonito, ela terminava de fazer essa flor aqui, papelzinho branquinho, creponzinho botava aqui na mesa, ela tirava aquelas tirinhas, ela pegava, ela passava assim o dedo na goma aí ela pegava e rodava isso, tu olhava a flor dela, era alvinha, era linda, era limpinho, pelo amor de Deus. Nem eu não tenho essa santa paciência. Ela tinha!<sup>21</sup>*

Através das respostas, ficou perceptível que se tratava de processos divergentes portanto a condução das próximas perguntas consequentemente seria diferente. Helenice, além de apresentar uma formação profissional em costura, viveu na capital Belém, onde teve experiências em outros mercados além da produção de indumentária da marujada. Ela afirmou ainda que trabalhou com costura profissional em fábricas, conforme declaração da costureira:

---

<sup>21</sup> Entrevista concedida em dezembro de 2017

*eu trabalhei e fui gerente de malharia, fui, trabalhei muito, sabe, sempre responsável, sempre na ativa e com alta produção. Todo mundo se passava e até hoje se passa, daonde eu dou uma produção imensa.*

Ao compreender que Helenice havia obtido este conhecimento por meio de um processo educacional formal, indaguei também se ela havia adquirido conhecimento em modelagem. A curiosidade era em relação ao método de trabalho que ela havia aprendido, mas também sobre que tipo de produto ela produzia em seu ateliê, tendo em vista que diferentemente da artesã Teresa, ela não produzia apenas para a Marujada. Ela respondeu a estes questionamentos da seguinte forma:

*Tiro tudo, modelagem e tudo, eu faço muitos vestidos social. Cada trabalho meu que sai, eu vou te dar meu “face” pra ti ver, entendeu? Tu vê lá tudo o que eu fiz, cada trabalho que eu faço, as vezes não dá pra postar, porque é muito rápido, eu não tenho tempo, mas vem de Deus, eu só sei te dizer que tudo, qualquer coisa que eu faço vem de Deus, São Benedito, porque eu aprendi, ele é meu intercessor tá? Deus em primeiro lugar, é como eles me ensinaram, os...como é? Os encarregados (Entrevistador: Tu aprendeu o básico?) Foi, eu aprendi o básico, o básico do básico que aí não dava. E hoje todo mundo pergunta assim “Tu fez cursos de alta modelagem, tu fez curso de não sei o quê?” Não, eu não fiz. Eu vou, eu olho, eu volto, eu faço meu café, o meu café não pode faltar, de jeito nenhum. Pode faltar tudo menos o meu café, e vou e olho a roupa e vejo, é assim, assim, assim, eu só sei te dizer que a roupa sai tá?*

Uma questão apontada pelos entrevistados, que em sua maioria constituem parte do documentário “Entre Marujas e Marujos”, diz respeito à importância da devoção e da crença em São Benedito. É uma forma de validar o serviço prestado, ou seja, não um serviço técnico apenas, o trabalho das pessoas é também uma forma de se fazerem presentes enquanto devotos. Assim sendo, sobre esse fator Helenice informa que não apenas ela é devota, mas sim toda sua família, segundo ela:

*Todos nós somos, a gente não tem vergonha. Porque tem gente que é só festividade, não, não tem que ser só*

*festividade, tem que ser o dia a dia, tem que ser, ele é meu, ele é nosso. Tem que acordar de manhã, é uma lenda que todo mundo tem, pegar seu café, antes de engolir seu café, olha pra Ele e dá, tanto é que na cozinha de casa não falta nada, é incrível!*

O diálogo com a costureira se deu na sala de sua casa, que era também o ateliê de trabalho. Ao conversarmos fomos interrompidas por alguém que chega perguntado “Boa tarde, é aqui que funciona um ateliê?”. Depois de atender o cliente retornamos aos nossos lugares e então entro no trabalho da costureira de indumentária da Marujada.

*fiz 3 pares só, no meu 1º ano, há 5 anos né? O outro ano, no segundo ano, eu fiz 15 pares, tá tudo anotadinho. O terceiro ano eu fiz 28 pares.*

Indaguei Helenice no que exatamente consistia “o par” na indumentária e ela respondeu:

*é a blusa com a saia, o completo né? É como eles chamam, o conjunto completo. O Quarto ano eu fiz 40 pares, e esse ano (2017) eu ainda não sei, porque ainda não tirei o tempo de anotar no caderno pra ver quantos pares eu fiz.*

Uma dúvida que esclareci foi a respeito da sazonalidade desse fazer. Obviamente era provável que o fim de ano deveria ser o pico de fabricação. Naquele ano em que realizei a entrevista testemunhei o esforço de Helenice em dar conta de tantas encomendas de traje de maruja, sendo que as próprias marujas da Irmandade indicavam o trabalho daquela costureira pelo fato dela fazer o traje “direitinho”, o que reforçava a ideia de que ela seguia os padrões exigidos. Achei que era importante abordar a sazonalidade, na medida que atualmente sei que há um apelo turístico muito grande em relação à Marujada Bragantina, o que faz com que grupos apresentem as danças típicas da festividade em outros momentos do ano sem ser dezembro. Eu mesma pude verificar algumas apresentações de grupos em Belém, em períodos considerados atípicos. Porém, segundo Helenice:

*Acho que qualquer costureira é só perto. Assim chega novembro né? Aí o pessoal já se desespera “não olha, lá vem a Marujada”, depois da Nazaré, do cirio de Nazaré, o pessoal já diz “meu Deus a Marujada!”*

Mais um tópico abordado na entrevista foi a questão do padrão da indumentária, que sempre era ressaltado pelos membros da Irmandade e pelas pessoas envolvidas na festividade, sem especificar ao certo onde essas normas constavam. A fim de saber mais sobre os critérios adotados na confecção do traje certo, interroguei a costureira sobre como ela aprendeu a fazer o modelo certo, se foi observando ou se estava escrito em algum lugar. Ela esclareceu que

*Foi só observando, e peguei uma explicação com a “Rosa dos anéis”, foi ela que me explicou que ela é muito antiga lá dentro, ela mora perto da casa da mamãe aí eu fui perguntando pra ela como era que ela fazia, como era? Se era três folhos, dois folhos, como era a batinha, tudo isso.*

Ao ser mencionado o nome de “Rosa dos anéis”, procurei saber se era alguma costureira antiga, membro da Irmandade e que possivelmente fosse responsável por alguma forma de transmissão oral destes critérios para gerações mais novas de participantes, porém Helenice respondeu que ela não fazia roupas e complementou alegando:

*Não ela não faz, mas ela só participa e ela vai me explicando, porque na verdade é assim, tem um padrão, tem a roupa da promessa e tem da irmandade. Da promessa é como tu viu né? Todo mundo vai de qualquer coisa, o importante é que tá ali e coloca o chapéu. Já da irmandade não, é tudo padrão, não pode dançar sem anágua*

Percebendo que Helenice, como membro de uma geração mais nova de devotos, embora não fosse oficialmente membro da Irmandade, não tinha conhecimento de um possível registro escrito sobre os detalhes da indumentária e que essa forma do fazer realmente era transmitida via oralidade, encerrei a entrevista interrogando sobre o que ela sabia a respeito dos aspectos históricos desse traje, abordando também as adaptações de materiais que ele sofreu com o tempo.

Na prática observei que são utilizados nesta confecção materiais considerados modernos, por isso considero o fato que o uniforme de maruja segue um padrão que ao mesmo tempo é rígido e flexível. Rígido no argumento da tradição, flexível porque é perceptível que ele se adaptou aos materiais novos que foram surgindo no decorrer da existência da festividade. A fim de formar minha própria visão sobre essa indumentária com a finalidade de futuramente confeccioná-la com propriedade, somei as informações que obtive no diálogo com Helenice a outras explicações posteriores sobre ele.

Gostaria de ressaltar que nas entrevistas também foi perguntado a respeito do traje completo masculino, curiosamente sua descrição é sempre tratada de maneira simplificada, tendo em vista que sua complexidade, se comparada ao traje feminino, é bem menor. Na realidade os elementos principais do traje masculino são a calça e a camisa brancas para o dia 26 e a camisa azul para o dia 25, ainda é usado um cinto preto para completar os conjuntos, porém percebi que tudo pode ser facilmente adquirido no centro comercial da cidade, conforme foi mencionado no capítulo anterior. Os demais detalhes, como o chapéu e a fita que é amarrada no braço direito, podem ser confeccionados nos ateliês.

As impressões, em relação ao traje feminino, causadas pela entrevista foram que, embora haja as regras, não se constitui de formas complexas de peças de roupas, a saia deve ser rodada em modelo godê ou meio godê, em camadas, que na realidade não exige um número específico, e comprida. A anágua segue um padrão parecido. Um padrão que a Capitoa Bia confirmou em entrevista, quando afirmou que:

*É muito feia uma saia de maruja curta. Assim como vocês são acostumados a vim ver a Marujada já há três, quatro, cinco anos, vocês mesmos vão chegar, se vocês virem uma Maruja sem anágua dançar e não mostrar a anágua vocês já tão achando diferente.*

Em relação ao top, trata-se de uma bata que precisa seguir critérios de recato, então não deve mostrar partes do abdômen, deve ter uma manga próxima do modelo  $\frac{3}{4}$ , o decote quadrado e não muito aprofundado, deve-se também ser evitada a transparência, embora seja difícil o controle a Capitoa informa que:

*no dia da festa na procissão, ninguém controla as marujas que vêm de fora, elas se vestem diferente da gente, né? Elas vestem umas blusas diferentes. Como eu tô dizendo: elas não fazem igual nós, aquela blusa folgada aquele pescoço quadrado, aquela manga aqui né?*

Para somar os dados coletados na entrevista de Helenice, busquei a visão sobre a indumentária também por meio da fala de Teresa, que embora foque sua confecção no chapéu, é profunda conhecedora do traje completo, além de entender sobre aspectos do passado relacionados ao figurino. Ela e seus filhos cuidam em orientar promesseiros e novos marujos em relação à composição do traje.

A entrevista com Teresa se deu também na sala de sua casa, o lugar aonde trabalha. Agendei com ela uma aula particular para que fosse ensinado as etapas de como fazer o chapéu. Segundo ela dei sorte, pois o seu trabalho é sazonal, tem um tempo certo para começar (a partir de setembro) e tempo certo para acabar (dezembro antes do dia 18), porém naquele momento ela havia recebido uma encomenda e abriu uma exceção. Ao trazer a concepção de Certeau, a aula faria do espaço um lugar, por conta da interação entre as pessoas.

Teresa começou me apresentando seu espaço e o material que usava para fazer o chapéu, considerando que o primeiro passo era a confecção das flores de pena de pato. Observei que as penas já estavam lavadas e bem limpas dentro de uma caixa de papelão. A artesã me relatou que ela dividia o material todo em caixas.

Fig. 62: Mesa de trabalho na sala da casa da artesã de chapéus



Fonte: Acervo pessoal da autora

Nas suas caixas, miçangas, paetês, fitas, os alicates, tesouras, linha e agulha, materiais variados que, com seu manuseio, materializam a criação de um objeto único pois, embora haja a visão de uniformidade, no fazer artesanal não necessariamente um sai como o outro. Ao contemplar os materiais apresentados associei a artesã à figura do “poeta de mão modelante” mencionado na citação:

O operário, poeta de mão modelante, trabalha docemente essa matéria da elasticidade preguiçosa até o momento em que nela descobre essa atividade extraordinária de fina ligação, essa alegria muito íntima dos pequeninos fios de matéria (BACHELARD, 2013, p.22)

Os diversos fios de matéria abrigados nas caixas e na sala de Teresa geram sim uma alegria íntima na artesã, que deposita além do saber, uma relação sentimental com o objeto que produz. Em uma cena do documentário “Entre marujas e marujos” ela alega que durante a procissão e as danças, consegue identificar os que foram feitos por ela no meio da multidão.

Fig 63: Imagem de São Benedito na casa da artesã



Fonte: Acervo pessoal da autora

A devoção ao santo é mostrada no seu processo e materializada por meio da imagem de São benedito que constitui seu espaço de trabalho, como é notado na foto acima. Conforme foi mencionado anteriormente, o trabalho com a indumentária está diretamente relacionado à devoção e não necessariamente ao retorno financeiro que ele possa gerar. No caso de Teresa, isto se reforça ainda mais devido à sazonalidade do seu fazer, fato que comprova que a atividade não é sua fonte de renda principal. No caso de Helenice a costura de roupas comuns é sua fonte de renda durante o ano, mas a confecção do traje de marujada é feita apenas nos meses que ela citou: quando está perto da festividade.

Teresa então me apresenta os materiais que utiliza na confecção da flor de penas de pato: pedaços de arames com a ponta virada (a virada é para ficar mais

seguro o volume do algodão), pedaços de algodão, pedaços de fita vermelha são usados para construir o botão das flores e as penas do pato branco para as pétalas. Como observa-se nas imagens a seguir:

Fig. 64 e 65: Material para o início da confecção das flores de penas



Fonte: Acervo pessoal da autora

Segundo a explicação de Teresa, para fazer o botão da flor é preciso colocar um pedaço de algodão na ponta do arame que está virado, em seguida cobri-la com o pedaço da fita vermelha, no geral o botão das flores do chapéu de

maruja é vermelho. A fita comum em cetim sintético 100% poliéster. Observei o seu fazer e sua fala e procurei interagir com perguntas, enquanto ela estava sempre disposta a trazer conhecimentos embasados

*tu pegas aqui, tu vai colocar aqui o algodãozinho, do tamanho que tu vai fazer a cabecinha dele, pega aqui, tu vai enrolando aqui no teu dedo olha, vai juntando, juntando ele que ele curva, aí pega o pano, pega aqui o paninho, pega aqui o meu mas tu vai ter que ter a tua linha, aí pega aqui ó. Olha aqui. Quando tu virar aqui, pra tí que não tem muita prática, aí tu faz isso, aí o que tu vai fazer é isso aqui ó. É, mas tu vai apertar aqui com a linha, tua linha tá lá, eu botei esse pano grosso pro caso de não escorregar aqui, a fita escorrega muito, ó...*

Ao explicar o processo de confecção do botão da flor de pena de pato, recordei da pesquisa de campo que fiz para a criação do traje de cena do espetáculo “Esse corpo que me veste” em 2015. Foi uma das perguntas que fiz para a Maruja que encontrei, participante de uma apresentação de dança no SESC Boulevard em Belém. A explicação superficial não me apontou para a complexidade desse processo, no figurino do espetáculo substituí por miçanga vermelha colada com cola de silicone em um pedaço de pena branca artificial. A fala de Teresa revelou a forma correta de fazer, com linha e agulha. Na primeira tentativa coloquei um pedaço muito grande de algodão e a artesã me informou que não pode ser tão grande e também me instruiu que a linha e agulha devem ser apertadas para fixar o cetim no algodão e no arame

*Teresa: tira porque senão não vai dar certo, tira o tamanho da bola, aí tu dá essa volta ó, apertando, vai apertando, ó, umas duas viradas, ó*

*Graziela: tá muito grande?*

*Teresa: Cadê? não!!, falta só quando tu botar a linha e chegar seu dedinho pra lá, ó enrolar, aí tu faz isso.*

*Graziela: Tá pequeno?*

*Teresa: Não, no que tu enrolar ela vai fazer isso ó, pega o teu dedinho, aperta a pontinha, aí tu dá a volta, tá!!!*

*Graziela: assim?*

*Teresa: aperta a ponta e faz isso ó, atrás...*

O diálogo acima mostra o esforço para que eu entendesse o tamanho correto do botão que se molda a partir do tamanho da bola de algodão e da pressão que é feita com o pedaço de tecido, ambos fixados pela linha e pela agulha. Durante a explicação de Teresa percebi, além de sua paciência para explicar, havia a intenção de mostrar uma forma de executar essa manualidade de modo que o resultado ficasse primoroso e com bom acabamento, então ela repetia que a laçada do arremate deveria fixar fortemente o tecido e o algodão, outra preocupação com o acabamento e a durabilidade da flor era o detalhe curvado na ponta do arame. Essa necessidade em fazer um trabalho bem acabado tem relação com a durabilidade da peça, pois durante a festividade ele deve ser usado muitas vezes e não pode se danificar antes do tempo, portanto ela demonstrou buscar um perfeccionismo visando também a durabilidade do objeto.

*Teresa: É pra trás pra poder dar o nó, pra trás. Aí vai apertando e enrolando no dedinho assim, assim, vai enrolando, tá, aí dá logo a laçada, joga atrás e pega, faz de qualquer jeito desde que aperte*

*Graziela: e agora como eu faço?*

*Teresa: Pra fechar né? Me dá aqui um instantinho, deixa só ajustar aqui. Olha ela fez direitinho! Falta isso, roda aqui, aí tu faz isso ó*

*Graziela: entendi, pra dar um nozinho né?*

*Teresa: dá dois nozinhos pra não folgar ó, ficou bonitinho olha!!! Já, faz o outro, aí quando eu for aparelhando aqui as flores, tu vai aparelhando lá também.*

À medida que manuseava os materiais ficava imaginando como seriam feitas essas flores no passado, com tecido e algodão mais rústicos e algum suporte natural substituindo o arame. Sem dúvida eram utilizados materiais mais orgânicos, porém não há registros de documentos a respeito de como poderiam ter sido fabricados no passado.

Como mencionou em seu depoimento, Teresa instruiu a respeito do tamanho deste botão de flor, para que não ficasse muito grande e nem muito

pequeno, sob a supervisão da artesã consegui confeccionar o primeiro botão, como comprova a imagem a seguir.

Fig. 66: O centro da flor de penas de pato finalizado.



Fonte: Acervo pessoal da autora

Continuando o processo de confecção da flor, passamos para as pétalas de penas. Apenas penas brancas são utilizadas na confecção e há uma preferência por penas que façam uma curva, as melhores devem também apresentar uma espécie de plumagem. A artesã faz uma triagem das penas que vai utilizar, e demonstra escolher as que atendem aos critérios estabelecidos. Teresa me relatou que ganha muitas penas a partir do período do círio (outubro), em que o sacrifício do animal é recorrente devido aos rituais de comensalidade típico da festividade, em que é servido como prato principal o “pato no tucupi”. Para a confecção do chapéu me apresentou uma caixa de sapato com as penas já lavadas.

Fig. 67: Caixa em que Teresa guardava as penas de pato, previamente lavadas.



Fonte: Acervo pessoal da autora

Percebemos na imagem da caixa que as penas selecionadas para o seu processo fazem um desenho côncavo, esta curva é importante para a obtenção da forma ideal da flor.

*Teresa: Aí tu pega, por exemplo essa aqui não tá dando né? Ela tá ficando assim meio empenada, vai e joga ela por trás*

*Graziela: pra ela ficar viradinha né?*

*Teresa: Pra ela pra ficar juntinho ó, tu joga e tu pega o pezinho dela bem aqui ó certo e aperta ó, aí tu dá uma virada, duas viradas aí tu faz isso, dá logo a dobrada ó, pronto! Apertou, aí vamos conferir quantas penas cabem numa flor, que é assim que a gente faz.*

Como vemos na explicação da artesã, devemos ir juntando as penas aos poucos, selecionando duas e juntando a base da pena com o cabo de arame em que o botão da flor já está encapado. Nesse processo vamos fixando ainda com linha e agulha. E aos poucos envolvendo o botão com as penas/pétalas.

*Graziela: tá bom assim?*

*Teresa: aqui tem duas, só é duas né? Bora pega mais duas, cadê a tua? Deu certo?*

*Graziela: tem que dar certinho*

*Teresa: Aí tu prega bem aqui, bota no pezinho, bota assim, não, usa essa mão aqui pra agarrar o botão e usa essa pra aparelhar, assim, de frente*

*Graziela: assim?*

*Teresa: Vai, vai, aperta com a que tá aqui, aí dá a laçada nela, dá a laçada que seja bem aqui, bem no talinho ela fica presa bem aqui, pela frente, uma e um nó. Mais uma laçadinha daquela*

*Graziela: deixa eu ver se eu acerto*

Mesmo que não fique perceptível na transcrição do diálogo, e também pelo fato de não ter conseguido produzir imagens do processo descrito acima pois as mãos estavam ocupadas, percebemos que Teresa possui um método próprio de trabalhar e que permanentemente tenta me transmitir os movimentos que costuma fazer para que dê certo. Verificamos, por meio de sua fala transcrita, a tentativa da artesã de me mostrar como distribuir o uso das duas mãos nessa confecção, o ideal segundo ela, é que uma das mãos segure firmemente o par de penas, enquanto com a outra manuseamos a agulha e a linha para prendê-las no botão por meio de uma laçada.

*Teresa: Porque assim não dá, veio da frente pra trás não foi? Olha é assim, se tu vai todo tempo tu tem que usar essa né? Aí quando for a laçada tu faz isso, enfia aqui e leva pra cá ó, nos dois dedos, não aí tu pegou a tua mão inteira, não usa a canhota, usa a esquerda e usa a direita pra fazer o serviço.*

*Graziela: é mais fácil né?*

*Teresa: É, é mais fácil, e trançou*

*Graziela: Fiz, fiz certo? Não, faltou virar eu acho*

*Teresa: Não, pera aí, tu já deu a volta, num já? Tira, não usa esse dedo pra empatar, usa esse ó, pra firmar. Se tu afirma aqui tu já deixa ó, uma laçada, aí tu bota o teu, pode botar dois dedos, três dedos ó, aí tu pega daqui já tá dado o nó aqui ó, aí tu leva aqui, aí quando tu puxar, o que fala aqui é esse dedo aqui, ele enrola esse e esse apara, não mete esse aqui. (*

*Graziela: segura sempre assim né?*

*Teresa: É. Agora bora mais duas. Vou te dar aqui duas, duas iguais*

Ao observarmos a transcrição da fala de Teresa verificamos que suas instruções direcionavam o movimento dos dedos. Em outros momentos do diálogo ela reforça a forma ideal de organizar aos poucos as penas escolhidas em volta do botão da flor e com a agulha e a linha dar as laçadas que fixam o arranjo completo. Meu corpo de figurinista estando familiarizado com o processo de alinhavo à mão buscava acompanhar os novos movimentos executados, visto que, mesmo já havendo uma memória do movimento do alinhavo e arremate em minhas mãos tentei trabalhar numa perspectiva de desprendimento em relação à memória corporal, até porque nunca antes havia costurado penas de pato, portanto tratava-se de um material novo.

*Teresa: Como tu tá agarrando, deixa só o pezinho dela, da peninha pra poder firmar, quando a pena é grande a gente bota mais um pouco pra dentro, ó, lá vai a minha, o dedo tá aqui ó, aí eu vou afasto um pouco e rapidamente eu aperto logo, não pra esse lado, tu já vai fazer isso ó, dobra ela e vem pro lado aqui ó, aí tu faz rapidamente isso, aí tu puxa, quando tu puxar ó ela já tá feita, aí tu só faz isso.*

*Graziela: então eu ponho pra esse lado aqui?*

*Teresa: é, pra cá, não pra frente, pra trás, já pra dentro da mão, não, o dedo tá assim ó, tem que botar pra cá*

*Graziela: do ladinho assim?*

*Teresa: É, tira o dedo aqui e fica só esperando ela e aperta logo com os troços mas depois dela virada tu tens que enxergar ela perto aqui. Aí já tem quatro né?*

*Graziela: tá bom assim?*

*Teresa: Tá, dá a virada*

*Graziela: porque aí eu vou juntando uma com a outra*

*Teresa: é, depois que tu terminar tu puxa, tu reajusta ela pro outro lado. Cadê o nó?*

*Graziela: o nó é a parte mais difícil*

*Teresa: que tu tá achando né? Aí pega, pega logo, tá aí, já tá feito, dá a virada pela frente e dá a puxada que ele já apertou, vai apertar. Soltou! Leva, traz aqui, pode ser*

*um dedo folgado assim pra trás, quando tu pega aqui já vai.*

Após algumas tentativas de acompanhar e imitar os movimentos de Teresa, finalmente consegui fazer todo o procedimento, mesmo que de forma imperfeita, tive ciência naquele momento do privilégio que era aprender esta técnica nova. E principalmente manusear pela primeira vez as penas de pato daquele jeito.

*Agora puxa e organiza com teu dedo, manda esse dedinho de trás, ele que fala mais alto, aí pega, traz ela assim e junta ela vai puxando assim. Porque se não deu aí na volta ele vai ter que entrar.*

Teresa se mostrou interessada em deixar claro outras questões sobre o chapéu, quando fiz a entrevista para a gravação do documentário indaguei a ela quantas flores geralmente eram usadas para cobrir o chapéu. Além disso, também indaguei o número aproximado de penas para fazer cada flor. Mesmo que pareça impossível que essa produção seja tão calculada, havia interesse de informar isso no trabalho. É evidente que o trabalho de contagem da quantidade de penas extraídas de um animal é praticamente impossível, bem como é impossível ter um controle quanto ao tamanho delas, ou quanto à forma. Concluí que fornecer essa informação precisa seria impossível, mesmo assim cuidamos de ir contando a quantidade de penas que estávamos usando para fazer uma flor.

*Teresa: Aí já tem quatro né? Mais duas, pera aí.  
Certinho. Dá pra conferir quantas penas levam*

*Graziela: já tem 4 mais 2, 6*

*Teresa: Seis. Pra fechar elas pra ver com quantas a gente fez*

As penas de Teresa eram medianas, e com uma plumagem relativamente abundante, portanto naquele momento utilizamos seis penas para a confecção da flor. Em 2019, quando confeccionei minhas próprias flores, percebi que essa quantidade não era suficiente, em algumas flores que fiz usei sete e até oito penas. Isso comprova que a experiência de Teresa em escolher as penas mais indicadas para um bom trabalho era um fator importante. Mais uma possibilidade

pode ter relação com a espécie do pato, e até mesmo com a utilização de penas extraídas de partes específicas do corpo do pato. Ao chegar no acabamento Teresa destacou que

*Teresa: ó já revira pra frente aqui pra ti ó, assim, bem do ladinho do pezinho da outra rapidamente tu passa logo a laçada, que a laçada arruma ela, ó, a laçada que arruma ela, aí se tu tá vendo que tá faltando alguma coisa, aí tu vem, passa o dedo então, dá um apertadinha nela, ainda puxa isso pra trás que é pra elas se unirem ó, aí ela uniu. Fechou?*

*Graziela: aí coloco aqui?*

*Teresa: É, do lado de lá. Vê o tamanho que tá pra ficar certa, tu coloca bem no pezinho aí tu vê, se não tá dando certo vai puxando mais um pouquinho pra cima, elas vão se ajeitando.*

Depois de finalmente ter conseguido concluir a flor, a artesã me informou que para manter um padrão das flores, considerando que nem todas as penas são do mesmo tamanho, ela aparas as pontas para padronizar o formato de círculo que se forma. De acordo com Teresa, para cobrir o chapéu o ideal são 50 flores de pena de pato.

Ela também me mostrou como essas flores são encaixadas em peça de isopor que foi recentemente incorporada como recurso para facilitar a montagem, a fixação e a durabilidade do objeto, que serviria para compor a indumentária de todas as apresentações e eventos que são obrigatórios para os membros da Irmandade durante a festividade de dezembro. Essa parte do chapéu ela chama de “tambor”.

*Eu peço pro rapaz já o tambor pequeno, ele já sabe 20x20, eles cortam né? Numa altura...aí tem a peça que é 20x30a gente só vai tirando assim ó, na lixa. Lixa todinho pra ele ficar bem certinho porque ele tem várias numerações, esse aqui é de 14, eu achei melhor para elas que dançam, 14, pra não empatar o braço quando elas vão virar porque às vezes eles tão dançando com uma pessoa alta ou uma baixa né? Aí elas se sentem mal, tudo isso eu presto atenção no que elas tão fazendo, dançando para poder fazer direito. Eu pedi esse aqui dela de 14, é uma pessoa nem tão alta, nem tão baixa,*

*aí o que vai mexer é a flor né? Vai encher isso e vai engrossando e vai.*

Mais uma vez Teresa demonstra sua preocupação com a performance ergonômica do objeto que confecciona. Segundo ela quem inseriu o elemento de isopor foi uma mulher chamada Rosângela, moradora do bairro da Aldeia. A intenção era dar mais durabilidade ao objeto. Na imagem a seguir apresento o resultado da flor feita por mim.

Fig. 68: Flor confeccionada na aula ministrada por Teresa



Fonte: Acervo pessoal da autora

Quando terminamos a flor de pena, Teresa a colocou em um suporte de isopor junto com as outras flores que haviam sido feitas por ela anteriormente. Reforçou que além das flores, a feitura do chapéu perpassa por outras etapas. É preciso, por exemplo, encapar um chapéu de palha com o tecido dourado,

atualmente são usados diversos tipos de tecidos dourados para encobri-lo, a maioria em matéria-prima sintética, quanto a isso, nos anos de pesquisa observei que não há um padrão, mas a preferência é pelo tecido que tem como um dos nomes fantasia “paetê”, um material 100% poliéster.

Na decoração do chapéu há também a incorporação das fitas coloridas. Segundo relatos da própria Teresa, reforçados pelo depoimento de Helenice e de mais outras pessoas, como o senhor João Batista (Careca), o diretor da Festa, as fitas são em número de 14. No centro do chapéu, a fita negra homenageia e relembra a origem do culto, iniciado pelos negros daquela região.

Embora seja reforçado no discurso oral a necessidade de seguir a tradição das quatorze fitas, Teresa e outras artesãs não colocam apenas esse número, mas o suficiente para deixar o objeto o mais enfeitado possível, ou seja, é comum serem colocadas mais do que quatorze. Também não há um padrão em relação às cores das demais fitas aplicadas, contanto que a central seja preta. O depoimento da artesã Teresa confirma que há uma preocupação com estética, mas também com o conforto ergonômico do ato de carregar o objeto. De acordo com ela:

*Quanto mais fita e colorido no teu chapéu é a coisa mais linda que fica, então eu não coloco, eu posso até dizer, agora fazer é outra, eu não boto, porque eu não gosto, no mínimo é vinte, se são vinte e oito cores, era as vinte e oito cores de fita que eu aguentar, quem não aguentar a gente reduz um pouco, mas tem gente que leva*

Algo a mais que observei em campo, foi o comprimento dessas fitas, não há um consenso em relação à metragem delas, algumas chegam até a panturrilha, outras até o quadril, algumas nas costas. Os membros não sabem informar se há uma simbologia relacionada a esse detalhe do chapéu, porém verifica-se que tal elemento contribui para uma visualidade extra cotidiana que, em conjunto com o tecido que encobre o chapéu, mais as penas, resgatam uma estética de luxo, comum ao que ainda se pensa na atualidade como “roupa de festa”.

Sabemos que a presença das fitas de cetim coloridas compõe uma estética recorrente nos trajes de festividades da cultura popular brasileira que se configuraram em várias regiões do país desde a colonização, tais como:

Congadas, reisados, maracatu, dança da fita, folia de reis, sairé, marambiré, boi bumbá e a marujada bragantina, sobretudo as que se originaram nas comunidades de africanos escravizados. Minhas indagações aos membros da marujada em relação ao uso de tais fitas era com a intenção de investigar alguma pista que as relacionasse a mitos africanos, como se verifica nas cores das fitas do Senhor do Bonfim, em Salvador (BA). Caso elas tenham essa relação, há uma possibilidade de que tais informações tenham paulatinamente se distanciado ao longo da história do culto, principalmente aqueles momentos em que a tensão com a Igreja Católica tenha apagado da memória coletiva uma influência mais direta dos cultos afro-religiosos que possivelmente poderiam ser identificados. Portanto, seria necessário um maior entendimento em relação aos sentidos que a simbologia destes objetos pudesse vir a representar para os povos africanos que adentraram o Brasil por meio do processo de escravidão para entender mais profundamente o real significado destas fitas em suas indumentárias festivas.

Para além do que já foi destacado, os chapéus ainda levam outros tipos de decorações como miçangas e paetês, brilhosos e cintilantes, mas também inseridos sem qualquer tipo de padronização. Fica a cargo do artesão ou no gosto da pessoa que encomendou a eles o objeto. A preferência é dada às cores vermelho, azul, dourada, prateada, a fim de criarem uma harmonia com a cartela de cores oficial dos dias de comemoração.

Ao observarmos os diversos modelos de chapéus durante a procissão e os festejos dançados. Um deles, que segundo Teresa é um modelo mais antigo, é feito com varas, sendo as flores costuradas nestas varas e elas pregadas no entorno da copa do chapéu, gera um aspecto de coroa de flores. O modelo mais moderno, de acordo com Teresa foi inventado recentemente, mas que ela não soube informar com precisão desde quando foi incorporado, leva uma peça de isopor, que fica pregado à copa do chapéu, sendo que nesse isopor as flores são cravadas e coladas, dando mais sustentabilidade à decoração.

A fim de ilustrar com exatidão, anexe as imagens a seguir, onde podemos observar fragmentos dessa aula/entrevista por meio das fotografias registradas na câmera do celular, sob o argumento postulado por Novaes que afirma “Ao fotografar o pesquisador isola alguns fragmentos do universo que investiga. Este recorte espacial evidencia alguns aspectos que são realçados pela foto”(NOVAES, 2014, p.).

As imagens são inseridas no trabalho com o objetivo de gerar um documentário fotográfico que abordasse o processo de montagem de um chapéu, coisa que não tive oportunidade de fazer com confecção da roupa. Além disso, o documentário em vídeo não possui, nem na edição final, nem no material bruto gravado, registros do processo de confecção do chapéu, a gravação deu ênfase aos depoimentos e imagens em que, tanto a costureira como a artesã, mostravam e manuseavam os objetos simulando uma naturalidade, até porque na versão editada que seria apresentada em eventos não cabia a inclusão de imagens desse tipo, na medida em que torna-se monótono e pouco dinâmico para o público expectador. Por meio das legendas das fotos, acredita-se que fique claro o que foi executado na aula/entrevista.

A inserção de um documentário fotográfico foi pensada tendo como inspiração a obra de Bordallo da Silva “Contribuição ao Estudo do Folclore Amazônico na Zona Bragantina” que apresenta em seus anexos um documentário fotográfico com imagens da cidade de Bragança e da Marujada produzidas em meados do século 20 (A publicação do livro é de 1959, porém na legenda das imagens não consta o ano em que as fotos foram produzidas).

Apesar dessa inspiração na publicação de Bordallo da Silva, busquei fazer o exercício de inserir o documentário fotográfico no corpo do trabalho, a fim de melhor contribuir para o entendimento das ações descritas na entrevista com Teresa, mesmo acreditando que a intenção de usar a fotografia como um complemento ao que foi escrito já tenha sido superada em trabalhos acadêmicos. Para embasar melhor o tratamento dessas imagens pesquisei referências em autores do campo da visualidade, como uma fonte utilizo a professora Sylvia Caiuby Novaes quando afirma que

Na pesquisa de campo a fotografia pode ser um estímulo para que o pesquisador se aproxime do universo que deseja conhecer. O ato de fotografar implica empatia e certamente intersubjetividade. É muito difícil fotografar em ambientes a que não pertencemos sem que se estabeleça uma relação de confiança, intimidade e empatia. (2014, p. 63)

Além de operar como narrativa visual da aula/ entrevista, o uso da fotografia deveria ser uma espécie de caderno de anotações. Como a intenção era futuramente produzir meu próprio chapéu, as imagens serviriam como

“anotações” de uma aula, podendo ser consultadas para rememorar o conteúdo ministrado.

Pelo fato da pesquisadora não ser fotógrafa profissional, as fotos não possuem um cuidado técnico, mesmo porque o suporte usado foi um aparelho de telefonia móvel e não uma câmera, mesmo assim era necessário que fossem produzidas por quem pudesse lançar um olhar direcionado às necessidades de uma pesquisa sobre indumentária, também que entendesse sobre o universo das tarefas de um ateliê, o que facilitaria algum *insight* referente à desnaturalização do olhar sobre a cena, sobre isso Novaes comenta que:

A câmera é, por outro lado, um instrumento que obriga à observação atenta, um olhar sensível e, de certo modo desnaturalizado. Tal como em toda boa pesquisa, para fotografar é preciso estranhar – ou desnaturalizar o olhar – e ao mesmo tempo se aproximar. Distância e proximidade são ingredientes fundamentais da boa etnografia e igualmente da fotografia. Fotografar implica igualmente um tipo de conhecimento que não passa pela palavra, mas muito mais pela sensibilidade do olhar, pela intuição, pela capacidade de estar no lugar certo na hora certa, pela sensibilidade de colocar o corpo (e a câmera a ele acoplada) na correta distância. Fotografar implica a boa relação que se consegue estabelecer com as pessoas que fotografamos. (2014, pp. 63 e 64)

Verificamos no trecho acima que podem ser muitas as nuances a respeito do uso da fotografia em um trabalho acadêmico, elencando alguns deles: o modo de focar algo que gere estranhamento dentro de um cotidiano familiar, aproximar o pesquisador do objeto ou sujeito pesquisado, estimular o olhar sensível em detrimento do técnico. Sobre estas escolhas o campo da antropologia visual na visão de Novaes aponta que

É igualmente importante no ato de fotografar decidir o que estará em foco e o que estará desfocado, ou se tudo que a foto mostra estará em foco. Se a boa pesquisa implica um recorte adequado, este é também um dos elementos centrais de toda boa foto: o que ela recorta da ampla realidade e dá a ver. Tanto na fotografia como na pesquisa antropológica, a menor abertura permite uma maior profundidade de campo. (2014, pg. 64)

Como vemos, a fotografia, assim como a escrita é um exercício de escolhas, é possível que quem enxergue melhor o que deve ser fotografado, ou seja, o que esteja “em foco” seja o próprio autor da pesquisa. Este fato certamente facilita o seu uso em um determinado contexto.

Por fim, acredita-se que ao fotografar alguém, é criado um vínculo entre quem fotografa e quem é fotografado, na concepção de Novaes este vínculo pode motivar conversas conforme verifica-se em seu texto:

Levar aos fotografados as fotos que deles tiramos é essencial numa relação a longo prazo. Além disso, como as fotos estimulam conversas, é sempre possível, em campo, introduzir as fotos sobre os temas que queremos discutir com nossos interlocutores, sem que o tema caia do céu. Fotos rendem conversas que seriam com certeza impossíveis sem elas. (2014, pg. 64)

O texto de Novaes citado nas reflexões acima tece considerações a respeito do paralelo que pode ser estabelecido entre a figura do narrador, que faz uso da linguagem verbal, e do fotógrafo, partindo do princípio que ambos são capazes de gerar narrativas. Portanto as imagens a seguir narram o processo que foi descrito por mim em palavras nestas páginas recentes.

Fig. 69: Flores confeccionadas por Teresa.



Fonte: Acervo pessoal da autora

Fig. 70: Chapéu de palha coberto com tecido dourado



Fonte: Acervo pessoal da autora

Fig. 71: Peça de isopor encaixada na copa do chapéu e presa com arames.



Fonte: Acervo pessoal da autora

Fig. 72: Teresa costurando as fitas coloridas, antes de aplicá-las no chapéu.



Fonte: Acervo pessoal da autora

Fig. 73: Teresa costurando aviamentos para decorar o chapéu.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Foi nestes ateliês que pude ter uma noção de como seria o manuseio dos materiais, principalmente por meio da aula que tive com Teresa que vivenciei o que Bachelard nomeia dinamologia do contra, sobre este termo o autor considera que é uma forma pela qual criamos intimidade com uma determinada matéria pois

testamos a força que deve ser empregada em seu manuseio. Nesse caso o termo “contra” diz respeito a esta força, que pode ser intensa ou não. Sendo assim ele postula que:

Dinamologia do contra a imaginação material e dinâmica nos faz viver uma adversidade provocada, uma psicologia do contra que não se contenta com a pancada, o choque, mas que promete a dominação sobre a própria intimidade da matéria. (BACHELARD, 2013, p.18)

Pelo fato de as reflexões do autor girarem em torno da materialidade que permeia a construção de objetos artísticos, percebemos que a ideia de potência de ações acaba sendo nítida. Apesar disso, aponto para a necessidade de sentir a matéria não para compreender essa rigidez, até porque a experiência no trabalho com tecidos e aviamentos já constava na memória do meu corpo de criadora de roupas. Certamente o que movia a busca por tal compreensão da matéria baseava-se no fato de trazer a sensação de novidade, ocasionada pelo engajamento na construção de um objeto com status mágico-religioso. Certamente a ideia de sair de uma observação passiva dos fatos contribuiu para a ação de fazer, considerando que “Num mundo ativo, num mundo resistente, num mundo a ser transformado pela força humana. Esse mundo ativo é uma transcendência do mundo em repouso. O homem que dele participa conhece, acima do ser, a emergência da energia” (BACHELARD, 2013, p. 49). Resta a indagação: Que energia é essa que tento alcançar? Uma energia material ou imaterial em relação ao objeto pesquisado?

Concomitantemente à atividade manual proporcionada pela aula que D. Teresa me deu, a mente devaneante refletia sobre outra problemática: aquele tempo. O tempo de modo amplo, o ambiente climático relacionado ao espaço, ficaria ele na minha memória? O aspecto temporal já havia sido por mim pensado desde a tentativa de entender a sazonalidade na fabricação desses objetos, mas neste momento no campo pensei também sobre aquela tarde inteira que levei para aprender a confeccionar uma única flor de pena de pato, caso precisasse fazer um chapéu quantos meses eu levaria para concluir o trabalho? Segundo Teresa, ela leva dois dias. Por esse experimento fazer parte de uma pesquisa em que há a necessidade de articular a prática com o aporte teórico, com leitura e registro escrito, entendi que são tempos divergentes, até mesmo como é apontado

por Bachelard quando ele reitera que “(...) o projeto em execução (o projeto material) tem, no fim das contas, uma estrutura temporal diferente daquela do projeto intelectual.” (BACHELARD, 2013, p.18).

Tendo em mãos o conhecimento de como fazer, a noção sobre os materiais necessários para fazer, testaria a minha produtividade em relação às etapas de confecção em um próximo momento, quando me dedicasse à confecção do meu próprio objeto, que era a intenção maior para o pagamento da promessa de 2019, quando poderia sentir melhor as ferramentas e a forma como eu mesma conseguiria encontrar as soluções para melhor executar, visto que a partir da aula precisaria fazer tudo aquilo sozinha posteriormente. “As ferramentas, verdadeiros temas de intencionalidade, nos fazem viver tempos instantâneos, tempos prolongados, tempos ritmados, tempos mordazes, tempos pacientes” (BACHELARD, 2013, p.41), o gerenciamento do tempo também seria um exercício para a próxima etapa da experiência.

### **4.3 No meu ateliê**

Pensando na noção de *homo faber* postulada por Bachelard, trouxe como etapa final deste trabalho uma experimentação acerca da confecção do traje de maruja. Após ter explorado as dimensões que me permitiriam compreender as nuances do uso e confecção deste traje, achei necessário que meu corpo de figurinista executasse algo para o pagamento da promessa de 2019 em concordância com o que informa Bachelard quando afirma que “A ação, em suas formas prolongadas, propicia lições mais importantes que a contemplação” (2013, p. 48).

Para tal, me engajei em preparar partes da indumentária que acompanharia a procissão que aconteceria em 26 de dezembro daquele, no ápice da festividade de São Benedito de Bragança. Intuitivamente (ou não) busquei seguir o caminho que normalmente percorro em meus processos de desenvolvimento de figurinos, partindo de uma pesquisa de referências, neste caso em especial, muito já sabia sobre o vestir da Maruja promessa, categoria na qual me considero integrante, pois no decorrer da construção desta pesquisa já havia lido sobre, fotografado, filmado, entrevistado pessoas e vestido o conjunto do traje confeccionado por outras pessoas, o ciclo se completaria a partir de uma experimentação manual: a

feitura. Para mim era importante ter certeza de que havia aprendido alguma técnica nova neste processo, e de preferência algum saber não acadêmico.

Sendo o desenho a primeira forma de materialização de ideias, esta seria a maneira utilizada para registrar o que gostaria de fazer, porém, embora já estivesse há alguns anos envolvida nesse universo ainda havia algumas informações que me pareciam misteriosas, por essa razão, além de tudo o que já havia feito, procurei no fim de 2019 D. Bia, a capitã da Marujada, para que ela me esclarecesse algumas dúvidas que permaneciam obscuras.

Sobre essa ação prática posso dizer que me apropriei da ideia bachelardiana que propõe que “A mão que trabalha põe o objeto numa ordem nova” (BACHELARD, 2013, p.21), portanto acreditava que ainda poderia observar essa indumentária sob mais uma perspectiva. Assim sendo, realizei no dia 15 de novembro de 2019 uma última entrevista para esta pesquisa, essas informações e mais as fotos que registrei em 2015, 2017 e 2018 foram as referências para o desenho do croqui que fiz.

Uma das questões que já havia compreendido é que, embora haja a crença que a indumentária da marujada siga uma forma padronizada, sendo considerada um uniforme, muitas vezes identifiquei por meio de imagens, que há sim uma estrutura inicial de padrão, principalmente no que diz respeito à composição das peças: a saia de folhos; a bata e o chapéu.

Ao observar os três elementos verificamos que dentro do padrão de forma, não há um modelo fechado quanto ao número de camadas de folhos na saia por exemplo, nem tampouco um padrão acerca do tecido a ser confeccionado. Nas imagens a seguir, podemos verificar este fator.

Fig. 74 e 75: Variação no número de camadas das saias de marujas



Fonte: Acervo pessoal da autora

Em relação ao top ou blusa, o material indicado para que essa peça seja confeccionada é a cambraia bordada, sendo que o modelo deve ser largo no corpo e apresentar mangas. No entanto nos registros, podemos perceber também que

não há consenso em relação ao padrão do desenho de bordado na cambráia de algodão.

Fig. 76 e 77: Variação nos desenhos dos bordados das blusas de maruja.



Fonte: Acervo pessoal da autora

Não há também um padrão de manga, umas são mangas bufantes (tecnicamente chamadas de manga bebê) e outras não.

Fig. 78: Variação de mangas da blusa de maruja



Fonte: Acervo pessoal da autora

Sendo que também pude observar a presença da blusa confeccionada em outros tipos de materiais, como a seguir verificamos na imagem, uma senhora usando blusa de renda.

Fig. 79: Blusa de maruja em tecido de renda.



Fonte: registro feito por Alexandre Baena

Segundo D. Bia, a Capitoa da Marujada, a blusa ideal de Maruja deve ter mangas, o decote quadrado e não muito aberto, feita na cambraia bordada e que não seja muito curta. Este é o modelo que ela reconhece como sendo o tradicional, porém ela percebe que no dia da festa fica difícil monitorar se todos os presentes estão de acordo com esses critérios. A Capitoa afirma que

*Elas vestem umas blusas diferentes como eu tô dizendo. Eles não fazem igual nós aquela blusa folgada aquele pescoço quadrado, aquela manga aqui né? Elas se vestem assim diferente, mas essa daí não são as marujas que estão ali todo tempo que participa de tudo aqui em Bragança, porque as daqui de Bragança como lhe falei nós temos normas na Marujada.*

Para a experimentação sobre a confecção de um traje completo, comecei fazendo o desenho de um modelo de roupa de maruja, seguindo o padrão sugerido pela Capitoa e pela costureira Helenice. Assim, percebemos que a materialização da ideia em desenho apresentou-se da seguinte forma.

Fig. 80: Croqui com as diretrizes dadas pela Capitoa sobre o traje de maruja.



Fonte: Acervo pessoal da autora

Após o desenho do croqui passei para a aquisição dos materiais, sendo o primeiro deles a pena do pato para o chapéu. No dia 18 de dezembro de 2019, adquirei as penas de pato para decorar o chapéu que seria feito por mim. Me dirigi a um comércio no entorno da Feira da rua 25 de setembro em Belém, sito à Avenida Rômulo Maiorana s/n), um lugar que frequentava na infância onde, em minha memória, eram comercializados animais vivos para o abate.

A intenção era tentar adquirir as penas do animal, considerando que ele é utilizado para o preparo de pratos típicos, como o pato no tucupi, tradicionalmente

consumido em outubro, na festividade do Círio de Nazaré, por isso acreditava que seria possível comprar apenas a plumagem. Chegando no ponto comercial o funcionário informou que não vendiam apenas as penas pois elas não eram guardadas nos abates e que para obtê-las naquele momento deveria sacrificar o animal. Apesar do incômodo gerado, adquiri o pato por R\$122,00 (cento e vinte e dois reais) a fim de sacrificá-lo e assim obter as penas para a confecção do chapéu. Obviamente o sacrifício não se daria a partir das minhas mãos embora, segundo Maués (2016), ao discorrer sobre o sacrifício de animais utilizados no preparo de pratos para o almoço do Círio de Nazaré em Belém, é apontado que a consumação do sacrifício não necessariamente se refere à presença de quem ele denomina “sacrificante” no momento do abate do animal.

Em seu artigo intitulado “Almoço do Círio: um banquete sacrificial em homenagem a Nossa Senhora de Nazaré”, Maués (2016) menciona uma ação sacrificial denominada “paticídio”, desse modo ele informa que “A sina dos patos no Círio já foi motivo até de charges publicadas em jornais, com o título de ‘paticídio’” (IPHAN 2006, p.53 apud MAUÉS, 2016, p.231), segundo seu texto este tom irônico se deu em uma publicação do século XIX.

Mais perturbador era a consciência que o sacrifício daquele animal não se daria para nenhum ritual de comensalidade e sim para a confecção de um adorno, visto que o motivo que me levou ao status de “sacrificante” foi a utilização das penas do pato no chapéu, tendo em vista que nos depoimentos que colhi eram recorrentes a rejeição a outro tipo de material como flores de plásticos ou maços de algodão em seu lugar. No entanto, no caso da confecção dos chapéus de marujas, a própria Teresa O’Grady havia me informado em 2017 que as penas eram guardadas desde o Círio (de Belém e Bragança), ou seja, eram advindas do ritual de almoço.

Para uma melhor compreensão sobre a figura do “sacrificante”, esta é entendida como aquele que “recolhe os benefícios do sacrifício ou se submete a seus efeitos” (MAUSS e HUBERT 2005, p.25 apud MAUÉS, 2016, p. 234). No artigo de Maués (2016), ele explica que no ritual de paticídio do Círio de Nazaré, embora nem sempre o abate dos animais seja executado por quem consome o almoço ou pela dona de casa que faz o preparo dos pratos, estes estão diretamente envolvidos no ritual de comensalidade, que neste caso é o almoço oferecido à Santa, ou seja, mesmo que o pato tenha sido comprado em um

supermercado, aqueles que são beneficiados pelo sacrifício do animal também podem ser considerados “sacrificantes”, “deve-se chamar ‘sacrifício’ toda oblação, mesmo vegetal, em que a oferenda, ou uma parte dela, é destruída (MAUÉS, 2016, 235).

Enquanto tentava aceitar minha condição de sacrificante, fui indagada por pessoas próximas sobre a possibilidade de as penas de pato serem substituídas por penas sintéticas. Nas respostas justifiquei de duas formas, a primeira delas estava relacionada à tradição, nas entrevistas e pesquisas bibliográficas tive conhecimento que na origem da festividade o chapéu era decorado com a plumagem de várias aves, porém com o tempo foi ficando a predominância do branco da pena do pato.

Um outro fator que já é um raciocínio próprio, porém condizente com a ideia de seguir uma tradição, é que com todas as alterações e adaptações que este objeto foi sofrendo no decorrer da história da festividade, a presença desse elemento simboliza um vínculo com o passado. Ao observarmos os chapéus contemporâneos constatamos que eles são compostos por tecidos sintéticos encapando um chapéu de palha, com paetês, miçangas, isopor, fitas de poliéster e outros tipos de decoração compostos de derivados da indústria petrolífera, possivelmente importados de países estrangeiros, então a pena de pato representa a presença de algo orgânico, uma das poucas coisas naturais que sobreviveu à importação de materiais sintéticos produzidos de forma industrial. Então é um elemento que fortemente vincula ao passado e às formas de decorativismo primitivas utilizadas pelo grupo de negros escravizados que a iniciaram.

A partir das informações da Capitoa Bia, soube que a pena de pato foi aos poucos ganhando a preferência das marujas para a feitura dos chapéus, ela mesma informou em entrevista que já confeccionou muitos chapéus e por isso afirma que

*A do pato tu vai fazendo ela já é dobradinha, fica bem certinha, a da galinha não, mas tinha gente que fazia de galinha, mas depois que entrou muita pena de pato, aí elas mesmas foram acabando, não tem mais chapéu de pena de galinha. Porque aquelas pena ali tu pega, tu bota no sabão, tu lava, bota pra enxugar, aí elas*

*enxugam e já tão bem branquinhas. Eu fazia muito chapéu, depois eu deixei de fazer.*

Percebe-se que em meio ao depoimento de D. Bia, tomei conhecimento das etapas de lavagem das penas e por isso ao chegar em casa com as penas de um pato branco, mesmo sem ter a informação sobre seu peso ou sobre sua espécie, tratei de buscar uma forma de lavar as penas. O cheiro forte me trazia náuseas, além do mal-estar causado pela consciência da causa sacrificial, pedi então auxílio à funcionária que me ajuda na manutenção da casa, a quem chamamos de D. Bela (Maria Benedita da Silva Naum). O ritual de lavagem das penas se deu no dia 20 de dezembro de 2019. Nota-se que o incômodo em relação ao ato sacrificial me levou à espera de dois dias para iniciar a lavagem.

Fig. 81: Penas de pato branco antes de passar pela lavagem



Fonte: Acervo pessoal da autora.

D. Bela me relatou que para a lavagem, foi preciso usar uma escova plástica, com a finalidade esfregar as penas, para que assim ficassem brancas. Embora tenha sido indicado que a lavagem deveria se realizar utilizando sabão em pó para roupas, substituí por shampoo infantil, o que favoreceu a manutenção do cheiro incômodo. Nas imagens a seguir temos as penas após a lavagem.

Fig. 82 e 83: Depois de lavadas, as penas secaram ao ar livre.





Fonte: Acervo pessoal da autora

Enquanto as penas secavam, passei para outra etapa de aquisição de materiais. No dia 21 de dezembro de 2019 iniciei a compra de tecidos para o conjunto de roupas: saia, anágua, blusa e o tecido que cobre o chapéu. Naquele

dia pela manhã, me dirigi a uma loja chamada Mariah Tecidos, sito na Trav. Teófilo Conduru, nº 226, Belém, Pará.

Para saber a quantidade de cada tecido resgatei as metragens que a costureira Helenice havia me transmitido em 2017: 3 metros de tecido para a saia, 1,5m de tecido para a anágua e 1,20m de tecido para a blusa. Naquele ano ela havia me solicitado que comprasse cambraia de algodão (bordada), popeline de algodão e sedinha, este último é um tecido sintético, cuja composição é 100% poliéster. Percebemos que de acordo com metragem da anágua, a mesma não precisa seguir a modelagem godê, como a da saia.

Alguns fatores que tentei mudar: gostaria de fazer uso em meu projeto do máximo possível de tecidos naturais, principalmente com a composição vegetal do algodão, na tentativa de gerar uma reconstituição do traje original, embora na atualidade o processo de cultivo do algodão e mesmo da tessitura já tenha se alterado, fazendo com que o próprio tecido de hoje seja diferente do de antigamente.

Acerca da materialidade, Bachelard em “A terra e os devaneios da vontade” (2013) nos coloca algumas questões, uma delas é a dialética duro e mole. Para o autor “As matérias diversas, que se estendem entre pólos dialéticos extremos do *duro* e do *mole*, designam numerosíssimos tipos de adversidades” (BACHELARD, 2013, p.19). Pelo fato de estar manuseando tecidos e plumas, acreditei que tudo o que meu trabalho envolvia estava próximo do mole, entretanto na obra citada observei que a classificação desse material estava enquadrada no duro, por meio da seguinte formulação sugerida pelo autor:

Um especialista como Leroi-Gourhan admitiu a incerteza de uma cronologia das ferramentas pré-históricas de acordo com a sua constituição. Segundo ele “é a matéria que condiciona todas as técnicas”, e a etnologia primitiva se esclarece na seguinte classificação: 1. Sólidos estáveis – pedra, osso e madeira; 2. Sólidos semiplásticos- que adquirem através do calor uma certa plasticidade (metais); 3. Sólidos plásticos – que adquirem dureza ao secar- cerâmicas, vernizes e colas; 4. Sólidos maleáveis – peles, fios, tecidos, vime e palha.” (BACHELARD, 2013, p.34)

A tentativa de usar sólidos maleáveis compostos por algodão foi pensada a partir da perspectiva de se aproximar de um modelo do passado, este fato se deu porque segundo Lody (2015) durante algum tempo

No Brasil eram feitos exclusivamente os panos de algodão cru destinados à “tapagem das vergonhas” de negros em condição escrava e de índios. Todos os outros panos, para uso de europeus e do restante da população, vinham da Inglaterra (p. 37)

Com base na afirmação de Lody, tratei de averiguar se essa predominância de tecidos de algodão também acontecia na região Norte, precisamente no estado do Pará. Parece uma preocupação um tanto quanto infundada, porém pensei ser necessário buscar a confirmação de tal fato, posto que na atualidade a produção têxtil no estado é praticamente nula, mesmo os tecidos a partir de fibras de origem vegetal. Assim sendo, tomei conhecimento de uma passagem que consta na obra de Vicente Salles “O negro na formação da sociedade paraense” na qual ele reitera que:

No Pará havia uma espécie de algodão nativo, o *amaniú* dos indígenas, de qualidade considerada excepcional. Crescia abundantemente e espontaneamente. Dele nos dá notícia um documento dos primeiros tempos, citado por Manuel Barata. (SALLES, 2015, p. 110)

Não era a intenção realizar estudos profundos a respeito desse tipo de algodão, de fato me limitei aos dados informados por Salles sobre ele. Para contextualizar essa escrita do autor, ela se desenvolveu a partir de um estudo sobre a incorporação da rede, a *priori* um objeto produzido por indígenas, no costume dos africanos e seus descendentes que viviam na condição de escravos no Brasil. A minha curiosidade se deu apenas pelo fato de pensar sobre como poderia ter sido a roupa original da Marujada.

Talvez essa indagação sobre a origem daquela indumentária é que, ao mesmo tempo que está contido no discurso dos participantes que ela é fiel à uma tradição, ela se estrutura com elementos de uma realidade contemporânea no que diz respeito aos materiais que são usados para confeccioná-las. Por esta razão busquei materiais cuja composição seria o máximo possível de algodão.

Mais um dado postulado na obra de Salles, foi a citação do documento do historiador Manuel Barata, que apontou para um panorama geral em relação ao comércio de algodão no período que decorre de 1773 a 1818 no Grão-Pará. Segundo o historiador:

Pouco depois, porém, o algodão foi colhido e aproveitado, não só para a exportação, como vimos, mas também para o consumo local.

Durante quase todo o período colonial, e até os primeiros tempos do império, eram aqui tecidos com o algodão da terra os rolos de pano grosso, para a roupa das índias e dos escravos africanos; e do mesmo algodão eram também fiados os novelos de fios, para a urdidura desse pano e da rede de dormir, cujo uso foi adotado dos indígenas, que lhe davam o nome de queçaua.

Rara era a casa de família abastada em cujas varandas interiores não trabalhavam o descascador de algodão, a roda de fiar e o tear (BARATA apud SALLES, 2015, p. 110 e 111)

A compreensão sobre esse material foi determinante para a escolha dos tecidos para minha nova roupa e então ficou decidido que seria confeccionada usando tricoline vermelha 100% algodão para saia, tricoline branca 100% algodão para a anágua e cambraia bordada 100% algodão. Um adendo ao uso da cambraia é que os fios dos desenhos dos bordados possivelmente são sintéticos, porém não foi encontrada nenhuma menção a esta composição, em porcentagem menor, na constituição do tecido.

Fig. 84: Pesquisa de tecidos em Belém

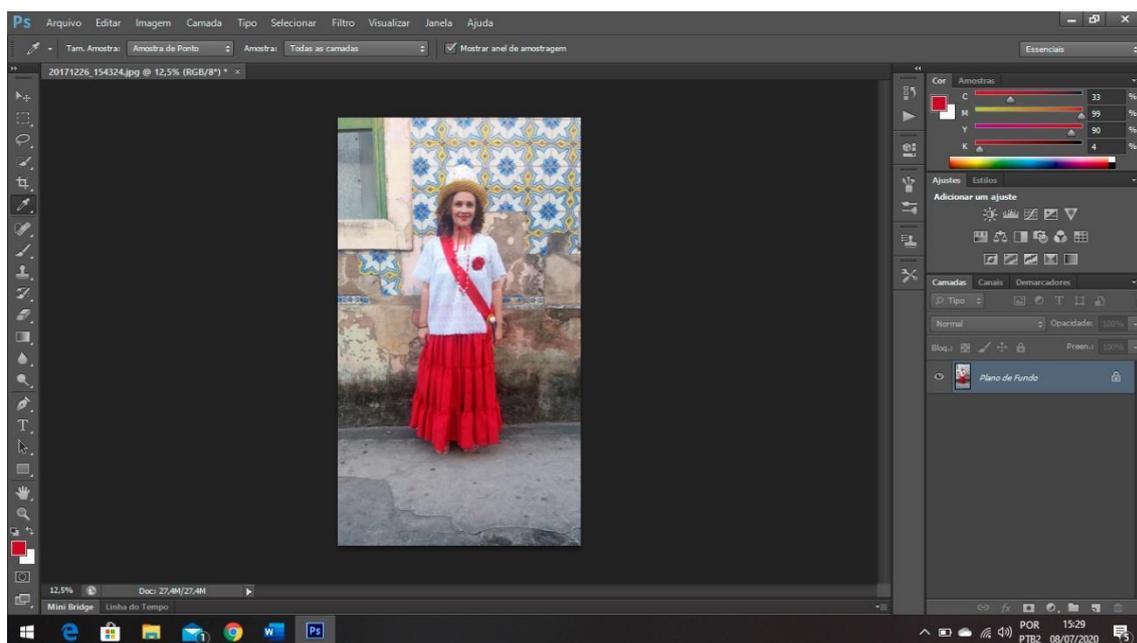


Fonte: Acervo pessoal da autora.

Um fator que se mostrou significativo no momento dessa compra de tecidos foi a percepção acerca das nuances da cor vermelha. Em um dado momento da aquisição, a vendedora mostrou alguns tecidos vermelhos, pois acreditava ter acabado a tricoline vermelha com composição de algodão, no entanto as opções mostradas não se enquadravam nas tonalidades necessárias para o vermelho quente que é utilizado na saia da marujada. Com ajuda do programa “Adobe

Photoshop”, cheguei em uma informação de cor mais precisa. Ao buscar a composição CMYK da cor da minha saia, o vermelho seria próximo da seguinte descrição: 33% de Cyano, 99% de Magenta, 90% de Amarelo (*Yellow*) e 4% de preto (*Black*). Por meio da composição da cor vermelha constatamos que a quantidade de Magenta e Amarelo em maior porcentagem, leva-nos à conclusão que se trata de um tom de vermelho quente.

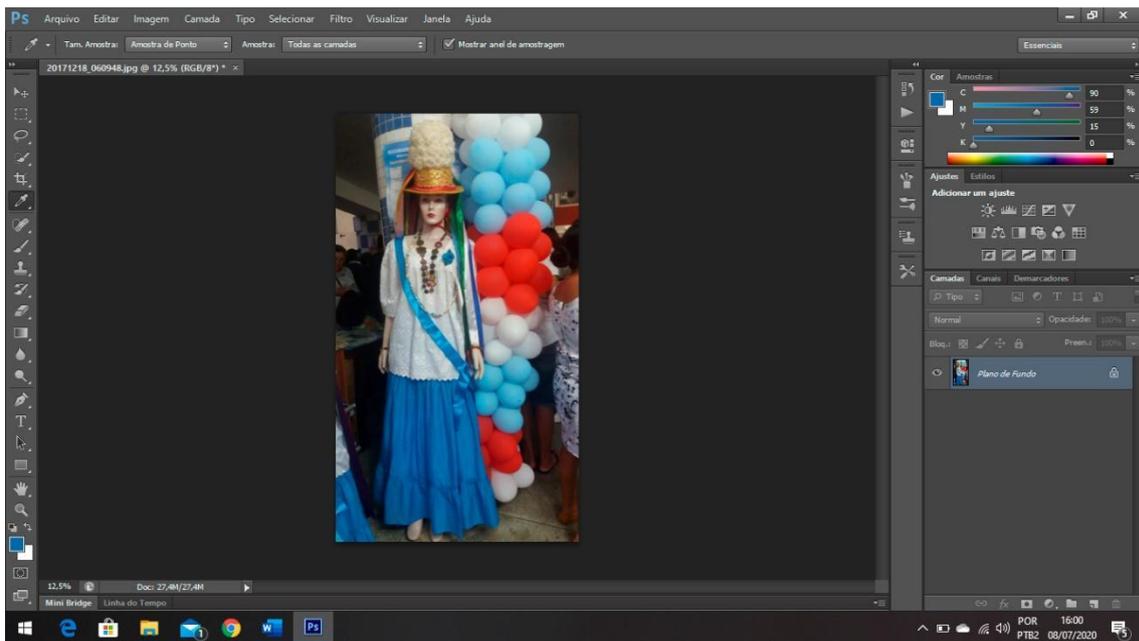
Fig. 85: Pesquisa da composição da cor vermelha no programa Adobe Photoshop.



Fonte: Acervo pessoal da autora

Quando adquiri os tecidos em 2017 na loja em Bragança, os tecidos considerados ideias para a confecção da indumentária já estavam separados em espaços da loja. Ratificando que eles eram os produtos em destaque naquele lugar, naquele período pré-festividade. Quando utilizo a construção “materiais ideais”, me refiro não apenas aos tipos de tecido, mas também às cores. Refleti sobre a necessidade de identificar também o padrão de azul usado na indumentária do dia 25 de dezembro pelos integrantes da festividade e fiz o mesmo procedimento no programa “Adobe Photoshop”, então pude identificar o azul composto por 97% de Cyano, 56% de Magenta, 14% de Amarelo (*Yellow*) e 0% de Preto (*Black*).

Fig. 86: Pesquisa da composição da cor azul no programa Adobe Photoshop.



Fonte: Acervo pessoal da autora

Além dos tecidos de cor e de algodão, adquiri o sintético dourado nomeado naquela loja como “paetê”, que se popularizou por ser utilizado para encapar o chapéu de palha usado pelas marujas. De acordo com Teresa O’Grady, os chapéus de antigamente eram confeccionados em papel laminado dourado, e continha na decoração espelinhos, porém a durabilidade era comprometida e, com a chegada de novos têxteis, gradualmente foram sendo substituídos por tecidos dourados. “Assim a imaginação material nos envolve dinamicamente. Na ordem da matéria imaginada tudo ganha vida: a matéria não é inerte e a pantomima que a traduz não pode permanecer superficial. Quem ama as substâncias, ao designá-las já as trabalha”. (BACHELARD, 2013, p.44)

Após a fase de compras de materiais, deu-se a fase de construção das peças de vestuário que compõem a indumentária. Na confecção de roupas, a fase em que trabalhamos as formas é conhecida como modelagem, este processo pode ocorrer por meio de linhas planas, desenhadas com régua curvas, retas e esquadros em papel específico (kraft ou manilha) ou por meio de um método tridimensional (*moulagem*).

A primeira considera um desenho bidimensional ou plano das partes de uma peça de roupa (corpo, manga, gola, recortes e detalhes em geral), na escala natural de um corpo. Na segunda, o projeto de roupa é criado por meio do contato

direto de um têxtil com manequins que reproduzem as medidas de um corpo humano, e a partir do manuseio do profissional de modelagem, este têxtil vai sendo modelado até chegar no modelo, em seguida essa forma é planificada, ou seja, é reproduzida em desenho plano também. “Assim, para o idealismo de Novalis, é o ser humano que desperta a matéria, é o contato da mão maravilhosa, o contato dotado de todos os sonhos do tato imaginante que dá vida às qualidades que estão adormecidas nas coisas” (BACHELARD, 2013, p.21).

Para as roupas da indumentária da marujada, optei por traçar o molde utilizando a técnica de modelagem plana. Para tal, construí um molde base com as minhas medidas atuais e a partir dele criei os modelos, apoiada pelos depoimentos que coletei, principalmente da D. Bia capitoa, mas também influenciada pela primeira roupa confeccionada pela Helenice. Além dessas duas fontes, foi importante observar modelos que havia fotografado nos anos de pesquisa.

Nos dias que se seguiram, passei às voltas com a modelagem e a costura das peças de roupas, no espaço do ateliê de minha mãe. Para a montagem das peças foram utilizadas máquinas: reta (doméstica) e overloque (industrial). Paralelamente à construção das peças e com a secagem das penas, comecei a fazer as flores de pena de pato para o chapéu, isso aconteceu de 22 a 24 de dezembro. O odor do pato, mesmo após a lavagem das penas, permaneceu adentrando as entranhas da minha narina, então posso dizer que nos dias em que me concentrei neste trabalho manual de fazer as flores, além do sentido tátil, o olfativo passou a operar. A cada seleção de penas que fazia, manuseando uma caixa de sapato que usei para guardar as penas, a experiência olfativa rememorava o paticídio cometido para obter as penas. “Então, ao mesmo tempo, o trabalho, a cólera, a matéria, tudo está aí. ‘na verdade, aquele que não conhece a cólera nada sabe. Não conhece o imediato” (MICHAUX, p. 102 apud BACHELARD, 2013, p. 48)

Além das penas era necessário utilizar arames cortados em pequenos pedaços, algodão, fita de cetim, agulha e linha, era também necessário um alicata para cortar os pedaços de arame. Tentei buscar na memória a forma como tinha aprendido com D.Teresa. Mesmo com um tempo sem praticar, havia em meu corpo uma memória sobre aquele fazer, que se somou aos movimentos executados muitas vezes pelo meu corpo de figurinista.

De tanto manejar matérias muito diversas e bem individualizadas, podemos adquirir tipos individualizados de flexibilidade e de decisão. Não só nos tornamos destros na feitura das formas, mas também nos tornamos materialmente hábeis ao agir no ponto de equilíbrio da nossa força e resistência da matéria. Matéria e mão devem estar unidas para formar o ponto essencial do dualismo energético, dualismo ativo que tem uma tonalidade bem diferente daquela do dualismo clássico do objeto e do sujeito, ambos enfraquecidos pela contemplação, um em sua inércia, outro em sua ociosidade (BACHELARD, 2013, p.21)

Para as marujas existem também dois componentes da visualidade que fazem parte do conjunto proposto: o uso de acessórios e de maquiagem. A ideia de adorno remete a diversas questões, marcador de status social, de gênero, símbolo de poder. Lody (2001) ao discorrer sobre o sentido do adorno no contexto do Brasil escravista em sua obra “Jóias de axé”, ao abordar principalmente sobre os adereços conhecidos como penca informa que:

Para o português era sinal de poder adornar a sua mocama bonita, jovem e muitas vezes concubina. Para a crioula, a penca remetia a uma história cultural, onde retomava matrizes étnicas e, conseqüentemente, de identidade. (2001, p. 49)

No campo percebeu-se que os principais acessórios são colares, pulseiras e par de brincos. Um signo que diferencia os marujos da Irmandade dos promesseiros é a medalha com a imagem do Santo, acoplada ao corpo como broche, exclusividade dos que são filiados à Irmandade. Outrora, de acordo com Teresa, os colares e pulseiras eram fabricados de elementos da natureza tais como sementes, ela afirma que

*Os colares eram lágrima de nossa senhora que eu fui pro interior pegar lágrima de nossa senhora, olinho de boto que eles chamam que é aquela sementinha vermelha e preta, a gente furava aquilo tudinho para fazer nossos colares. Era assim que era o nosso uso. Então elas também usavam a mesma coisa, era tudo do mato que elas faziam né? Agora não, tá tudo civilizado, se não for no dia de São Benedito não for branco e vermelho ninguém quer ir mais, porque se aparecer uma colorida já tão dizendo que não é, azul e branco, isso foi criação de agora. Eu acho que tá dentro de uns 8 anos, que a gente fundou isso né? Que todo mundo combinou. “Olha bora combinar: se for dia de azul e azul e branco, tudo”. Se vai uma vai todo mundo né? Mas de vez em quando você encontra alguém colorido dentro da*

*marujada, joga o seu colar vermelho, joga o seu colar azul e joga o seu colar preto e verde, porque o bonito era esse, era o colorido.*

Os acessórios de modo geral não seguem um critério rígido quanto à forma, mas dá-se preferência a colares de pérolas ou miçangas compostas de plástico. Com alternância de tamanhos, porém dando prioridade às cores usadas nas roupas: branco, vermelho e azul, pode também ser em tons de dourado e prata. Na realidade a intenção é que a maruja sempre os ostente, então eles podem variar no comprimento também.

Embora Teresa afirme que no passado os adereços eram praticamente confeccionados utilizando sementes conhecidas como olho de boto e lágrimas de Nossa Senhora e que hoje predominam produtos de plástico, observei que a mistura de estilos diferentes de acessório também é aceitável. Para compor a minha aparência de promessa, nos anos de 2017 e 2018 adquiri na praça de Bragança, nas barracas montadas durante a festividade, alguns colares e pulseiras com pedras e pérolas nas cores branco e vermelho. Para a promessa de 2019, assim como procurei resgatar tecidos de origem natural para a confecção da minha roupa, pensei que talvez fosse interessante buscar acessórios de origem natural também.

No dia 22 de dezembro, saí a procura desses acessórios na feira de artesanato que acontece aos domingos na Praça da República, em Belém. Ainda priorizando as cores branco e vermelho, consegui adquirir um conjunto de colar e brinco de semente marrom e vermelho, mais um conjunto de colar e pulseira de miçangas vermelhas.

No dia 26 de dezembro, na composição completa do traje, misturei todos os acessórios que possuía, os de plástico dos anos anteriores com os novos, alguns naturais. O acúmulo das experiências como promessa simbolizado por meio do acúmulo de acessórios.

Um fator de menor importância, pois não é unânime entre marujas, mas que pude observar em um grande número de pessoas na procissão, missa e dança, é o uso de maquiagem. Algumas mais discretas, primam pelo uso de batom, porém pude observar que outras primam pela estética do exagero, fazendo uso de produtos como base, pó, blush e até cílios postiços na procissão.

Na entrevista de Teresa ela comprova este fato quando ao discorrer sobre o chapéu, ressalta que o modelo masculino tradicionalmente deve conter um espelho colado, de acordo com a artesã *“Do homem, quem usa aquilo, o espelho, pro qual a mulher chegava e ia pintar o beijo, os lábios dela com aquilo, no início dessa marujada”*.

Em seu depoimento, Teresa comprova também que o uso do batom não é um hábito recente, mas que faz parte da “caracterização” de Maruja há algum tempo. O que certamente diz respeito ao período em que sua mãe e irmã acompanhavam.

A tendência em combinar com o tom vermelho, cor que simboliza a homenagem a São Benedito, faz com que a mesma cor seja predominante nos batons usados por marujas e promesseiras. Acredito que o conceito de harmonia visual influencia as escolhas tanto de acessórios quanto de maquiagem, principalmente o batom.

Para completar a minha aparência de maruja, levei protetor solar com pigmento, pó translúcido, blush, máscara de cílios e batom vermelho, entendendo que este processo também faz parte do ritual de ser maruja. Historicamente, sabemos que elementos de embelezamento como adornos, pinturas corporais e maquiagem possuem relação direta com um estado sagrado e/ou extra cotidiano em algumas civilizações. “Antropólogos acreditam que em primeira instância a pintura facial e corporal poderiam ser tipos de proteção dos elementos ou usados como camuflagem ou como parte de um ritual” (ELDRIGE, 2015, s.p.)<sup>22</sup>.

Em dezembro de 2019 fiquei produzindo flores com as penas de pato até o dia de viajar para Bragança, no dia 25. Abaixo temos a imagem das flores que produzi para o meu chapéu. Na verdade, mesmo tendo comprado todo o material para fazer um novo chapéu, acabei apenas reformando o meu antigo, visto que as penas estavam amareladas, foi quando então inseri as flores que eu mesma confeccionei no chapéu que comprei em 2015.

---

<sup>22</sup> Anthropologists believe that the very first instances of face and body painting would have been a form of protection from the elements or used as camouflage or as a part of a ritual. (ELDRIGE, 2015, s.p.) - Tradução da autora.

Fig. 87: Flores confeccionadas para a reforma do chapéu de maruja.



Fonte: Acervo pessoal da autora

Ao chegar em Bragança, no dia 26 pela manhã antes da procissão, comprei paetês no centro comercial para decorar meu velho/novo chapéu e assim me preparar para a procissão que começaria 16h. Acompanhar a procissão naquele ano me levou a rememorar toda a trajetória que tinha percorrido até chegar àquele momento em que pude usar coisas que eu fiz.

Ao tentar sintetizar como foram as experiências com o ato de me vestir de maruja precisarei subverter as normas de escrita acadêmica e aplicar a predominância da fonte *Lucida Handwriting*, visto que também é um registro de fala, e este ato de verbalizar se refere à busca por construir um sentido para o fato da pesquisa ter tido este tipo de participação.

Ocorre que durante a imersão de campo, diante do envolvimento com os depoimentos de fé, acabei fazendo minhas próprias promessas e no pagamento delas, deveria estar vestindo e acompanhando a procissão descalça, me integrando naquele corpo de pessoas ou, conforme Fernandes (2011), integrar a região cultural de adoradores de São Benedito de Bragança. Ou seja, o vestir

nestes três anos não apenas teve como objetivo gerar uma experiência etnográfica.

*Em 2017 foi o primeiro ano que saí vestida. Quando comecei a desenvolver o documentário, acabei me envolvendo com os depoimentos, principalmente referente às promessas, pois as pessoas estavam sempre muito emocionadas. E eu também naquele momento estava muito fragilizada e com problemas familiares, então acabei fazendo uma promessa. Naquele ano tinha encomendado a roupa apenas com a intenção de pesquisá-la, porém acabei não fazendo um chapéu, pois eu já possuía um.*

*Deixei para vestir a roupa momentos antes da procissão sair, mas confesso que me senti meio turista, alguém de fora buscando uma experiência antropológica. No início senti muita vergonha e tinha a sensação de que era uma intrusa. Logo que saí andando pela rua em direção à Igreja, fui parada por um senhor para que tirasse fotos com uma criança, que acredito ser neto dele, foi quando percebi que eu estava devidamente paramentada.*

*Quando cheguei na frente da igreja, estava a concentração de pessoas alinhadas para a saída da procissão, e encontrei todas as personagens que haviam ajudado no documentário e na pesquisa, todos se mostraram felizes em me ver vestida. À medida que eu ia acompanhando a procissão o sentimento de intrusa foi desaparecendo e me senti parte de um corpo coletivo, suada, com calor e descalça como todos.*

*Sem querer teorizar sobre um momento mais emotivo deste trajeto, não conseguia parar de relacionar aquele ato aos conceitos dos autores que norteavam minha investigação teórica, principalmente a respeito da noção de membro da etnometodologia, da ideia de corpo coletivo de Maffesoli e da noção de região cultural, de Fernandes.*

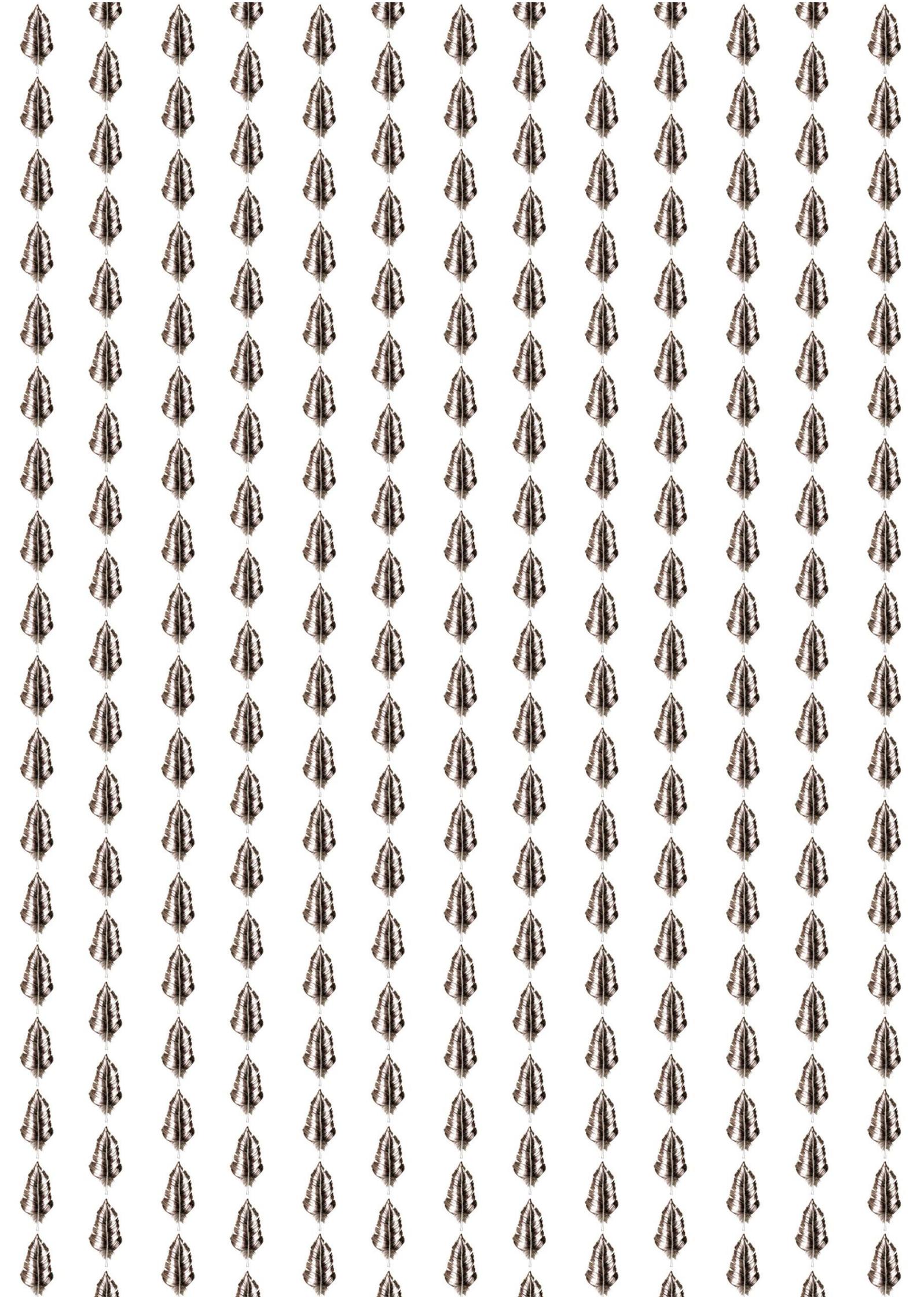
*Acompanhei a procissão consciente que estava vestida adequadamente como maruja promesseira, porém observando as diversas formas de vestir das outras pessoas. Tendo em vista que, conforme já foi mencionado anteriormente, embora haja as diretrizes de confecção do traje, na prática, cada um adapta a roupa a partir da sua possibilidade. Fotografei roupas feitas em materiais diversos, modelos diferentes de blusas, saias de modelos variados, chapéus desiguais.*

*Uma das sensações mais significativas para mim naquele dia foi caminhar descalça pelas ruas daquela cidade, que me faziam pensar em muitas coisas que perderam a importância naquele momento como: a alta costura em Paris, o luxo da Belle Époque, a São Paulo Fashion Week, as tendências de cores da Pantone. Mesmo que falar sobre estas coisas sejam a minha rotina de trabalho, percebi que aquilo tudo estava tão distante de mim e que os meus pés no chão estavam literalmente fazendo me sentir “pé no chão” sobre quem eu sou e sobre o lugar de onde eu escrevo.*

*Com o fim da procissão, me dirigi ao Teatro Museu da Marujada, como todos, e estando lá dentro tive minha última sensação de pertencimento aquele grupo de promesseiros: alguém me tirou para dançar. Acabei recusando o convite, pois eu não havia ensaiado as danças da Marujada, porém tive certeza que eu já fazia parte daquele corpo de devotos, cimentado pela aparência, mas também pela fé no santo.*

*Em 2018, não consegui passar tanto tempo investigando os preparativos da festividade como havia feito para a produção do documentário. Viajei para Bragança apenas no dia 25 de dezembro, mas ainda precisava pagar mais uma promessa. Sai pela segunda vez vestida na procissão, desta vez me sentindo muito confortável, encontrando pessoas conhecidas de Belém e ainda fazendo fotos das roupas, com a intenção de perceber as nuances que as diferenciam para que pudesse desenhar o modelo certo na pesquisa.*

*Em 2019, conforme narrei no decorrer deste capítulo, comecei a me preparar algumas semanas antes, em Belém, para acompanhar a procissão, com roupas e adereços que tivessem sido feitos por mim ou que tivessem recebido intervenções feitas pelas minhas próprias mãos. Este fato também não era apenas uma experimentação prática da tese, mas parte de uma nova promessa que havia feito. Cheguei em Bragança pronta para me sentir não apenas uma promesseira, mas alguém que entendesse da confecção desta roupa e dos adereços, principalmente para poder registrar por escrito as diretrizes que têm sido repassadas oralmente para novas gerações.*



## 5 ASPECTOS CONCLUSIVOS

Tendo como finalidade propor um acabamento para este corpo complexo de pensamentos que chamo de tese, posso dizer que inserir um ponto final em um objeto de estudo que está em permanente movimento não é fácil. Por isso proponho uma finalização em três partes.

A primeira é sobre as questões relacionadas ao uso da indumentária e à forma como ela cria uma identidade de grupo para os membros da Irmandade, baseada em arquétipos do vestir afro brasileiro desde a colonização. A segunda diz respeito aos objetivos alcançados, no meu ponto de vista satisfatoriamente, em desenvolver uma pesquisa atravessada por um olhar artístico, sobre folguedos amazônicos, costurada pela etnometodologia e que tenha permitido, além de teorias, desenvolver obras como um filme, uma roupa e um livreto. A terceira parte é referente a este produto final, o livreto, feito com a intenção de oferecer à Irmandade, para que sejam distribuídos a todos os que têm interesse de conhecer melhor a indumentária ou se vestirem para a festividade.

Considerando as descrições, as contextualizações apresentadas nos capítulos anteriores, ao pensar na aplicação das nomenclaturas propostas pela museologia, e resgatadas por Fausto Viana, podemos considerar os conjuntos de roupas e adereços usados nos rituais do culto a São Benedito trajes de folguedo e religiosos. E, ainda, se tratarmos a partir da dimensão da teatralidade, poderiam ser classificados como trajes de cena.

Neste momento de arremate, uma das sensações é que a cada novo ciclo que eu voltar a Bragança para pagar minhas promessas futuras, haverá um elemento a mais que propõe uma renovação na indumentária de marujas e Marujos, assim como em 2019, meu último ano como pesquisadora, foram reintroduzidos os espelhos nos chapéus masculinos, nos próximos pode haver um novo tecido, um novo botão ou mesmo o retorno a algo que havia sido abolido no passado. E a partir destes pequenos “nadas” fica a deixa para que novos olhares sejam lançados e se renovem também as reflexões teóricas acerca do traje.

Mesmo que no discurso dos membros envolvidos na organização da festividade hoje prevaleça a preservação da tradição secular, a vida em Bragança, como em qualquer lugar do mundo, se transforma a cada dia e como consequência disso, as pessoas e as roupas se transformam. Certamente há 222

anos atrás, aquelas quatorze pessoas escravizadas que celebraram por meio de uma dança o fato de terem recebido a permissão de seus senhores para realizarem um festejo em homenagem a São Benedito não imaginavam que um dia haveria poliéster para confeccionar as roupas de celebração, que os chapéus se multiplicariam e praticamente seriam produzidos em série para atender os desejos dos turistas que querem comprá-los para se perderem em meio ao espetáculo procissão/dança, que colares e outros adereços seriam de plástico “*Made in China*” e não das sementes colhidas nos campos bragantinos, nem mesmo que aquele pequeno ato de manifestar sua alegria e devoção se tornaria uma das festas de santo mais importantes da Amazônia.

Em meio aos plásticos e às penas de pato, ao novo e ao antigo, ao moderno e ao tradicional, um primeiro ponto de reflexão desta suposta “conclusão” é que na aparência de marujas e marujos percebe-se uma estética que rememora o vestuário das comunidades afro descendentes que vieram no passado colonial para trabalhar como mão de obra escrava no Brasil. Considerando os três trajes usados pela Irmandade no período que marca o ciclo beneditino em Bragança, verifica-se que a visualidade das esmolações remete à aparência cotidiana dos trabalhadores escravizados e os conjuntos compostos pelas combinações das cores azul/branco e vermelho/branco apresentam similaridades com as becas festivas das religiões afro brasileiras. Além disso, temos os adereços como chapéus, colares e outros, que como vimos no capítulo dois contribuem para uma composição material de aparência que vai além das roupas.

A partir deste primeiro elemento disparador interpretou-se que essa visualidade está alinhada com a noção de arquétipo, postulada por Gilbert Durand, com base em Jung, na obra “As estruturas antropológicas do imaginário”. Como vemos, este autor conceitua o termo afirmando que:

Os arquétipos constituem as substantificações dos esquemas. Jung vai buscar esta noção de Jakob Burckhardt e faz dela sinônimo de “origem primordial”, de “engrama”, de “imagem original”, de “protótipo”. (DURAND, 2012, p. 60)

Portanto, ao observar marujas e marujas vestindo seus diversos trajes, a referência às roupas dos negros do passado colonial nos vêm como imagens modelo, que se fazem arquétipos de um mundo imaginal e se formaram no

inconsciente coletivo a partir das diversas imagens que nos são transmitidas em livros, pinturas e na mídia.

(...) atrás de cada uma das diversas situações sociais referentes a essas maneiras de vestir ou desvestir o corpo, encontra-se uma figura arquetipal representando uma imagem ou uma força coletiva (MAFFESOLI, 2010, p. 151)

Como se observa em todas as regiões do Brasil, a presença da cultura afro se deu de forma marcante na Amazônia. Para Vicente Salles “Não se pode considerar desprezível a contribuição cultural africana na Amazônia. Essa contribuição se manifesta nos folguedos populares, na culinária, no vocabulário, enfim, nos vários aspectos do folclore regional” (2015, p. 26). Por isso reforça-se que esta presença foi de extrema importância para a formação cultural amazônica.

Sabemos que o negro africano que chegou no Brasil para ser escravizado, acabou tendo que agregar em suas crenças elementos do catolicismo, havendo uma grande identificação com São Benedito, sobre este fato verifica-se que “entre as devoções populares que o negro assimilou do catolicismo a mais disseminada é, sem dúvida, a de São Benedito, patrono de muitas freguesias, cujas Irmandades se multiplicaram por todo o Estado” (SALLES, 2015, p.34).

Em sua obra intitulada “O negro na formação da sociedade paraense” o pesquisador de cultura amazônica enumera alguns outros folguedos tradicionais que são considerados herança africana, tais como: O *Marambiré*, o *aiué*, o *marabaixo*, as *súcias*. Tais fenômenos se desenvolveram em diferentes regiões dos estados do Pará e Amapá.

O *Marambiré* descrito por Salles assemelha-se ao que se conhece como congada em outras regiões do país, para o autor:

As heranças africanas mais nítidas aparecem em muitas festas e folguedos tradicionais na Amazônia. Entre as mais sugestivas, encontra-se o *marambiré*, de Alenquer, versão local da congada, realizada anualmente num bairro de negros, sugestivamente denominado de Loanda (SALLES, 2015, p. 36)

Ainda na região oeste do Pará, nas proximidades de Alenquer, em Oriximiná, observa-se uma prática semelhante à congada e ao *marambiré* conhecida como *Aiué*. Salles observa que a referida festividade:

(...) constitui um grupo de dançadores negros que, de 26 de dezembro a 6 de janeiro, dançam em homenagem a São Benedito. Os negros desfilam apresentando, entre suas fileiras, figuras destacadas: O *General*, *Mãe Maria*, *Mestre*, *Contramestre*. O *aiué* foi registrado em documento inédito do IBGE, em 1950, produzido especialmente para a Comissão Nacional do Folclore, localizando-a em dois municípios vizinhos: Oriximiná e Faro. Assemelha-se ao *Marambiré*, de Alenquer, e pode ser também reminiscência, bastante deformada, das antigas congadas (SALLES, 2015, p. 36)

Em seu estudo sobre o negro no Pará, Salles inclui ainda o *marabaixo* do Amapá, que foi sincretizado com cultos católicos, mas que apresenta um aspecto peculiar que é um jogo chamado *pernada*, semelhante à capoeira de Angola e aponta para mais alguns fenômenos que acontecem em outras regiões do estado do Pará que trazem em seu cerne a herança afro. O autor traça um roteiro de localidades e desenha uma Amazônia mais híbrida do que se pensa a priori.

Em outra parte do estado do Pará, em Cametá, localizada na região do Baixo Tocantins, registra-se mais um culto a São Benedito “que também se constituía de cortejo e da coroação do *rei* e da *rainha* negros, na festa de São Benedito, restam vagas notícias. A festa de São Benedito, na vila de Carapajó, realiza-se no último domingo de outubro”. (SALLES, 2015, p. 37). Percebe-se, com isso, que mais uma vez o culto a São Benedito é associado a cultura afro.

Além das festividades, alguns ritmos musicais e danças amazônicas também trazem em sua origem as influências africanas, conforme reforça Salles “Da mesma forma, vindos de tempos da escravidão: o carimbó, a marujada e o retumbão, o lundum e o samba, o bangüê e o siriá, o marambiré e o marabaixo, o aiué e tantos outros folguedos típicos e tradicionais da Amazônia”. (2015, p. 40). O autor considera o boi-bumbá amazônico como um patrimônio cultural negro elaborado no tempo da escravidão, assim como o bumba-meu-boi em outras partes do Brasil. Para ele ambas as manifestações, embora se identifiquem também outras origens, tais como origem ibérica (*boef-graf*, touradas, autos e/ou farsas medievais) totemismo egípcio e hindu, e dragão chinês, são criação do negro e se tratam de um *protesto* contra a escravidão. Sem dúvida para ele:

A lúdica africana trazida pelo negro escravo nutriu intensamente o folclore regional. Foi o negro que deu ao caboclo amazônico, tido como taciturno e pouco expansivo, a vivacidade de alguns motivos

coreográficos e musicais. Pode-se mesmo afirmar que a base lúdica amazônica é essencialmente africana (SALLES, 2015, p. 39).

Em suas considerações sobre a presença do negro na Amazônia e suas influências culturais, Salles inclui a festividade da Marujada de Bragança e inclui também a Marujada de Quatipuru, um município próximo, como fenômenos associados a cultura afro presentes na região do salgado no estado do Pará.

(...) na cidade de Bragança e na vila de Quatipuru, as festividades em homenagem a São Benedito ocorrem entre 18 e 26 de dezembro e ofuscam as comemorações natalinas. Aí se encontra outra reminiscência da escravidão, na *marujada*, em que ocorre, com dança característica, o *retumbão*, variedade local do samba-de-roda. Armando Bordalo da Silva realizou pesquisas no assunto e Luís da Câmara Cascudo identificou, na batida do pé, espécie de vênica como que o dançarino escolhe o substituto, característico de certas danças na Guiné portuguesa (SALLES, 2015, p. 39)

Sendo um estado de dimensões extensas e com espaços ainda por explorar, no Pará algumas práticas são desconhecidas até mesmo para os nascidos na região. É comum se pensar que a influência indígena predomina na cultura amazônica, sem dúvida ela é muito forte, porém sabe-se que há uma composição cultural híbrida.

Na maioria das vezes as características de tais influências são abordadas em outros elementos em análise, como as danças, o batuque e até mesmo alguns rituais como os almoços e o leilão do santo, com ênfase na relação dos juizes da festa com os senhores de escravos de outrora.

No caso da Marujada bragantina ao se analisar a descrição do conjunto da indumentária festiva feminina tanto por meio de forma escrita em verso e prosa, quanto por meio de imagem, percebemos uma estética que se assemelha à figura das mães de santo. Como verifica-se

(...) Percebo que há a incorporação das práticas afro-religiosas como anexos à devoção ao santo, na presença do batuque de tambores e na vestimenta das marujas, que lembram as mães de santo, mesmo a despeito de o santo ser reconhecidamente católico (FERNANDES, 2011, p. 108)

Ademais, levando em consideração a proximidade com as vestes usadas em cerimônias de religiões de matriz africana, temos a roupa da baiana que, segundo Lody além de ter influências muçulmanas apresenta “(...) uma forte permanência do barroco, com o uso das amplas e arredondadas saias e anáguas e os bordados em Richelieu” (2015, p. 20) como essa figura modelo.

Enquanto isso, os homens se apresentam de forma alinhada, em uma veste que em nada lembra as descrições das roupas dos negros escravizados no passado, porém apresentam semelhanças com figuras de cavaleiros, vaqueiros, de marujos e até mesmo de entidades das afro religiões.

Sobre a figura de São Benedito, sabemos que ela está vinculada à entidade Verequete ou Averequete do tambor de Mina e da Umbanda. Na primeira perspectiva Ferreti afirma que “São Benedito, sincretizado com Verequete, é considerado guia ou chefe dos terreiros de tambor de mina do Maranhão” (1998, p.109) enquanto na segunda Fernandes informa que “Não em Bragança, mas em Belém há estreita vinculação de São Benedito a Verequete, entidade da umbanda, em relação ao sincretismo religioso” (2011, p. 109). Compreende-se que a ancestralidade do culto ao santo é marcada por uma origem prévia a canonização do Santo, como é afirmado por Bastide

(...)festas para São Benedito, que faleceu em 1589, eram realizadas no Brasil em inícios do século XVIII, sendo já considerado protetor dos negros. Seu culto permaneceu à margem do catolicismo ortodoxo, só foi autorizado pela Igreja em 1743 e sua canonização data apenas de 1807. (1971 apud FERRETI, 1998, p.191)

Há uma forte crença de que as referências das religiões ancestrais africanas tenham paulatinamente se distanciado ao longo da história do culto, principalmente devido à trajetória conturbada que fragilizou a relação com a Igreja Católica, por esse motivo é provável que tenha sido apagada da memória coletiva a influência mais direta dos cultos afro-religiosos que possivelmente poderiam ser identificados, até pelo fato deles cuidarem para que fique claro que a Marujada “não é macumba”.

Partindo desta ideia, seria plausível pensar que em outras festas a simbologia presente na cultura africana também pode ter se perdido na história, mas certamente deixaram um coisário de imagens fundadoras. No caso da

Marujada, a indumentária é um elemento de resistência a este processo de eliminação das origens afro do culto.

Sabendo que “É em torno dessas imagens fundadoras que as diversas comunidades se agregam” (MAFFESOLI, 2010, p. 129) que se norteia mais um comentário a ser feito nesta proposta de conclusão e diz respeito ao traje como fator de agregação. Não podemos ignorar o fato de que os trajes usados na festividade de São Benedito de Bragança, são trajes usados por uma Irmandade, principalmente o traje estampado e o conjunto azul e branco, que são exclusivos dos membros deste grupo. Em relação ao traje vermelho e branco, mesmo que seu usuário não necessariamente seja vinculado à Irmandade, existem elementos de diferenciação, como os broches, que demarcam bem “quem é e quem não é” membro.

Com base nisso, propõe-se uma retomada de um aspecto que foi mencionado no segundo capítulo, ao ser desenvolvida a ideia de aparência, segundo Michel Maffesoli. O referido autor, ao fundamentar as questões relacionadas a esta temática, desenvolvendo assim as noções de aparência-forma-corpo-imagem, propõe que a aparência seja um fator de agregação de grupos de pessoas. Diz ele que “Cada vez que o corpo se epifaniza, cada vez que uma sociedade parece privilegiar o corporeísmo, é fácil observar o ressurgimento comunitário (ou tribal)” (MAFFESOLI, 2010, p. 151). Nos argumentos do autor essa junção, que tem a aparência como cimento, parte de uma dimensão afetiva e sensível, que une membros de uma comunidade.

No desenvolvimento das suas ideias sobre neotribalismo nos centros urbanos o autor elucida que “Inúmeros exemplos da vida quotidiana podem ilustrar a ambiência emocional que emana do desenvolvimento tribal” (MAFFESOLI, 2014, p.19), portanto ao adaptarmos este posicionamento e vincularmos ele à reflexão sobre a Marujada, percebe-se que acompanhar não apenas a construção das roupas e adereços, mas ao coletar depoimentos dos fazedores da festividade, podemos concluir que a comunidade que faz parte da Irmandade hoje se mantém preocupada em manter a tradição do vestuário muitas vezes para preservar a imagem positiva da “Irmandade”, ou da “Marujada”, como eles mesmos frisam.

Assim, essa relação afetiva que produz um corpo de devotos, deixa perceptível em algumas dimensões visíveis e/ou invisíveis, esta conexão sentimental, visto que a adoração ao santo é compartilhada por todos, o

sentimento de comunidade gerado pelo cotidiano da Irmandade e pelo simples fato de oficialmente, e espontaneamente, pertencerem a uma organização desse tipo. E também se materializa pelo uso dos uniformes que demarcam este pertencimento. Temos no termo “grupismo” uma expressão que reforça a identificação e que se mobiliza a partir de sentimentos vividos em comum, reforça-se que:

(...)já que esses círculos mais estreitos, como quer que sejam chamados, grupos, tribos, bandos, máfia, não são eles justamente essas reuniões proxêmicas, afetuais, que através de um vestuário em comum lembram que formam conjuntos onde tudo (todos) junto cria (criam) corpo? (MAFFESOLI, 2010, p. 150)

No pensamento do autor, o vestuário agrega pelo fato de ser algo que materializa o desejo imaterial de estar junto em comunhão em torno de algo. Pois uma dimensão de “tactilidade”, manifesta em uma ação de teatralidade observada em uma determinada comunidade, se dá pelo vestuário. Para efeito de exemplificação, Michel Maffesoli menciona o modelo religioso, resgatando a palavra *religare*, que etimologicamente origina a palavra “religião” e traz o sentido de laço, assim sendo considera-se que

A “associação mutualista”, cujas raízes nas associações religiosas são notáveis, ou essas antigas subdivisões paroquiais que são as “irmandades” remetem à partilha fraternal. E suas etimologias insistem particularmente, na convivialidade, na solidariedade familiar, no pequeno agrupamento que encontra sua origem na longínqua partição do clã. (MAFFESOLI, 2014, p. 155)

Certamente essa dimensão grupal não anula o micromundo que está na essência de cada indivíduo que direta ou indiretamente contribui para que a Festividade do Glorioso São Benedito de Bragança aconteça a cada ano. As personagens que entraram na história que contei: Helenice, D. Teresa O’Grady, D. Bia, Sr. José Maria, Sr. João Batista, entre outros, são os autores que constroem o sentido do culto. Por meio da pesquisa tive a oportunidade de conhecê-los não apenas como uma célula de um corpo, mas como indivíduos que contribuem, cada um fazendo sua parte, para que a tradição se propague para próximas gerações ou para demais interessados, considerando que

Quando observamos com atenção, esse ombro a ombro indistinto, que se assemelha às peregrinações animais, é, de fato, constituído por uma multidão de pequenas células que entram na interação. Ele é, igualmente, pontuado por uma série de reconhecimentos, de pessoas e de lugares, que fazem desse caldo de signos de cultura um conjunto bem ordenado. É certamente necessário que nosso olho se acostume a esse fluxo incessante. Se, no entanto, como uma câmera invisível, ele souber levar em conta a globalidade e, ao mesmo tempo, focalizar os detalhes, não poderá deixar de estar atento à potência arquitetônica que estrutura estas deambulações. (MAFFESOLLI, 2014, p. 181)

Quando retomo a estrutura do projeto de pesquisa considero que efetivamente conseguiu-se em quatro anos observar por muitos ângulos as questões referentes aos trajes usados no culto a São Benedito em Bragança (PA). Reforça-se que alguns verbos foram conjugados para concretizar esta ação, conforme foi colocado nas partes iniciais deste registro escrito, foi necessário: ler, ouvir, ver, vestir, fazer, fotografar, filmar, desenhar. Dessa forma, tendo em vista a noção de trajeto antropológico postulado por Gilbert Durand, que se define como “(...) a incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social” (2012, p. 41), considero que o objetivo geral de realizar um estudo sobre a indumentária na devoção beneditina em Bragança foi alcançado.

Ao acionar os verbos percebe-se que foram realizadas as ações previstas nos objetivos específicos tendo em vista a vivência em campo conseguiu-se ler a bibliografia disponível sobre a devoção ao São Benedito em Bragança (PA); Ouvir as pessoas que trabalham em ateliês de costura e artesanaria em que os trajes da Marujada são confeccionados; Produzir um material videográfico que resumisse os acontecimentos que ocorrem durante o período da Festividade do Glorioso São Benedito de Bragança. (PA); Ouvir e fotografar as diversas dimensões do traje dentro do funcionamento da Irmandade, da Festividade e da Marujada; Aprender um fazer não acadêmico presente na confecção de trajes de um folguedo amazônico; E usar a etnometodologia, como linha de uma escrita costurada de um estudo feito por uma fazedora de figurino pesquisando outros fazedores e que se apropriou de etapas de uma “sociologia leiga” em ateliês de costura e artesanato para não apenas contemplar e registrar os dados orais transmitidos pelos mais velhos, mas sim também ter o ato de fazer um traje na memória de seu corpo. Além disso, alcançou-se também o objetivo de gerar um livreto

informativo que possa ser compartilhado para a comunidade interessada em saber mais sobre a indumentária ou que queira se vestir.

Nos anos de pesquisa, com a proximidade da festividade, algumas pessoas me contactaram nas redes sociais, procurando informações sobre como poderiam se vestir corretamente para sair na Marujada, isto justifica não apenas a importância dos dados comunicados neste trabalho para a comunidade, mas também o *insight* de elaborar um material que pudesse divulgar a indumentária correta, a partir dos dados coletados nas entrevistas. A seguir, seguem algumas imagens do projeto do livreto informativo, que passou a ser mais um resultado da pesquisa.

Fig. 88: Página do livreto com informações sobre a roupa de maruja.

## ROUPA DA MARUJA

O traje da maruja é composto por uma blusa branca e uma saia longa vermelha. A sugestão é que o modelo da blusa seja comprido e largo, que tenha manga e um decote quadrado, não muito profundo. O tecido para a sua confecção é a cambraia bordada.

O modelo da saia deve ser longo e dividido em folhos. O tecido, em tom de vermelho encarnado, pode ser sintético ou natural. A sugestão é que a peça seja confeccionada em Oxfordine, que também é conhecido por "sedinha". Na parte interna da saia, deve ser usada uma anágua branca e longa, confeccionada em popeline.

Como complemento, devem ser usados acessórios como pulseiras, colares e brincos, preferencialmente com miçangas brancas, vermelhas e azuis. Uma fita larga de cetim e um broche de flor vermelha finalizam a composição do traje.



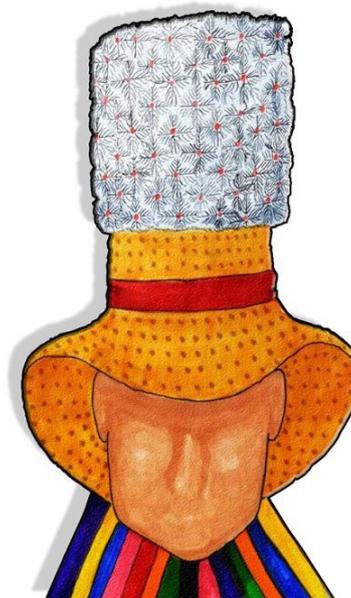
Fonte: Acervo pessoal da autora

Fig. 89: Página do livreto com informações sobre o chapéu de maruja.

## CHAPÉU FEMININO

O chapéu de maruja é um modelo de palha, encapado com um tecido sintético dourado, sendo o mais popular o que simula uma textura de paetês. Na copa do chapéu, diversas flores, feitas com penas de pato branco, são encaixadas e fixadas em uma peça cilíndrica de isopor, que cobre a copa do chapéu.

Na parte de trás devem ser aplicadas no mínimo quatorze fitas de cetim de cores variadas, sendo uma delas na cor preta, localizada no centro das fitas. As fitas devem ter um comprimento que se aproxime do tornozelo, portanto a metragem varia de acordo com a estatura da maruja. Para a decoração, podem ser usados aviamentos como paetês, miçangas e pedraria, preferencialmente nas cores dourado, prata, vermelho e azul.



Fonte: Acervo pessoal da autora

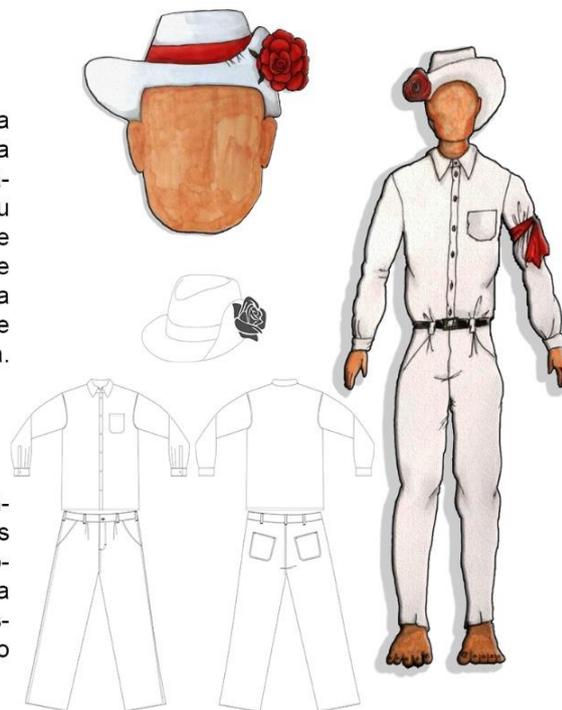
Fig. 90: Página do livreto com informações sobre o chapéu e a roupa do marujo.

## ROUPA DE MARUJO

O traje de marujo é composto por uma camisa branca de manga longa e abotoamento na frente, podendo ser confeccionada em tecido natural ou sintético de camisaria, como tricoline ou microfibras. A calça comprida branca pode ser de tecidos como brim, microfibras, sarja, entre outros. Como complemento, deve ser amarrada uma fita de cetim vermelha em um dos braços e na cintura deve ser usado um cinto na cor preta.

## CHAPÉU MASCULINO

O chapéu masculino é um modelo de palha, encapado com um tecido branco e com uma das abas laterais dobradas e presa na copa. A decoração é feita com uma fita e uma flor, ambas na cor vermelha. Pode ter também um pequeno espelho redondo ou oval aplicado na aba, próximo da flor.



Fonte: Acervo pessoal da autora

Conforme verifica-se nas imagens acima, optou-se pela elaboração de croquis desenhados e coloridos com marcadores e não por fotos, para ilustrar as formas de vestir masculina e feminina. Além disso, foram inseridas fotos e informações acerca dos materiais sugeridos para a confecção de roupas e acessórios, descritas no texto. Foram utilizados os programas do pacote Adobe: Photoshop CS7 e In Design, manipulados por Ana Elisa Ribeiro, para a organização das páginas.

No mais, creio ser relevante destacar que não era um objetivo refazer o figurino do espetáculo “Esse corpo que me veste”, a partir de um real conhecimento sobre a textura proporcionada pela aplicação de flores de penas de pato no chapéu, porém ao observar as imagens do processo de feitura, improvisado no ano de 2015, vejo que houve um avanço não apenas em relação à técnica de fazer, mas ao conhecimento acumulado sobre o tema. É claro que um figurino teatral não precisaria retratar com fidelidade a textura verdadeira, mas ter as respostas acerca das minhas primeiras questões é uma satisfação,

independentemente de toda a teoria que precisou ser levantada para se chegar a elas

Fig. 91: Olinda Charone vestindo o traje com textura de pena no espetáculo “Esse corpo que me veste”



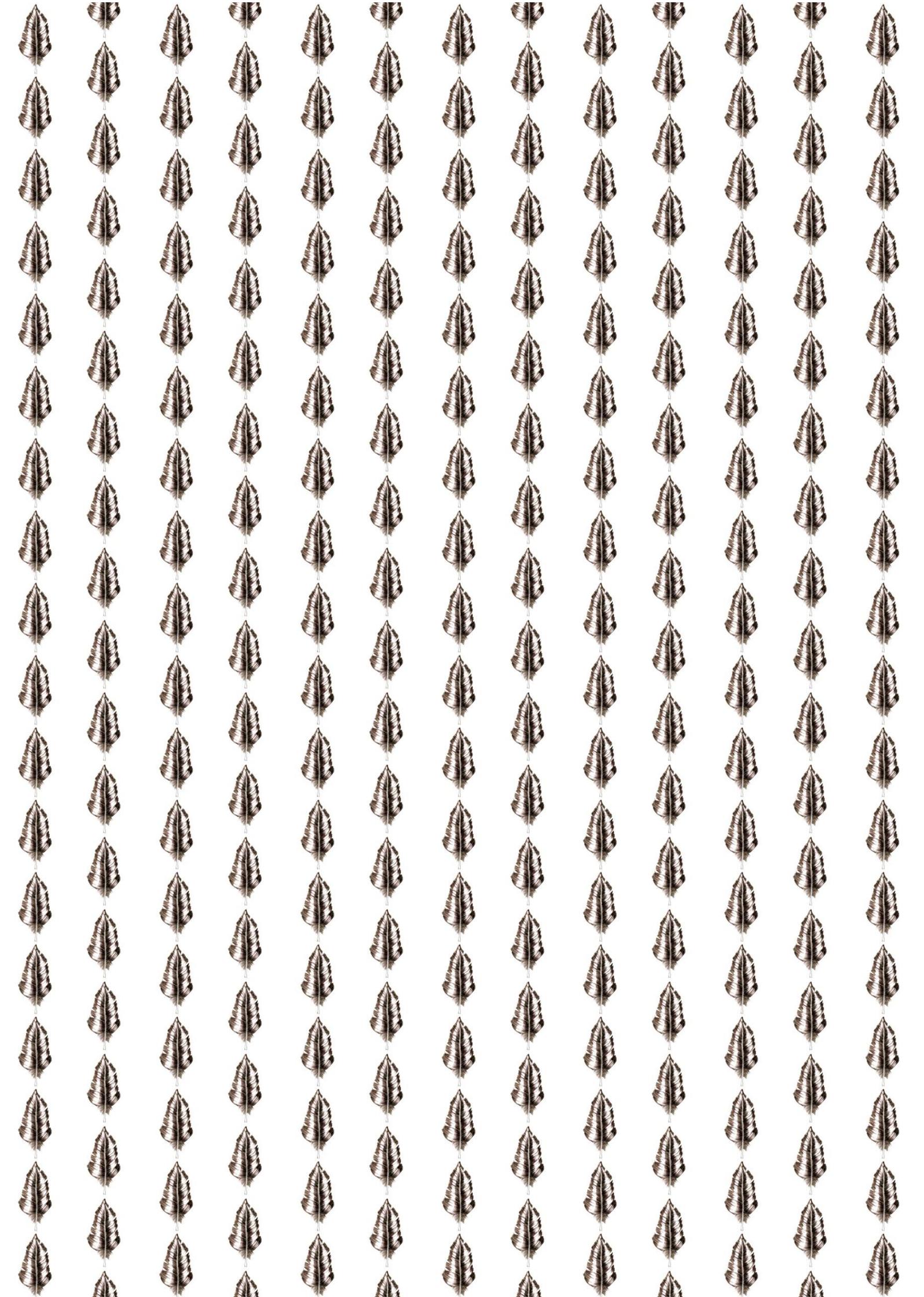
Fonte: registro feito por Alexandre Baena

Deixei para o final uma curiosidade a respeito desta trajetória de pesquisa. No decorrer de quatro anos, fui indagada se pretendia recriar o traje da Marujada adaptando-o para uma versão comercial de moda, ou propor melhorias de caráter criativo ou mesmo ergonômico. Ressalto que em nenhum momento esta foi a intenção, quando comecei a me vestir para pagar minhas promessas compreendi algo que foi postulado por Michel Maffesoli “Aquele que usa uma roupa curva-se a um modo de viver especial” (MAFFESOLI, 2010, p. 151), sempre quis aprender como elas fazem e não exatamente lançar um olhar técnico sobre os saberes investigados.

Antes de inserir o ponto final, ressalto que a partir de agora, ao observar os Marujos e, principalmente, as marujas de pés descalços, caminhando com suas longas saias azuis ou vermelhas, bata branca, balangandãs no pescoço e nos braços, seguindo perfumadas e maquiadas pela cidade em cortejo, com suas fitas

costuradas em seus chapéus, desejo que meus pés descalços possam estar entre os deles pagando promessas, e que a roupa que eu fiz esteja de acordo com o olhar da Capitoa, pois estarei vestindo-o e pensando cada vez mais que “(...) o vestuário indicia o desejo de comunhão” (MAFFESOLI, 2010, p. 160).

Viva São Benedito!



## REFERÊNCIAS

AFFONSO, João. **Três Séculos de Modas**. 2. ed. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1976. (Coleção Cultura Paraense – Série Ignácio Moura).

ALENCAR, Larissa Fontinele de. **No Rastro dos Pés Descalços**: Da marujada à narrativa literária. Dissertação de mestrado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Linguagens e Saberes na Amazônia. Bragança, 2014.

AMORIM, Ana Karine Jansen. **Um fogo que se deita no mar**: Um estudo sobre a Marujada do município de Quatipuru do Estado do Pará. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Salvador, BA, 2008.

ARANTES, A. A., 2012. **O que é Cultura Popular**. São Paulo: Brasiliense.

ARAÚJO, Emanuel. A arte da sedução: Sexualidade feminina na colônia. In: DEL PRIORE, Mary (ORG.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2004.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação das forças. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BACHELARD, Gaston. **A psicanálise do fogo**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação das forças. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BAENA, Alexandre; RIBEIRO, Graziela. **Entre Marujas e Marujos**. Documentário produzido em 2017.

BEZERRA NETO, José Maia. **Escravidão negra no Pará**: (Séculos XVII e XIX). Belém: Paka-Tatu, 2012.

BOUCHER, François. **História do vestuário no Ocidente: das origens aos nossos dias**. São Paulo: Cosac e Naify, 2010.

BLOG DO GAYEGOS. Disponível em: <http://gayegos.com.br/>. Acesso em: 05/08/2018.

CAIRES, Daniel R. Aquarelas de Joaquim Cândido Guillobel produzidas no Maranhão entre 1820 e 1822. **Revista Trilhas da História**. Três Lagoas, v.3, nº6 jan-jun, 2014. p.205-212.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. São Paulo: Melhoramentos, 1974.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Folclore do Brasil**. São Paulo: Global, 2012.

CASTRO, Edna M. R. de (ORG.). **Escravos e senhores de Bragança (Documentos históricos do século XIX, Região Bragantina, Pará)**. Belém: NAEA, 2006.

CATTELANI, Regina Maria. **Moda Ilustrada de A a Z**. Barueru, SP: Manole, 2003.

CERTEAU, Michel de. **Invenção do cotidiano 1. Artes de fazer**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2007.

CHAUD, Eliane Maria. **A poética e o cotidiano: a costura em Cruz das Almas – BA**. Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Salvador, 2012.

CIDREIRA, Renata P. **As vestes da Boa morte**. Cruz das almas/BA: UFRB, 2015.

COULON, 1995. **A Etnometodologia**. Petrópolis: Vozes, 1995.

COUTO, Valentino Douzane do (ORG.). **Antologia da Marujada**. Belém: Instituto de Artes do Pará, 2000.

DEL PRIORE, Mary. **Histórias da gente brasileira: Volume 1 (Colônia) – Rio de Janeiro**: LeYa, 2016.

DERDYK, Edith. **Linha de costura**. Belo Horizonte: C/Arte, 2010.

DICIONÁRIO ETIMOLÓGICO. Disponível em: <https://www.dicionarioetimologico.com.br/busca/ateliê>. Acesso em: 29/07/2019.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário: Introdução à arquetipologia geral**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

ELDRIDGE, Lisa. **Face paint: the history of makeup**. Nova York: Abrams Image, 2015.

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

FERREIRA, A. D. A. **Trocando em miúdos a “medida do Bonfim”**. Salvador: Anais do I Enecult, 2005.

FERRETTI, Sérgio. **Negras memórias: O negro nos museus maranhenses**. Comunicação apresentada em mesa redonda no aniversário do MHAM em 26/07/2007, juntamente com Magno Cruz e Josenildo Pereira. Disponível em:

<https://silo.tips/download/negras-memorias-1-sergio-f-ferretti-o-negro-nos-museus-maranhenses>. Acesso em: 17/08/2020.

FUNDAÇÃO BIENAL. Disponível em: <http://www.fundacaobienal.art.br>. Acesso em: 07/07/2020.

FUNDAÇÃO EDUCAÇÃO. Disponível em: <http://www.fundacaoeducadora.com.br>. Acesso em: 29/03/2017.

GARFINKEL, Harold. **Estudos de Etnometodologia**. Petrópolis: Vozes, 2018.

GELEDÉS. Disponível em: [www.geledes.org.br](http://www.geledes.org.br). Acesso em: 05/08/2018.

GUILHOBEL, J.C. **Usos e costumes de alguns habitantes da cidade do Maranhão**, 1820. Acessado em Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/view/?45000008042&bbm/6637#page/4/mode/2up>. Acesso em 17 de agosto de 2020.

HISTÓRIA DAS ARTES. Disponível em: [www.historiadasartes.com](http://www.historiadasartes.com). Acesso em: 15/07/2019.

HOBSBAWN, Eric. **A era das revoluções: Europa 1789- 1848**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

HOLOFOTE VIRTUAL. Disponível em: <http://holofotevirtual.blogspot.com>. Acesso em: 05/08/2018.

ICONOGRAFIA DA BIBLIOTECA NACIONAL. Disponível em: <https://www.bn.gov.br/assuntos-documentos-producao/iconografia>. Acesso em: 17/08/2020.

INFO ESCOLA. Disponível em: [www.infoescola.com](http://www.infoescola.com). Acesso em: 05/08/2018.

IPHAN. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br>. Acesso em: 05/08/2018.

ITALIANO, Isabel; VIANA, Fausto; BASTOS; Desirée/ARAÚJO, Luciano. **Para vestir a cena contemporânea: moldes e moda no Brasil do Século XIX**. IPHAN. (2006), Círio de Nazaré (Dossiê IPHAN). Rio de Janeiro: IPHAN. São Paulo: estação das letras e cores, 2015.

LAROUSSE. **Dictionnaire Larousse Poche**. Paris, 2018.

LAYER, James. **A roupa e a moda**. Uma história concisa. – São Paulo: Companhia das letras, 1989.

LIMA, Lana L. da G. O padroado e a sustentação do clero no Brasil Colonial. In: SAECULUM- **Revista de História**. João Pessoa, jan./jun. 2014.

LINKE, P. P. O vestuário e a cultura dos objetos. In: SIMILI, I. G.; VASQUES, R. S. (Org.). **Indumentária e Moda**: Caminhos Investigativos – Maringá: Eduem. 2013

LODY, Raul. **Jóias de axé**: fios-de-contas e outros adornos do corpo: a joalheria afro-brasileira. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

LODY, Raul. **Moda e história**: as indumentárias das mulheres de fé. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2015.

LURIE, Alison. **A linguagem das roupas**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

MAFFESOLI, Michel. **Elogio da Razão Sensível**. Petrópolis, RJ, Vozes, 1988.

MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

MAFFESOLI, Michel. **O conhecimento comum**: introdução à sociologia compreensiva. Porto Alegre: Sulina, 2010.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos** – O declínio do individualismo nas sociedades de massa. Rio de Janeiro: Forense, 2014.

MAUÉS, Raymundo Heraldo. **Pajelanças e religiões africanas na Amazônia**. Belém: EDUFPA, 2008.

MAUES, Raymundo Heraldo. **Almoço do Círio**: um banquete sacrificial em homenagem a Nossa Senhora de Nazaré. Relig. soc. [online]. 2016, vol.36, n.2, pp.220-243.

MERLO, Marcia. **Museus e Moda**: Acervos, metodologias e processos curatoriais. São Paulo: Estação das Letras e Cores Editora, 2016.

MORAES, José P. da C.; ALIVERTI, Mavilda J.; SILVA, Rosa M. M. da. **Tocando a memória**. Rabeca. Belém: IAP, 2006.

NERY, Marie Louise. **A evolução da indumentária**: subsídios para criação de figurino. Rio de Janeiro: Senac nacional, 2009.

NEWMAN, Alex. **Dicionário ilustrado moda de A a Z**. São Paulo: Publifolha, 2011.

NOVA RAIZ. Disponível em: <http://raiz.art.br>. Acesso em: 05/08/2018.

NOVAES, Sylvia Caiuby. O silêncio eloquente das imagens e sua importância na etnografia. In: **Cadernos AA - Antropologia e Artes**. Volume/Número/Paginação/Ano: v. 3, n. 2, p. 57-67. Salvador, 2014.

PAES LOUREIRO, J. de J. **Obras reunidas**: Volume 4. São Paulo: Escrituras Editora, 2000.

PAES LOUREIRO, João de Jesus. **A arte como encantaria da linguagem**. São Paulo: Escrituras Editora, 2008.

PORTAL CULTURA. Disponível em: <http://www.portalcultura.com.br>. Acesso em 29/03/2017.

PORTAL ORM. Disponível em: <http://www.orm.com.br/>. Acesso em 29/03/2017.  
PRECIOSA, Rosane. **Produção estética**: notas sobre roupas, sujeitos e modos de vida. São Paulo: editora Anhembi Morumbi, 2005.

REVISTA PROSA, VERSO E ARTE. Disponível em: <https://www.revistaprosaversoearte.com/>. Acesso em: 02/08/2020.

ROSÁRIO, Ubiratan. **Saga do Caeté**: Folclore, História, Etnografia e Jornalismo na Cultura Amazônica da Marujada, Zona Bragantina, Pará. Belém: CEJUP, 2000.

SALLES, Cecília. **Redes de criação**: a construção da obra de arte. Vinhedo: Editora horizonte, 2016.

SALLES, Vicente. **O negro na formação da sociedade paraense**: textos reunidos/Vicente Salles. Belém: Paka-Tatu, 2015.

SALLES, Vicente. **O negro no Pará sob o regime da escravidão**. Belém: IAP; Programa Raízes, 2005.

SANT'ANNA, Mara Rúbia. **O Brasil por suas aparências**: Sociabilidades coloniais: Entre o ver e o ser visto. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2016.

SANTOS, Ana M. S. A. **Mãos, Penas e Fitas**: O chapéu da maruja como cultura material em Bragança-PA. Dissertação de Mestrado- Universidade Federal do Pará, Programa de Pós Graduação em Linguagens e Saberes na Amazônia da. Bragança, 2017.

SANTOS, J. L. dos. **O que é Cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

SENNET, Richard. **O Artífice**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SILVA, Armando Bordallo da. **Contribuição ao Estudo do Folclore Amazônico na Zona Bragantina**. Belém: Falangola, 1981.

SILVA, Dário Benedito R.N. **Os Donos de São Benedito**: convenções e rebeldias na luta entre o catolicismo tradicional e devocional na cultura de Bragança, século XX. Dissertação (Mestrado) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Belém, 2006.

SILVA, Dedral Brandão da. **Os Tambores da Esperança**: um Estudo Antropológico sobre a Construção da Identidade na Irmandade do Glorioso São Benedito de Bragança. Belém:Falangola, 1997.

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

SILVA, Vagner Gonçalves. **Candomblé e Umbanda**. Caminhos da devoção brasileira. São Paulo: Selo Negro, 2015.

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

SIMMEL, Georg. Filosofia da moda. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2008.

SITE OFICIAL DA MARUJADA DE BRAGANÇA. Disponível em: <http://marujada.pa.gov.br/>. Acesso em 25/03/2017.

SOARES, Toni. **CD MARUJADA**. Rede Cultura de Comunicação – Pará, 2014.

TINHORÃO, José Ramos. **As festas no Brasil colonial**. São Paulo: Ed.34, 2000.

TINHORÃO, José Ramos. **Rei do Congo**. A mentira histórica que virou folclore. São Paulo: Ed.34, 2016.

TODA MATÉRIA. Disponível em: [www.todamateria.com.br](http://www.todamateria.com.br). Acesso em: 05/08/2018.

TURNER, Victor W. **O processo ritual**: estrutura e antiestrutura. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

VIANA, F. Museu de moda ou de indumentária precisa ser tão grande? In: MERLO, Marcia. **Museus e Moda**: Acervos, metodologias e processos curatoriais. São Paulo: Estação das Letras e Cores Editora, 2016.

VIANA, F.; BASSI, C., 2014. **Traje de Cena, Traje de Folguedo**. São Paulo: Estação das Letras e Cores.

VIANA, F.; ITALIANO, I.C. **Para vestir a cena contemporânea [recurso eletrônico]**: moldes e moda no Brasil do século XVII - São Paulo: ECA/USP, 2018.

VIANA, F.; PEREIRA, D. R. **Figurino e Cenografia para iniciantes**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2015.

VISITE O BRASIL. Disponível em: [www.visiteobrasil.com.br](http://www.visiteobrasil.com.br). Acesso em: 05/08/2018.

WATSON, Rod; GASTALDO, Édison. **Etnometodologia & Análise de conversação**. Petrópolis, RJ: Vozes; Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2015.

