

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS
DINTER USP/UFS

EDNA MARIA DO NASCIMENTO

**O figurino do espetáculo *Saurê*: registros de uma baianidade
diaspórica – Salvador/BA**

São Paulo

2023

EDNA MARIA DO NASCIMENTO

**O figurino do espetáculo *Saurê*: registros de uma baianidade
diaspórica – Salvador/BA**

Versão Corrigida (versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo –
DINTER USP/UFS, como requisito para obtenção
do grau de Doutora em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Felisberto Sabino da Costa

São Paulo

2023

EDNA MARIA DO NASCIMENTO

**O FIGURINO DO ESPETÁCULO SAURÊ: REGISTROS DE UMA BAIANIDADE
DIASPÓRICA – SALVADOR**

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação e Artes da
Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora.

Área de Concentração: Teoria e Prática do Teatro

Aprovada em / /

Prof. Dr. Felisberto Sabino da Costa (Presidente) - USP

Prof. Dr. Fausto Roberto Poço Viana – USP

Prof^ª Márcia Virginia Mignac da Silva – UFBA

Prof. Dr. Marcelo Moacyr Ramos – UFS

Prof. Dr Antrifo Sanches Neto - UFBA

DEDICATÓRIA

Ao meu pai Aloizio José do Nascimento (*in memoriam*), pelo seu amor ao conhecimento. E a minha mãe Maria José do Nascimento, que com seu trabalho invisível possibilitou que a educação chegasse a todas nós.

NAMASTÊ¹

A tudo que celebra a humanidade no seu mais alto grau de amor. Todas as pessoas carregam o divino em si.

Às mulheres que vieram antes de mim, sobretudo as pretas, que possibilitaram que eu pudesse ter voz.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo apoio a esta pesquisa.

Aos professores do PPGAC/USP, pelas contribuições e pela coragem em assumir esse projeto.

À Lavínia Teixeira, pela disposição, em assumir a coordenação do Dinter, minha admiração eterna.

A Marcelo Moacyr, por tanto empenho, insistência e dedicação, sem você esta tese não existiria.

Aos meus colegas do Departamento de Dança da Universidade Federal de Sergipe, a cada um de forma particular.

Aos meus discentes amados, por me ensinarem tanto, sobre tantas coisas.

Ao colega Fabiano Carlos Zanin, que contribuiu muito com as suas intervenções nas aulas.

Às minhas amadas amigas, das costuras, cafés e vida, Edileuza, Fátima, Alexandra e Aline, vocês fazem e fizeram o departamento ser melhor.

A Mário Resende, por tanto carinho e amor semeados, chegue o tempo da sua colheita. Te amo.

A Mika, por sua disposição em ajudar em qualquer coisa possível.

A Felisberto Sabino, a pessoa mais gentil e cuidadosa que conheci, que sorte a minha tê-lo como orientador; esta tese não teria saído sem a sua sensibilidade.

Às amigas queridas e aos amigos, que compreenderam as ausências, a cada um que tenho a sorte e a felicidade de chamar de amigos. Sim, é de vocês que eu estou falando.

A minha amada amiga Carla Danielli, que abdicou dos seus afazeres para cuidar dos meus filhos e da minha casa para que eu pudesse pesquisar, obrigada de todo coração.

À minha amadinha Luciana, tudo começou porque você disse: “você só precisa de uma vaga”.

¹ O Deus que habita no meu coração, saúda o Deus que habita no seu coração.

À amiga Clécia Queiroz, pela generosidade em todos os momentos.

À amiga Michelle Martins, que habita meu coração desde a adolescência e se empolga sempre com cada conquista minha. Te amo.

À querida *teacher* Luciana Almeida pelo acolhimento e escuta. Você é incrível!

Ao departamento de Educação Física da UFS, especialmente aos docentes: Renato Izidoro da Silva, Thayse Natacha Queiroz Ferreira Gomes, Felipe Jose Aidar Martins, Ricardo Aurelio Carvalho Sampaio e Rogerio Brandao Wichi, cujo apoio foi fundamental.

A minha banca avaliadora, que dispensou seu tempo na leitura e na contribuição para a minha pesquisa.

A Fausto Viana, pelas suas importantes contribuições na qualificação e através das suas obras, toda a minha admiração.

À Márcia Mignac, por indicar e abrir caminhos, desde a qualificação, e por todo cuidado e carinho.

Às pessoas que dispensaram seu tempo para me concederem entrevistas, Konstanze Mello, Reginaldo Nascimento (Flexa II), Ivete Ramos, Gilmar Sampaio, Lila Martins, Leonice Almeida.

A J. Cunha, pelas aulas ministradas no decorrer da entrevista, te coloquei no coração e não retirarei jamais, você é incrível!

A Tuzé de Abreu, que tive a honra de conhecer mais de perto o trabalho, sua sensibilidade tocou meu coração, você é simplesmente um gênio!

A Dona Laudith, que a pandemia impossibilitou o abraço, ouvi-la foi uma das melhores partes da pesquisa. Quanta sabedoria e carinho! Sinta-se abraçada com todo afeto.

Aos funcionários: da Universidade Federal da Bahia, da Fundação Pedro Calmon, do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, da Biblioteca Central do Estado da Bahia, do Teatro Castro Alves, do Centro de Documentação e Pesquisa do TCA.

A Neuracy Maria de Azevedo Moreira, da Fundação Pedro Calmon, pela sua gentileza e disponibilidade.

Ao estagiário do TCA, Mateus, pela sua imensa paciência e disponibilidade.

A Cissa (*in memoriam*), que me ensinou que amor e liberdade caminham juntos.

À minha irmã Dirceia, que cuidou da minha mãe nos momentos em que eu não podia, houve momentos em que só podia contar com você, gratidão. Amo você.

Ao meu esposo, pela sua admiração, apoio e cuidado, seu olhar é sempre o melhor e enxerga o meu melhor. Eu te amo a ti.

Meu agradecimento especial a vocês, minhas irmãzinhas queridas de mim, que com amor e dedicação, possibilitaram que eu conquistasse tantas coisas, vocês sempre acreditaram em mim, mesmo quando eu mesma desacreditava, meu coração é só gratidão. Somente nós sabemos a força do: “*Milagre eu ser sã*”.

A todas, todos e todes que contribuíram direta ou indiretamente na realização da pesquisa, muito obrigada.

Agradecimento especial aos trecos:

Eu tive na infância um travesseiro pequeno, que me acompanhava e me dava segurança, tive também uma boneca de pano feita pela minha mãe, e foi com ela que surgiu o desejo de criar e fazer roupas, costurava com minha mãe, e a máquina de costura evoca sempre sua presença. Sempre tive uma relação boa com os livros, meu pai comprava vários, e a lembrança mais doce da minha infância era a leitura na biblioteca-vagão no parque. Hoje guardo uma camisa do meu pai, ninguém a veste, mas ela é o bálsamo da saudade. Tenho um terço que ganhei das minhas irmãs, e ele é o que me acalma nos momentos difíceis, tenho um outro terço quase lilás que ganhei da minha mãe, ela só comprou porque acreditava que fosse lilás, minha cor preferida, e isso o faz especial. Minha irmã fez uma colcha de crochê para mim, e o tempo que gastou para confeccionar me faz vislumbrar o amor quando olho para ela. Ganhei diversas coisas da turma do Bob Esponja, meu desenho favorito, sinto imenso carinho quando olho para cada uma delas. Lembro da relação entre chupeta e sono que meus sobrinhos tinham, e de um paninho enrolado na mão para ajudar a dormir. Outro dia vi uma mãe sabendo exatamente o momento em que seu filho “pegava no sono”, quando ele derrubava a sandália que segurava. A nossa vida é uma eterna relação com os trecos, bugigangas, troços, coisas, qualquer nome que você se sinta confortável. Essa tese me proporcionou a compreensão da importância das coisas na nossa vida, nós precisamos dos trecos e muitas vezes nos confundimos com eles, as relações desenvolvidas com os troços contam histórias, diversas e surpreendentes, esperando alguém para registrá-las. Essa tese representa a celebração dos trecos!

Gratidão é um estado da alma.

Edna Nascimento

A objetividade do mundo — o seu caráter de coisa ou objeto — e a condição humana complementam-se uma à outra; por ser uma existência condicionada, a existência humana seria impossível sem as coisas, e estas seriam um amontoado de artigos incoerentes, um não-mundo, se esses artigos não fossem condicionantes da existência humana.

Hannah Arendt (2010, p.17)

RESUMO

Este trabalho teve como objetivo analisar o figurino do espetáculo *Saurê*, concebido pelo artista J. Cunha, em 1982, na cidade de Salvador/Ba. Estudar o traje de cena de um espetáculo é fazer o registro e a análise dos elementos imbricados na sua composição, que vão além da materialidade. Embora o traje seja classificado como cultura material, esses elementos, para além da materialidade, são indissociáveis do processo criativo. Assim, utilizamos a definição mais abrangente desses aspectos e chegamos a treco; portanto, o figurino também se denomina de coisa, de troço, etc. Esta concepção tornou-se fundamental, sobretudo, na análise de um figurino feito para a dança, no qual há a complexidade da inter-relação da vestimenta com o corpo; desse modo, a análise da composição das peças não poderia suprimir a importância do movimento da dança que seria realizada. Inferindo-se que a cultura material é treco, utilizar o traje de cena como fonte documental proporciona análises sobre questões sociais, políticas, estéticas e identitárias. Neste sentido, ao percebermos a intensificação das produções com a temática afro, sobretudo na década de 1970, reflexo do ideal de modernidade semeado desde início de 1920, resolvemos analisar o figurino do espetáculo *Saurê*, no intuito de elucidar o propósito das características afros presentes na composição da vestimenta. Visamos a analisar se o figurino consistia em um reflexo das ações políticas de criação da identidade regional, incentivadas principalmente para o crescimento do turismo, ou se essas características seriam resultado do processo de amadurecimento da compreensão da identidade baiana, que tinha como base a valorização da ancestralidade, o respeito às culturas e povos originários. A esta vertente denominamos de baianidade diaspórica.

Palavras-chave: Figurino. Baianidade. Identidade. Treco. Documento. Cultura Material. Diáspora. Ancestralidade.

ABSTRACT

This dissertation aims to analyze the costume of the performance Saurê, created by J. Cunha in 1982 in the city of Salvador, Bahia, Brazil. The study of a performance dancewear includes the register and analysis of its makeup process which goes beyond the material elements, even though the costume itself is part of the material culture. Given that these elements cannot be separated from the creative process, we relied upon a broader definition using the term *treco* (stuff) coined by Miller (2013); therefore, the costume can also be labelled thing, gadget, etc. This definition became crucial, particularly in the analysis of a performance dancewear that presents a complex interconnection between the costume and the body. Consequently, the analysis of the costume makeup should not suppress the importance of the dance moves. Drawing upon an understanding of material culture as stuff and of dancewear as a documental source we can analyze its social, political, aesthetic and identity aspects. Therefore, when we perceived the growing production of performances with the thematic afro - particularly during the 1970s that built up on the ideal of modernity spread in the early 1920s - we decided to analyze the Saurê dancewear aiming to highlight the meaning of its afro features. In this study, we examine whether the costume reflected political actions aimed at creating a regional identity to increase tourism or if it resulted from the maturation of the Bahian identity based on the valorization of ancestry and respect for different cultures and native peoples - an approach known as diasporic *baianidade*.

Key words: Dancewear, Baianidade, Identity, Stuff, Document, Material Culture, Diaspora, Ancestry

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Espetáculo Maria Quitéria.....	26
Figura 2 – Dança de Omolú, 1982.	54
Figura 3- Emília Biancardi.....	71
Figura 4- BFB - Puxada de rede.....	72
Figura 5 - Dança de Xangô e Iansã- Saurê.....	78
Figura 6- Orquestra afro-brasileira.....	79
Figura 7 - Dança da água - Saurê.....	80
Figura 8 - Primeiro elenco masculino do BBB.....	85
Figura 9- Espetáculo A morte do pescador, 1971.....	86
Figura 10 - Carlos Moraes.....	86
Figura 11 – Saurê, 1982.....	89
Figura 12 - Folder espetáculo Saurê.....	90
Figura 13- Reportagem sobre Saurê.....	91
Figura 14- Apresentação 2007.....	94
Figura 15- J. Cunha.....	102
Figura 16 - Ilê Aiyê – 40ª noite da beleza negra.....	103
Figura 17 - Laudith à esquerda com sua sobrinha Leonice.....	106
Figura 18 - Croqui.....	110
Figura 19 - Laudith em 2022.....	111
Figura 20- Desenho do cenário do Saurê. J. Cunha.....	114
Figura 21- Painel de Oxóssi - Desenho de J. Cunha.....	115
Figura 22- Painel Xangô - J. Cunha.....	116
Figura 23- Painel Oxum - J. Cunha.....	117
Figura 24- Painel Oxalá - J. Cunha.....	118
Figura 25 - Painel Iemanjá - J. Cunha.....	119
Figura 26 - Painel Ogum – J. Cunha.....	120
Figura 27 - Painel Iansã - J. Cunha.....	121
Figura 28 - Dança Final.....	122
Figura 29 - Dança do céu e da terra - J. Cunha.....	124
Figura 30- Dança do céu e da terra - J. Cunha.....	125
Figura 31 - Dança do Fogo - J. Cunha.....	126
Figura 32 - Dança da água - J. Cunha.....	127
Figura 33 - Dança de Ogum - J. Cunha.....	129
Figura 34- Estudo para a concepção das saias de Ogum - J. Cunha.....	130
Figura 35 - Dança de Ogum - J. Cunha.....	130
Figura 36 - Dança de Ogum - J. Cunha.....	131
Figura 37- Dança de Ogum - J. Cunha.....	132
Figura 38 - Dança de Oxum - J. Cunha.....	133
Figura 39- Dança de Oxum - J. Cunha.....	134
Figura 40 - Dança de Oxum - J. Cunha.....	135
Figura 41 - Dança de Oxum - J. Cunha.....	136
Figura 42 - Dança de Xangô e Iansã - J. Cunha.....	137
Figura 43 - Iansã - J. Cunha.....	139
Figura 44 - Omolu - J. Cunha.....	140
Figura 45 - Dança final - J. Cunha.....	141
Figura 46- Dança final - J. Cunha.....	142
Figura 47- Dança final.....	142

Figura 48 - Dança final - J. Cunha	143
Figura 49 - Dança Final - J. Cunha	144
Figura 50 - Dança final - J. Cunha	145
Figura 51 - Dança Final.....	145
Figura 52 - Dança Final - J. Cunha	146
Figura 53 - Torso - J. Cunha	147
Figura 54- Orquestra - J. Cunha.....	147
Figura 55 - Orquestra - J. Cunha.....	148
Figura 56 - Orquestra - J. Cunha.....	149
Figura 57 - Orquestra - J. Cunha.....	149
Figura 58- Dança do Céu e da Terra 2	151
Figura 59 - Dança do Céu e da Terra	151
Figura 60 - Dança do fogo.....	152
Figura 61 - Dança da Água	152
Figura 62 - Dança de Oxum	153
Figura 63 - Saia cena Oxum.....	153
Figura 64 - Saia dança Oxum.....	154
Figura 65 - saia cena Oxum.....	154
Figura 66- saia cena Oxum.....	155
<i>Figura 67 – Traje cena Oxum.....</i>	155
Figura 68 - Parte superior cena Oxum	156
Figura 69 - Dança de Oxum	156
Figura 70 - Traje Oxumaré.....	157
Figura 71 - Oxumaré - à direita da cena.....	157
Figura 72 - Capacete Ogum	158
Figura 73 - Traje de Ogum.....	158
Figura 74- Traje de Ogum.....	159
Figura 75 - Traje Ogum saias - bailarinas.....	160
Figura 76- Dança de Ogum	160
Figura 77 - traje de Xangô.....	161
Figura 78 - Traje de Iansã	162
Figura 79 - Dança de Iansã - Saurê 2007	162
Figura 80 - Traje Iansã	163
Figura 81 - Traje Iansã - detalhe	163
Figura 82 - Omolú.....	164
Figura 83 - Dança de Omolú.....	165
Figura 84 - Saia do traje corte de Oxalá.....	166
Figura 85 - Traje corte de Oxalá - saias	166
Figura 86 - Traje corte de Oxalá - saia.....	167
Figura 87 - Top traje corte de Oxalá	168
Figura 88 - top traje corte de Oxalá.....	169
Figura 89 - Blusa do traje corte de Oxalá.....	169
Figura 90 - A Corte	170
Figura 91 - Traje corte de Oxalá - calça e adê.....	170
Figura 92 - Traje corte de Oxalá - calça.....	171
Figura 93 - Íris Apfel.....	175
Figura 94 - Escola de Samba Rosas de Ouro	176
Figura 95 - afoxé Filhos de Gandhi.....	177
Figura 96 - The Proud Trio – três mulheres Igbo.....	178

Figura 97 - Saurê 1982.....	179
Figura 98 - Aninha Catão - bailarina.....	185
Figura 99 – Jornal- Carlos Moraes.....	200
Figura 100 - Jornal - Dança afro.....	201
Figura 101 - Jornal - Um canto a Oxalá.....	202
Figura 102 - Jornal - Espetáculos.....	203
Figura 103 - Maria Freitas - Saurê.....	204
Figura 104 - Jornal - Texto de Helena Katz.....	205
Figura 105 - Jornal - O mito da criação.....	206
Figura 106 - Jornal - Cultura afro.....	207
Figura 107 - Jornal - nota.....	208
Figura 108 - Jornal - TCA.....	209
Figura 109 - Balé TCA.....	210
Figura 110 - Saurê 1982.....	211
Figura 111 - Corte de Oxalá.....	211
Figura 112 - Nota de Jornal.....	212
Figura 113 - Nota jornal - Saurê.....	212
Figura 114 - Jornal - Orixás descem.....	213
Figura 115 - Jornal - crítica.....	214
Figura 116 - TCA dança.....	214
Figura 117 - Texto Lia Robatto.....	215
Figura 118 - Saurê em São Paulo.....	216

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	15
1 SALVADOR – NARRATIVAS DA CIDADE	20
1.1 IDENTIDADE E TRADIÇÃO.....	20
1.2 CULTURA E POLÍTICAS PÚBLICAS	28
1.3 CULTURA E TURISMO.....	33
1.4 AH... ESSA TAL BAIANIDADE... E /OU A CONSTRUÇÃO DE UM IMAGINÁRIO BAIANO.....	39
2 O FIGURINO EM ATOS	48
2.1 A FIGURA E A ESCRITA DA FIGURA.....	48
2.2 AS HISTÓRIAS ALINHAVADAS NO SAURÊ	52
2.2.1 Corpo ancestral	60
3 O ESPETÁCULO SAURÊ – CRIAÇÃO DO MUNDO	68
3.1 SONS QUE ENCANTAM	69
3.2 INCONFORMISMO E AFETO	82
3.3 GENIALIDADE E ATAVISMO	95
3.4 AMOR ENTRE LINHAS.....	105
4 SINGULARIDADES DO VESTIR A DANÇA – O FIGURINO DO SAURÊ	113
4.1 O VESTUÁRIO-IMAGEM DO SAURÊ.....	113
4.1.1 A orquestra em cena	146
4.2 TRAMAS E URDIDURAS: O VESTUÁRIO REAL.....	150
5 O FIGURINO É UM TRECO	173
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	188
REFERÊNCIAS	193
ANEXOS	200

APRESENTAÇÃO

Coisas, vejam bem, não coisas individuais, mas todo o sistema de coisas, com sua ordem interna, faz de nós as pessoas que somos.

(MILLER, 2013, p.83)

O Teatro Castro Alves (TCA) foi reinaugurado em 1967, sob uma nova ótica de atuação na sociedade, instituição pertencente ao Estado, nesse período governado por militares, cujas principais características do governo foram: a censura, a busca pela identidade nacional e regional e a forte repressão. Assim, buscamos espetáculos que foram apresentados nesse espaço e que tiveram características afros, no intuito de analisar se haveria uma relação entre direcionamentos políticos, baianidade e a concepção do traje de cena. À vista desses pré-requisitos escolhemos o *Saurê*, diante da possibilidade de conseguirmos as informações sobre a sua elaboração e, sobretudo, o acesso ao figurino, utilizado como principal registro para elaboração das análises. O presente trabalho tem a função de destacar a importância do traje de cena enquanto documento histórico para pesquisa em dança.

No período entre 1970 a 1985 houve uma extensa produção voltada à brasilidade; isso ocorreu principalmente através das Políticas Culturais, definidas pelo Plano Nacional de Cultura (1975), que redefiniu as atuações e direcionamentos do Estado, numa política que se acreditava na diversidade como pilar para a nacionalidade. Na Bahia, observamos nos diversos espetáculos a presença da cultura africana, esta elencada como seu principal elemento de referência, ao que se convencionou denominar de baianidade.

Em 1982, estreava no palco do TCA, o espetáculo *Saurê*, coreografado por Carlos Moraes, a apresentação fazia parte do segundo repertório do Balé Teatro Castro Alves e trazia o mito da criação do mundo em uma concepção afro-brasileira. O figurino estava imbricado de elementos estéticos e culturais, em que, embora predominasse o elemento afro, havia referências à cultura local numa aparente concepção diaspórica; isto nos levou a analisar sob qual perspectiva ideológica de baianidade ele fora criado.

A pesquisa teve caráter qualitativo, e aplicamos o método etnográfico, devido ao seu caráter exploratório, buscamos identificar os fatores que contribuíram para a representação da identidade baiana através do figurino do espetáculo. Assim, consideramos dentro do método etnográfico, a utilização da análise de conteúdo, que nos possibilitou uma investigação em que teoria e método perpassavam pelos objetivos da pesquisa (FRANCO, 2005).

No intuito de analisar o figurino do espetáculo, fizemos uma pré-análise (BARDIN, 1977) e, através desta, construímos as hipóteses e obtivemos os indicadores que a fundamentavam. Dessa forma, selecionamos os elementos que seriam utilizados como fontes investigativas. Assim, percebemos a necessidade de estabelecer categorias para a construção de uma linha teórica que nos possibilitasse a investigação para além do aspecto físico, porque, ao compreender o figurino como um documento de pesquisa, elencamos a etnografia, a qual estabelece a relação entre a teoria antropológica e a realidade cultural, ocupando-se não apenas do objeto alvo de estudo, mas dos aspectos subjetivos que cercam a temática pesquisada.

Portanto, é necessário frisar que neste trabalho, além da análise dos documentos clássicos como jornais, revistas e documentos das instituições, o figurino foi a principal fonte documental. Utilizamos da análise categorial do tipo temática a fim de compreender as relações existentes entre o figurino do *Saurê* e a concepção de baianidade. Ao estabelecer as categorias ou grupos, podemos, através da análise desses grupos, delimitar as bases das narrativas que levaram à construção da identidade baiana, e como esta se fez presente no espetáculo.

Ao estabelecermos essas categorias, tentamos elucidar os caminhos históricos que levaram a concepção de baianidade, realizamos pesquisas documentais no Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, nas Escolas de Dança, Teatro e Belas Artes, nos principais jornais do período, nos espaços culturais da cidade – entre eles Teatro Castro Alves (TCA), Instituto Cultural Brasil Alemanha (ICBA), na Biblioteca Central da Universidade Federal da Bahia (UFBA), no arquivo do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), na Biblioteca Central dos Barris, e realizamos diversas entrevistas.

A escolha do *Saurê* deu-se especificamente por acreditarmos que, nesse momento da história, 1982, obteríamos material o qual representasse com maior nitidez o que seria a baianidade, presente nas narrativas principalmente no início da década de 1970, e que, portanto, teríamos mais maturidade na abordagem, o que certamente ajudaria no entendimento do termo.

Compreendemos o figurino como elemento essencial para a composição do espetáculo, porém, ao se tratar do traje próprio para a dança, além de atender aos fatores estéticos, ideológicos e de caracterização, ainda possui a peculiaridade de proporcionar a harmonia com o movimento do corpo na dança. Sendo assim, ao utilizar o figurino da dança como fonte documental de análise, estamos reforçando sua importância, para além do espetáculo, ou seja, como fonte histórica, que possui as características peculiares as quais abrangem sua constituição, e singularidades que necessitam serem abordadas.

Assim, resolvemos nos ater ao figurino específico para a dança, pois há ainda uma carência de estudos nesse sentido, porque, ainda que tenhamos produções que versem sobre a temática do vestuário para a cena, as peculiaridades desse tipo de vestimenta são pouco abordadas. Dessa forma, o conhecimento do figurinista sobre anatomia e dinâmica do espetáculo, além do seu processo criativo, precisava ser elencado. Durante a escolha do espetáculo, encontramos apresentações cuja referência ao figurinista responsável era inexistente; isso se configura em um fator limitante para a pesquisa, porque inibe a análise do processo criativo do profissional, pois não saberemos as referências utilizadas na construção da vestimenta.

O traje de cena é um elemento histórico, identitário e resultante de um processo criativo, e analisá-lo requer uma pesquisa sobre o artista que o idealizou. Isso reflete, sobretudo, nas questões culturais subjacentes ao processo; o vestuário para a cena se constitui num elemento cultural, porque:

A natureza criativa do homem se elabora no contexto cultural. Todo indivíduo se desenvolve em uma realidade social, em cujas necessidades e valorações culturais se moldam os próprios valores de vida. No indivíduo confrontam-se, por assim dizer, dois pólos de uma mesma relação: a sua criatividade que representa as potencialidades de um ser único, e sua criação que será a realização dessas potencialidades já dentro do quadro de determinada cultura. (OSTROWER, 2001, p. 5)

Dessa forma, muitos espetáculos, sem informações sobre o figurinista tornam-se inviáveis de realizar a análise a partir do figurino. Sobre isso Certeau (1995, p. 224) sinaliza que: “[...] uma reflexão ou um texto sobre a cultura deixa em suspenso uma interrogação decisiva: quem fala e para quem? Todo discurso é definido por um emissor e um destinatário”. Assim, não é suficiente conhecer o discurso, para uma análise eficaz, faz-se imprescindível saber quem é o emissor.

Há coisas que na nossa compreensão são elementos fundamentais para que o figurino se constitua em uma fonte de pesquisa possível, a primeira delas seria o conhecimento sobre o figurinista, e a segunda, a vestimenta. Sobre isso Fausto Viana (2015) reforça que o figurino ou o traje de cena como ponto de referência numa pesquisa é plenamente viável e, portanto, necessita ser conservado.

O traje de cena está permeado de história, que nos dizem muito sobre a identidade de um espetáculo, sobre o local da sua criação, sobre o artista que o criou e sobretudo o caráter

político das artes. Estudar o figurino como elemento histórico se configura, portanto, em analisar os aspectos envolvidos no processo de sua execução.

Assim, para a compreensão do documento estudado, estruturamos a tese da seguinte forma: Na primeira seção, *Salvador – Narrativas da Cidade*, fizemos uma contextualização histórica sobre identidade, tradição e cultura e como esses elementos trabalhados em diversos períodos embasaram as ações, que foram responsáveis pela disseminação de um ideal do povo baiano.

Na segunda seção, *O Figurino em Atos*, procuramos analisar no que consiste o figurino a partir da etimologia da palavra, expomos a classificação que utilizaremos, a partir das teorias de Barthes (2009), em vestuário imagem, vestuário escrito e vestuário real; em seguida expomos a relação entre corpo e figurino, e como esta reverbera na análise, pois compreendemos que, em uma análise da vestimenta para a dança, o corpo precisa ser destacado. Nesse mesmo capítulo explanamos sobre as ações de alguns bailarinos do espetáculo e como as diversas histórias de pessoas se alinhavaram e resultaram na elaboração do figurino, explanamos também sobre como a ancestralidade foi a base dessa concepção. Discorremos sobre o corpo ancestral e como, no decorrer da história, foram escolhidos os referenciais que levaram a uma compreensão afro-diaspórica da baianidade.

Na terceira seção, *O espetáculo Saurê – a criação do mundo*, abordamos a trajetória das pessoas que foram responsáveis pela idealização e concepção do espetáculo: Emília Biancardi, Carlos Moraes, J. Cunha e Laudith Almeida, que denominamos de A Tétrade Fundamental; nesse capítulo, destacamos que foi a partir das histórias de cada um e do entrecruzamento dos seus conhecimentos, que o *Saurê* se configurou como o ápice das questões diaspóricas estudadas há mais de duas décadas e como isso resultou na concepção do figurino.

Na quarta , *Singularidades do vestir a dança – O figurino do Saurê*, discorremos sobre a concepção do figurino, desde o figurino imagem ao figurino real. Inicialmente analisamos os desenhos de J. Cunha, o vestuário-imagem e, em seguida, fizemos uma análise do vestuário real ou vestuário têxtil, essas análises sobre o figurino constituem-se no vestuário – escrito. Procuramos avaliar desde o material utilizado a concepção de um figurino próprio para a dança.

Na quinta seção, *O Figurino é um Treco*, abordamos a importância do traje de cena enquanto documento e, portanto, cultura material; utilizamos as teorias de Miller (2013) sobre cultura material e inferimos que o tratamento mais adequado ao traje de cena era o de treco, troço ou coisa. Escolhemos esse referencial porque consideramos o mais abrangente para

falamos sobre vestimentas, pois abrange uma compreensão que comporta aspectos culturais, históricos e identitários, onde não há a rejeição dos trecos, mas a compreensão destes como elementos fundamentais para analisar as dinâmicas da sociedade, sobretudo sua rede de afetos. A partir dessa compreensão discorreremos sobre a importância dos trecos na cultura e religião na Bahia, destacamos que não há uma hierarquia entre pessoas e trecos e que, em diversos momentos, seremos também coisas.

Por fim, nas *Considerações Finais* explanamos sobre a baianidade presente no figurino do *Saurê*, elencamos os caminhos e as dificuldades para a análise das peças, e a necessidade de uma cultura de preservação do figurino, que se iniciaria pela valorização da cultura popular.

1 SALVADOR – NARRATIVAS DA CIDADE

1.1 IDENTIDADE E TRADIÇÃO

O homem é o resultado do meio cultural em que foi socializado. Ele é um herdeiro de um longo processo acumulativo, que reflete o conhecimento e a experiência adquirida pelas numerosas gerações que o antecederam. A manipulação adequada e criativa desse patrimônio cultural permite as inovações e as invenções. (LARAIA, 2009, p.45)

Salvador é uma cidade que permeia o imaginário, a Lavagem do Bonfim, a vista da Baía de Todos-os-Santos, o Elevador Lacerda – elo entre Cidade Baixa e Cidade Alta, onde está o Pelourinho, temos rodas de capoeira, batuques e um verdadeiro desfile das baianas, caracterizadas com suas rendas e turbantes. Por toda a cidade observamos a beleza da arquitetura das igrejas, muitas (365) já elencara Caymmi à época, também sentimos o cheiro da culinária, onde o dendê dá o tom, o sabor das cocadas, tudo distribuído no famoso tabuleiro da baiana. A Bahia, com suas festas, paisagens e encantos não esconde suas origens, na praça o poeta dos escravos, declama o poema Navio Negreiro (1869):

(...)Tinir de ferros... estalar de açoite...
Legiões de homens negros como a noite,
Horrendos a dançar...
SILVA (2006, p.103)

Local onde é celebrada a mais importante manifestação popular, guarda o poeta e traz à lembrança a história dos ancestrais. A cidade é plural, e as características elencadas como inerentes ao povo baiano não foram escolhidas ao acaso, suas belezas cantadas, narradas e televisionadas estiveram alinhadas com um projeto de modernidade, porém, para além de uma identidade criada e midiática, teremos uma outra, que disserta sobre ancestralidade, a importância da diáspora, e valoriza a cultura popular, a essa identidade denominamos de Baianidade diaspórica.

Foi pelo olhar do estrangeiro que a identidade do povo baiano foi pouco a pouco esboçada e lapidada, para atender a interesses diversos, com vistas principalmente às atividades turísticas, presentes em diversos espaços da cidade, como típicas representações do povo

baiano; porém, não se configuram em uma garantia de valorização e respeito aos mestres e artistas da tradição popular.

A elaboração da identidade regional na Bahia ocorreu de forma bastante singular, em decorrência dos muitos séculos de diferentes interpretações sobre a formação do povo brasileiro, sua dinâmica de desenvolvimento econômico e a importância do espaço geográfico como forte determinante da condição social. Sprandel (2004, p. 91) nos diz que:

Uma genealogia da categoria “pobreza”, em mais de cem anos de discursos intelectuais e políticos sobre o país, demonstra que os padrões explicativos do passado sobre nossos males remetem sobretudo à raça, doença, fome ou clima.

A miscigenação, portanto, constituirá no principal cerne das análises dessa formação, haverá uma tendência nas interpretações sobre a dinâmica de estruturação da sociedade, em responsabilizar as culturas afros e indígena, no intuito de explicar sobre a origem e a manutenção da pobreza do nosso país. Sprandel (2004, p. 92) continua:

[...] logo percebemos que a pobreza não foi a atriz principal dos grandes debates nacionais. Configurou-se, antes disso, como um cenário imóvel ou uma eterna coadjuvante, que tinha como função apoiar os grandes atores: raça, povo e organização nacional.

Será edificado pouco a pouco um cenário em que se evidencia a responsabilização pelo não desenvolvimento, prioritariamente a miscigenação. Essas análises eram realizadas sobre o prisma do ideal evolucionista, em cujo pensamento:

O país era descrito como uma nação composta por raças miscigenadas, porém em transição. Essas, passando por um processo acelerado de cruzamento, e depuradas mediante uma seleção natural (ou quiçá milagrosa), levariam a supor que o Brasil seria, algum dia, branco. (SCHWARCZ, 2005, p. 13)

Sob essa perspectiva, o desenvolvimento do povo brasileiro seria alcançado mediante o patamar da branquitude, e nessa ótica foi construída a imagem do brasileiro apático e preguiçoso, adjetivos entre outros que cunharam o nosso povo até meados do século XX, e que ainda reverberam no imaginário de algumas regiões, ou de umas regiões sobre as outras. O termo “baiano é preguiçoso” é um exemplo dessa construção do imaginário com base na

compreensão evolucionista, e dos escritos sobre a pobreza, que a relacionavam ao excesso de abundância do território, esta seria favorável às condições da inércia do povo em determinadas regiões do País. A Bahia, conhecida por suas paisagens e recursos naturais, explorados desde os idos de 1500, constituía-se em um território favorável à disseminação desse pensamento. Com a população predominantemente negra, o discurso racial era primordial na definição das características do povo baiano, tanto dentro quanto fora do País, e reforçava os estereótipos criados.

Nesse sentido, é importante mencionar o trabalho da Inspetoria de Obras Contra a Seca (IOCS), órgão federal criado em 1909 (que tinha como principal objetivo mapear e sistematizar as secas que assolavam periodicamente a região Nordeste). O órgão concluiu, após o envio de cientistas para o sertão, que o aspecto triste e melancólico do povo brasileiro não se devia às suas origens, à raça e ao território, mas ao fato de o povo estar doente. Não há saúde se não houver condições para mantê-la, e uma dessas condições mínimas seria o acesso a água potável, além de questões sanitárias.

Evidenciava-se a necessidade de o governo assumir uma outra dinâmica, com relação sobretudo ao sertanejo, porém, a visão construída ao longo dos anos sobre o povo brasileiro ainda iria perdurar por algum tempo, e encontrou como principal aliada a classe médica, cuja atuação foi incisiva, no sentido oposto ao das pesquisas realizadas. Médicos produziam textos, amplamente divulgados, que reforçavam a questão racial como fator de primitivismo. Sendo assim, veremos a instalação e propagação de um ideário eugenista, que:

[...] ocorria em um país “subdesenvolvido”, de população em grande parte católica, rural, racialmente mista e analfabeta. Em virtude de seu clima tropical e de sua população “mestiça”, o Brasil representava tudo que os europeus consideravam disgênico. (STEPAN, 1976, p. 334)

Embora as pesquisas houvessem concluído que a miscigenação não se configurava como principal responsável pelas desigualdades sociais, essa associação estava imbricada na cultura, reforçada e perpetuada através das histórias e brincadeiras. É possível vislumbrar, na percepção das cidades do Nordeste, os resquícios sobre a miscigenação do povo brasileiro e sua associação com a corrupção, a apatia para o trabalho e a disposição para festa. Observamos isso explicitamente na obra *Casa Grande e Senzala*, de 1933, na qual:

Freyre considera o brasileiro dominado por um tempo lento e lúdico, preguiçoso. O ritmo brasileiro de atividade é uma combinação de trabalho e lazer. Os brasileiros não gostam do trabalho intelectual ou manual e não têm preconceito contra o lazer, que não é visto como vício, pecado. Ele gosta mesmo é de tocar violão e cantar, comer seu peixe temperado, fumar o seu cachimbo, beber seu café a pequenos goles. (FREYRE 1971 *apud* REIS, 2007, p. 46)

Por sua vez, os anos 1920 trouxeram consigo diversos questionamentos à sociedade oligárquica e à concepção da formação do povo brasileiro; teremos como marco a Semana de Arte Moderna, que fomentou o pensamento de um ideal de identidade nacional e valorização do regional. Assim, iremos perceber mudanças na compreensão da sociedade, e um novo direcionamento nas questões sociais, que não terão mais como base o evolucionismo social.

Essas mudanças decorreram principalmente devido aos estudos advindos das universidades, e à elaboração, pela classe intelectual de uma nova linha de pensamento, em que não se destacava a questão da raça ou clima, mas a produção e distribuição das regiões. Teremos autores como Caio Prado Jr., com a sua obra *Evolução Política do Brasil* (1933), que apresentava uma percepção sobre a evolução política e econômica do País centrada em base histórica, na qual o Estado e as classes sociais são os principais enfoques.

Consoante com essas mudanças, veremos uma tendência à valorização do nacional e regional, que seguia esse direcionamento desde a era Vargas, pois acatou-se que a sociedade brasileira não era formada apenas por brancos. O índio e o negro, até então invisibilizados, considerados meras figuras literárias sem expressividade e sem atenção as suas diversidades, neste momento surgirão como as bases formadoras do povo brasileiro. Em Salvador teremos a atenção voltada para os elementos históricos da cidade; a inauguração do monumento a Castro Alves em 1923 vem ressaltar a valorização dos aspectos identitários do povo baiano. A praça localizada no Centro Histórico da Cidade, em um local considerado o berço da história nacional, recebeu um monumento com um pouco mais de dez metros de altura, ressaltando a figura do poeta dos escravos.

Nesse percurso, observaremos também uma tendência à valorização de setores em que a miscigenação será considerada de forma positiva, como a culinária baiana, que será celebrada como representativa na realização de uma comida essencialmente brasileira. Teremos diversas produções que exaltam essa culinária, entre elas a publicação póstuma de Manoel Querino, *Arte Culinária na Bahia* (1928), obra pioneira de um autor que dedicou seus estudos a destacar a importância do negro na sociedade brasileira. Vejamos sua descrição da culinária baiana:

[...] a Bahia encerra a superioridade, a excelência, a primazia, na arte culinária do país, pois que o elemento africano, com a sua condimentação requintada de exóticos adubos, alterou profundamente as iguarias portuguesas, resultando daí um produto todo nacional, saboroso, agradável ao paladar mais exigente, o que excede a justificada fama que precede a cozinha baiana. Fora o africano o introdutor do azeite de cheiro, do camarão seco, da pimenta malagueta, do leite de coco e de outros elementos, no preparo das variadas refeições da Bahia. (QUERINO, 1957, p. 23)

A primeira publicação da obra se deu em 1928, o que denota o alinhamento com o projeto de estabelecer uma identidade regional, traz o protagonismo do negro na concepção das iguarias consideradas tipicamente baianas, que passam a ser associadas a regionalidade.

Esse destaque à culinária será presente também em produções literárias posteriores, como nas obras de Jorge Amado, nas quais encontraremos diversas referências aos elementos que compõem, desde a comida votiva como o acarajé, até a culinária do cotidiano. Veremos expressiva referência no romance *Jubiabá* (1934), e que se tornará frequente em diversas outras obras, como *Gabriela Cravo e Canela* (1958) e *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1966), cujas protagonistas são exímias representantes de uma culinária baiana, em que no dizer do autor era imprescindível a presença de três ingredientes: o azeite de dendê, o coco e a pimenta.

Ainda sobre a culinária, é relevante o trabalho da folclorista Hildegardes Viana, ao lançar o seu livro *A cozinha baiana – seu folclore, suas receitas* (1955), que se configurou em uma obra que categorizava as comidas típicas da região, mas ia além disso, a autora registrou tanto a forma típica de composição dos pratos, desde o uso dos acessórios culinários, considerados essenciais, até as superstições que envolviam o seu preparo, no intuito de preservar as características originais na sua execução.

Esses registros destacam que a comida se torna também um fator de identificação, importante no estabelecimento de relações comunitárias. “[...] o alimento não delimita apenas territórios físico-geográficos, mas também do social e do imaginário: conhecer ou não tal universo culinário específico significa pertencer ou não a certas categorias da sociedade” (CORRÊA, 2005, p. 85). As refeições configuram-se em momentos de partilha e exaltação daquilo que se tem enquanto referência da cidade, que em Salvador possui uma relação estreita com a religiosidade; isso torna-se evidente quando as iguarias típicas da culinária baiana são especialmente servidas no dia de sexta-feira, numa alusão à sexta-feira santa, que demonstra o

sincretismo² entre as religiões de base afro e o catolicismo, o preparo de comidas à base de dendê representa uma relação direta com as comidas votivas.

Foi devido ao movimento modernista, em sua segunda fase, que observamos novos direcionamentos na busca pela brasilidade, tanto pelos integrantes dos grupos que representavam a direita quanto os grupos da esquerda, ao unirem o pensamento e a ação política que atrelava modernidade ao nacionalismo. “Estabelece-se, dessa maneira, uma ponte entre uma vontade de modernidade e a construção da identidade nacional” (ORTIZ, 1995, p. 35).

O ideal de modernidade que tinha como base a construção de uma identidade nacional se solidificou no País. Um dos principais pontos de discussão constituía-se no entendimento do que representaria efetivamente a identidade nacional, e se esta seria estabelecida pelas tradições do lugar. Essa problemática suscitou uma outra demanda, acerca do que poderia se configurar tradição. Observemos o que nos diz Souza (2007 p. 18):

[...] se a identidade nacional toma a tradição como fundamento, toda tradição é uma escolha feita com base em um repertório histórico. Determinados acontecimentos, locais e personalidades são selecionados e transfigurados de forma a se enquadrar em um corpo de tradições que recolhem o passado e o guardam, mas não de forma aleatória, nem inocente, nem totalizante.

Sob esta ótica, o governo procura exaltar elementos de um passado histórico que represente força e soberania do povo, Souza (2007 p. 18) continua:

As identidades nacionais, são ritualizadas; necessitam de liturgias que as representem em forma de bandeiras, hinos, homenagens ao passado. Ligam-se a valores compartilhados e vinculam-se a pais fundadores que as encarnam como símbolos de um passado que precisa ser reverenciado.

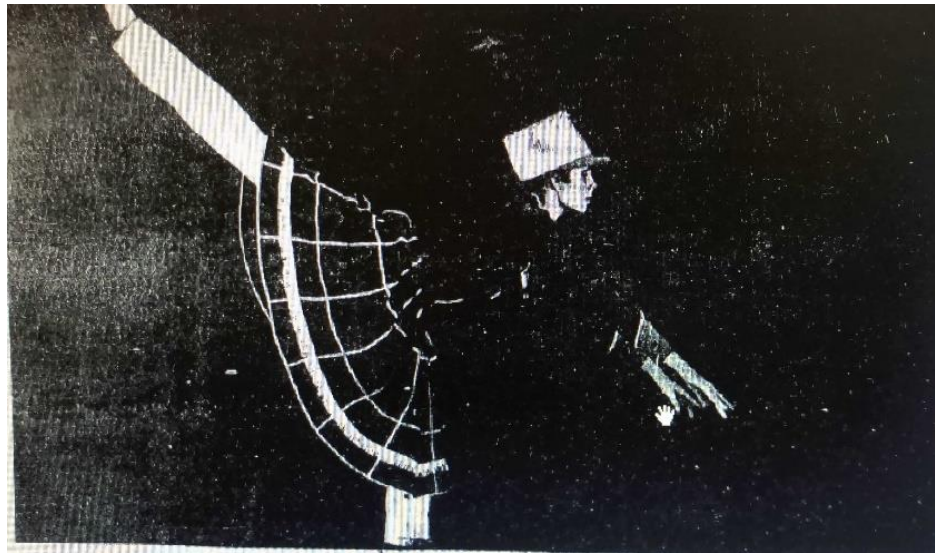
Ao elencar as referências para a elaboração do discurso sobre nacionalidade, une-se a população em torno de um ideal de nacionalidade inquestionável e difícil de rejeição pela sociedade, pois rejeitar as ideias e associações de nacionalismo seria o mesmo que rejeitar seu país, constrói-se uma relação sentimental com o ambiente vivido de tal forma que a população se apropria do discurso, como se ela mesma o tivesse construído. Souza (2007) reforça que a construção da identidade equivale a construir a imagem de nação, que é aderida de forma consensual, e a sua não adesão configura-se como desrespeito às tradições, aos símbolos etc.

² Combinação, em um só sistema, de elementos de crenças e práticas culturais de diversas fontes. (LOPES, 2004, p.1225)

Nesse aspecto destaca-se a atuação do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia (IGHB), que, aliado ao plano de nacionalidade, ressaltou um passado glorioso, no intuito de valorizar a importância da Bahia nos acontecimentos históricos da primeira República.

Veremos assim a projeção de manifestações de caráter nacional, reforçadas por essa compreensão, personagens históricos assumem um protagonismo maior e tornam-se temática de espetáculos, como foi o caso de Maria Quitéria, baiana que, com vestimentas masculinas, lutou no exército em prol da Independência na Bahia contra os portugueses.

Figura 1- Espetáculo Maria Quitéria



Fonte: Jornal A Tarde 28 de agosto de 1982, p. 3, cad. 2– Centro de Memória da Bahia

Essa identidade nacional, que necessita das tradições, ou das escolhas do que se configura como tradição, não é imune ao conceito de cultura, pois tradição e cultura por muitas vezes se interseccionam. De acordo com essa diretriz, teremos em 1982 a inauguração do Museu Afro-brasileiro, que fazia parte do Centro de Estudos Afro Orientais³, que além das exposições permanentes de um acervo que contava com 800 peças, realizava atividades que incluía poemas, filmes, músicas e dança.

Sob esse prisma poderemos compreender a dinâmica de diversas manifestações populares, destacamos dentre elas a festa profano-religiosa, que teve sua origem no século XVIII, mas foi somente no período da atuação do governo civil-militar e da política nacional

³ Órgão suplementar da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia. Foi criado em 1959

que ganhou expressiva projeção através da produção midiática, a Lavagem das Escadarias do Senhor do Bonfim.

Esta manifestação popular, conhecida pelo sincretismo religioso, acontece no mês de janeiro, quando pessoas adeptas da religião do candomblé lavam as escadarias da igreja, e em seguida realiza-se a celebração dentro da igreja do Bonfim pelos católicos. Lima (2015) ressalta que, embora as matrizes religiosas estejam presentes através da prática devocional ao Senhor do Bonfim pela Irmandade Católica, novenas, missas e procissões, e pelo cortejo coordenado pelas mães e pais-de-santo devotos de Oxalá, a atuação conjunta foi motivo de resistência, e somente na década de 1940 as autoridades, com vistas a estimular e favorecer as atividades turísticas, acataram a realização do cortejo.

A festa, inicialmente religiosa, assumiu aspectos também profanos; a comercialização das tradicionais fitas do Bonfim simboliza um interesse que extrapola as questões puramente religiosas. A manifestação é considerada a segunda de maior destaque na cultura baiana, servindo também como um meio para dar maior projeção aos governos locais, através da publicidade. É um exemplo de que as tradições seculares foram reformuladas e desenvolvidas sob a ótica do desenvolvimento e modernidade.

Diante dessa dinâmica, temos o carnaval de Salvador, festa mais importante da cidade, pois proporciona o desenvolvimento de diversas atividades econômicas, fomentadas pelo turismo. Embora a manifestação tenha assumido as características de um festejo popular, no seu início a população mais carente economicamente foi inibida em realizar as celebrações, o cortejo era limitado a ruas específicas pré-determinadas, e cuidava-se prioritariamente em garantir a realização da festa pela elite, cuja atividade acontecia nos clubes, mas a mesma elite posteriormente resolveu levar a festa para as ruas, cerceando ainda mais a liberdade da população menos favorecida.

O carnaval conta com uma profusão de blocos afros, que foram importantes para a afirmação de grupos anteriormente marginalizados, a valorização da cultura afro e a proliferação de grupos populares congregaram ações que garantiram a participação dos grupos negros, que disseminaram a cultura afro-diaspórica, enquanto manifestação de identidade. O curioso é observar que, gradativamente, a presença desses grupos foi organizada de tal forma a disseminar as características do povo baiano e proporcionar a divulgação de uma cultura considerada exótica, e, portanto, comercializável. Essa dinâmica deu-se de maneira similar em diversas regiões do País, que tinham o samba como destaque. Sobre isso é interessante observar o que diz Fry (1982, p. 52):

Uma possibilidade é que tanto o candomblé como o samba constituíam os produtos culturais mais originais no Brasil e eram, portanto, capazes de distinguir simbolicamente o Brasil de outras nações latino-americanas e do mundo desenvolvido. Outra interpretação possível, e a que realmente prefiro, é que a adoção de tais símbolos era politicamente conveniente, um instrumento para assegurar a dominação mascarando-a sob outro nome.

Diante desse fluxo de construção de uma identidade nacional, e posteriormente regional, Salvador, com sua herança de antiga capital do Brasil, assumia uma posição de projeção não limitada ao âmbito nacional. A população negra predominava no território, as produções com caráter afro ganhavam proeminência, e o potencial turístico destacava-se. Fry (1982, p. 52-53) continua:

[...] a conversão de símbolos étnicos em símbolos nacionais não apenas oculta uma situação de dominação racial mas torna muito mais difícil a tarefa de denunciá-la. Quando se convertem símbolos de fronteiras “étnicas” em símbolos que afirmam os limites da nacionalidade, converte-se o que era originalmente perigoso em algo “limpo”, “seguro” e “domesticado”.

Compreender essa atuação nacional, no sentido de estabelecer uma identidade regional, torna-se importante para construir uma narrativa em que possamos estabelecer os meios para elucidar o modo como se assentou o que se acredita configurar a identidade baiana, expondo as dinâmicas da elaboração desse imaginário da baianidade.

1.2 CULTURA E POLÍTICAS PÚBLICAS

Compreender a concepção de cultura que norteava as ações do governo brasileiro torna-se algo necessário para o entendimento da construção do ideal de Identidade Nacional. Ortiz (1995) vai afirmar que a identidade nacional, que é uma construção simbólica, está ligada a uma reinterpretação do popular pelos grupos sociais e até a própria construção do Estado brasileiro. Isto é reforçado pelo pensamento de Eagleton (2011), que, ao analisar a etimologia da palavra, nos diz que neste único termo, cultura, entram indistintamente em foco questões de liberdade e determinismo, o fazer e o sofrer, mudança e identidade, o dado e o criado.

Até a década de 1960 prevalecia no País uma tendência à valorização do que era advindo de outros países, consumiam-se as músicas, as artes e a moda; sobre isso Reis (2007) vai nos dizer que há uma necessidade de buscar uma identificação com aqueles que representavam a vitória, o sucesso. Assim, utilizam-se referências, desde a forma de vestir, ao modo de atuar na

sociedade, que levassem aos demais a impressão de sucesso, cria-se o desprezo pelas características do seu país, e isso é visto como sinal de modernidade.

Os esforços concentraram-se na problemática que consistia em elaborar uma estratégia que promovesse a identificação da sociedade com seu próprio país, a fim de que a mesma agisse conjuntamente com o Estado, no intuito de caminhar para a modernidade, tendo em vista que:

Este sentimento ou esta consciência de um interesse ou de uma finalidade nacional é, sem dúvida, um pressuposto essencial, uma condição preliminar, sine qua non, para o perfeito funcionamento de qualquer sistema de Estado democrático. Se este sentimento está ausente na cultura do povo e, conseqüentemente, na psicologia dos cidadãos; ou, se existe, mostra-se rarefeito, inconsistente, fraco, pouco denso, sem força determinativa da conduta (porque destituído de sanções moralmente coercitivas nas tradições e costumes do povo), o Estado Nacional, de base democrática, fatalmente se degenera, entra a funcionar deficientemente, ou mesmo corrompe-se de todo. (VIANA, 1999, p. 164)

Iniciam-se as investidas na valorização dos elementos nacionais, criam-se elos, valorizam-se histórias, a partir do entendimento sobre cultura, especialmente da sua importância como elemento fundamental, para a construção da identidade nacional.

O marco principal com relação à política cultural se deu na cidade de São Paulo, ainda na década de 1930, e teve forte impacto na atuação de forma nacional; destacamos alguns aspectos relevantes: o estabelecimento da cultura popular e da cultura imaterial e as missões etnográficas amazônicas e nordestinas. “A política cultural implantada valorizava o nacionalismo, a brasilidade, a harmonia entre as classes sociais, o trabalho e o caráter mestiço do povo brasileiro” (RUBIM e BARBALHO, 2007, p. 16). No governo ditatorial de Vargas, iremos ter tanto o incentivo às produções culturais, quanto o controle dessas produções; podemos observar essas ações através da quantidade de setores criados para trabalhar as questões compreendidas no eixo cultural, sobretudo a artística.

Podemos observar esse apelo nos destaques dados a elementos culturais de maior destaque pelas mídias, como o samba. Observemos *O Samba da Minha Terra*, de Caymmi, que reflete o ideal da valorização regional, percebido na exaltação do samba:

O samba da minha terra deixa a gente mole
Quando se canta
Todo mundo bole
Quando se canta

Todo mundo bole
 Quem não gosta de samba
 Bom sujeito não é
 É ruim da cabeça
 Ou doente do pé
 Eu nasci com o samba
 No samba me criei
 Do danado do samba
 Nunca me separei
 (SAMBA DA MINHA TERRA,1957)

Observamos nesse momento um investimento na indústria cultural e assim o desenvolvimento de setores da mídia, controlados pelo governo.

Porém, em meados da década de 1960, teremos a contracultura, influenciada pelo movimento *hippie*, cujas bases filosóficas apoiavam-se no posicionamento contrário ao que era imposto pela sociedade, o capitalismo e o conservadorismo, e que será um expoente importante na atuação contra o governo ditatorial. Destacamos o movimento realizado pelos Centros Populares de Cultura (CPC), cuja militância era direcionada à conscientização e mobilização das classes populares, este movimento era representado pelos artistas da bossa nova, que compunham músicas de protesto. Sobre o CPC Napolitano (2008, p. 37-38) esclarece que:

O texto-base do Manifesto do CPC tentava mostrar como o jovem artista engajado poderia ‘optar por ser povo’, mesmo tendo nascido no seio das famílias mais abastadas. Aliando formação, talento, com os estilos e conteúdos da cultura popular, o artista engajado poderia ajudar a construir a autêntica cultura nacional (...)

Outro grupo consistia de artistas ligados ao movimento denominado *Jovem Guarda*, cuja atuação era no sentido de divulgação de uma cultura de consumo. O terceiro grupo, influenciado pelas ideias do antropofagismo, trazia uma intersecção dos dois anteriores, e ficou amplamente conhecido como *Tropicália* – liderado pelos baianos Gilberto Gil e Caetano Veloso. Ainda na contracultura teremos artistas como Paulo Coelho e Raul Seixas, que, de forma militante, questionavam a sociedade e disseminavam uma sociedade alternativa.

O diferencial do *Tropicalismo* era a valorização da cultura popular, promovendo assim uma tendência ao sentimento de regionalismo e identificação com a cidade; a música foi seu principal veículo de disseminação. Havia também grupos que mesclavam o rock com a música

popular, entre eles destacamos *Os Mutantes* e *Os Novos Baianos*, que expressavam sobretudo o pensamento da juventude do período.

Ainda nesse movimento da Contracultura, teremos o desenvolvimento do cinema denominado de marginal, cujo expoente foi Glauber Rocha, com o filme *Deus e o Diabo na Terra do sol* (1964), constituindo-se o marco do surgimento do Cinema Novo, que trazia uma apresentação das questões sociais, sobretudo, as desigualdades econômicas e as questões raciais no Brasil, tendo como foco a Bahia, particularmente ao sertão de Canudos. Com a expressão evidente de liberdade suscitada pelo movimento, o governo civil-militar decide agir, com o propósito de extingui-lo; será neste momento que teremos diversos artistas encaminhados para o exílio.

No auge do governo militar, no seu período considerado o mais violento, verificamos, além da perseguição aos artistas, uma estagnação nas ações culturais, observamos assim apenas a atuação de alguns grupos de forma isolada. Isso vai perdurar até o início do processo de democratização e explica o motivo para que tenhamos somente em 1970 a criação do Plano Nacional de Políticas Culturais (PNPC), que trazia pela primeira vez um planejamento das ações relacionadas à cultura.

Sobre as diretrizes do Plano, convém salientar que, embora se refira como norte das suas ações, o respeito as diversas manifestações culturais e o estímulo a estas manifestações, há nele uma indicação de concepção do povo brasileiro homogeneizante, configurando-se em uma dinâmica que retrata a construção das políticas culturais no País, amplamente associada a governos autoritários, elitistas e ausentes de interação com as comunidades, vejamos o texto:

Cultura não é apenas acumulação de conhecimentos ou acréscimo de saber, mas a plenitude da vida humana no seu meio. Deseja-se preservar a sua identidade e originalidade fundadas nos genuínos valores histórico-sociais e espirituais, donde decorre a feição peculiar do homem brasileiro: democrata por formação e espírito cristão, amante da liberdade e da autonomia. (PNPC, 1970, p. 8)

Sabemos que a formação do povo brasileiro se deu a partir de uma imposição de valores europeus, e as bases indígenas e africanas não possuíam características que remetessem ao espírito cristão, portanto, há uma contradição, tendo em vista a expressividade do culto das religiões de matrizes africanas na Bahia. Assim, embora o PNPC trate de elaborar estratégias para dinamizar as ações culturais, ainda percebemos uma generalização e ideário de um povo, e isso demonstra que, embora tenhamos um plano específico para gerenciar as ações culturais

do País, ele ainda está voltado para o interesse do mercado, e a cultura é amplamente vista como um negócio lucrativo.

Veremos ainda no PNPC uma orientação relevante sobre a concepção de cultura, que deveria ser compreendida de forma ampla, pois: “Essa orientação leva em conta uma dupla dimensão: a regional e a nacional. O contato intercultural é indispensável, e a preservação do especificamente regional deve ser garantida” (PNPC, 1970, p. 9). Sob esse discurso temos diversas ações em prol da construção de uma identificação nacional, no intuito de comercializar uma cultura com características diversas das classes dominantes, e, portanto, considerada exótica.

O Plano ainda diz: “Vemos, portanto, a diversidade regional contribuindo para a unidade nacional. Mas, quando se trata de cultura, outras variáveis entram no quadro, onde o elemento humano adquire preponderância” (PNPC, 1970, p. 17), notamos a questão da unidade realçada, a necessidade de criação da identidade, e a compreensão de que a cultura seria o veículo para alcançá-la, embora o elemento humano seja destaque, não é o que veremos efetivamente, pois ainda predomina o caráter homogeneizante no tratamento dos diversos grupos sociais.

Assim, mesmo diante de orientações equivocadas, em Salvador podemos observar as políticas culturais seguindo as mesmas diretrizes nacionais, conforme Rubim (2014, p. 19):

A tradição baiana no campo das políticas culturais tem reproduzido as dinâmicas nacionais de ausências, autoritarismos e instabilidades, com algumas pequenas nuances. A Bahia viveu um longo período de ausência de políticas culturais.

De uma forma ainda autoritária e controladora, mesmo após a instauração dos governos democráticos no País, as diretrizes das atuações em prol das ações culturais tinham obstáculos severos ligados às desigualdades sociais e econômicas acentuadas no Estado. Rubim (2014) ressalta que o desenvolvimento é um processo complexo e articulado e envolve sempre diferentes dimensões, tais como: econômica, social, política, ambiental e cultural; dessa forma, sem a liberdade de ação ampla, as atuações para a valorização e crescimento da cultura baiana foram inibidas por longos períodos.

Com a predominância de governos que se recusavam a compreender as ações culturais de forma mais abrangente e inclusiva, ignorar as demandas da população resultava em atuações equivocadas e inadequadas, que priorizavam a difusão de uma realidade favorável ao turismo,

ou seja, ao mercado, reverberando numa realidade forjada na manutenção das desigualdades sociais e econômicas. Observemos que:

Algumas singularidades baianas se somaram à reprodução das três tristes tradições das políticas culturais nacionais. Desde a reinstalação da Secretaria, agora como de Cultura e Turismo, até seu desmembramento em 2007, ele teve sempre o mesmo dirigente, oriundo da área de turismo. Nestes longos 12 anos, a cultura esteve subordinada aos interesses do turismo, com todos os problemas e distorções que isto ocasionou. (RUBIM, 2014, p. 19)

O turismo entrará como um importante difusor da cultura baiana, sem que isso, no entanto, se configure em uma valorização dessa cultura, ou em um trabalho em prol do seu desenvolvimento, mantêm-se as mesmas condições sociais, cria-se uma apresentação para exportação.

1.3 CULTURA E TURISMO

Você já foi à Bahia, nega?
 Não?
 Então vá!
 Quem vai ao Bonfim, minha nega
 Nunca mais quer voltar
 Muita sorte teve
 Muita sorte tem
 Muita sorte terá
 Você já foi à Bahia, nega?
 Não?
 Então vá!

(VOCÊ JÁ FOI À BAHIA? 1968)

O imaginário sobre a Bahia, difundido principalmente através das músicas de Dorival Caymmi, das pinturas de Carybé, e da literatura de Jorge Amado, se consagrou na mídia através das adaptações para as telenovelas, essa Bahia que foi eternizada nas fotografias de Pierre Verger, pesquisador que construiu, ao longo da sua vida, um acervo fotográfico que apresenta a arquitetura da cidade, as comidas típicas e as produções culturais. Estes artistas foram os principais elos que levaram à construção do imaginário baiano que conhecemos. Victor Queiroz (2019) refere-se aos mesmos como os patriarcas da baianidade. Não é à toa que as obras desses artistas continuam a serem utilizadas para incentivar o turismo na Bahia.

Salvador configura-se como uma referência mundial com relação ao turismo, e compreender a dinâmica desse processo e sua relação com as questões culturais e identitárias,

é necessário para deslindar sobre o imaginário construído acerca do povo baiano, notadamente o soteropolitano.

Um dos aspectos fundamentais para a compreensão da identidade do povo baiano concentra-se nas questões religiosas, cuja influência afro consiste em um importante disseminador de ações que percorrem diversos âmbitos da sociedade. A religiosidade na Bahia consiste em um elemento de relevância na cultura do Estado, e as festas religiosas constituem-se numa celebração do sincretismo religioso, muito explorada pelo turismo. Porém, a liberdade ao culto religioso somente foi instaurada a partir da criação da ementa em 1945.

Foi o escritor Jorge Amado, enquanto deputado federal, que elaborou a supracitada ementa, que se encontra vigente até os dias atuais, cuja temática referia-se à liberdade de culto religioso. Militante em prol da liberdade, o escritor demonstrou, ao criar as propostas, a sua sensibilidade, advinda da percepção e vivência na cidade, local onde a perseguição sofrida por religiões de matrizes africanas, notadamente o candomblé, era constante.

Uma ementa não se constitui em garantia de respeito e aceitação, mas isso leva à reflexão, tira da invisibilidade e da marginalidade religiões que se viam perseguidas e tolhidas nas suas celebrações, de modo que podem ser vistas e manifestadas. Constitui-se em um forte elemento para a realização das manifestações religiosas, que já se configuravam como parte da maioria da população. Assim, a busca pela construção de uma identidade e o entendimento da importância da cultura levaram à propagação das festas religiosas e à sincronização destas as atividades turísticas.

As ações culturais e turísticas caminharam de forma paralela, e muitas vezes sem diferenciação uma da outra; notamos que a questão turística surgiu antes da própria reflexão sobre as questões culturais. Foi na década de 1950 que vimos a inclusão do turismo nos planos estaduais, porém as questões culturais levarão duas décadas para entrarem nos planos de ação governamental.

A Bahia fornecia diversos aspectos para exploração turística, porém era importante a criação de estratégias a fim de ampliar essa atividade. Fazia-se necessário um levantamento dessas possibilidades de exploração, uma espécie de inventário. O Pelourinho era um potencial ponto turístico, e isso deveu-se principalmente à literatura. Destacamos duas produções literárias de Jorge Amado que, ao promoverem a difusão da cidade de Salvador, suscitaram o desejo de conhecimento e visitação dos espaços que descrevia; são elas *Suor* (1934) e *Jubiabá* (1935).

Estes dois romances fazem parte da trilogia do autor que têm em comum uma linha de construção, que seguia em uma demonstração da realidade da vida cotidiana na cidade de

Salvador. Os romances também retratam aspectos da pobreza e das desigualdades sociais, trazem personagens, que habitualmente são marginalizados na sociedade, como lavadeiras, malandros, prostitutas, costureira, entre outros. O ponto em comum destas obras é o local onde se desenrolam as tramas, o Pelourinho, que ganhará notoriedade.

Nos romances há desde fortes relatos de pessoas morando em condições insalubres, até a discrepância entre o morro e a cidade, traz reflexões sobre racismo e pobreza, numa construção que traz vida a esses espaços e causam uma associação com os personagens; o candomblé serve em muitos aspectos como um elo entre vida e magia. São romances que abordam aspectos da vivência na cidade, descrevem-na e causam essa relação de identificação pela forma com que são construídas as narrativas. Portanto, o Pelourinho torna-se um lugar do desejo de visitação, mas não era local considerado seguro, e isso dificultava o seu acesso. As construções históricas que haviam na região foram paulatinamente degradadas, houve diversas atuações entre 1935 e 1948, do Instituto do Patrim nio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), no sentido de tombamento de alguns imóveis, porém de forma isolada, portanto, sem muito retorno. Será somente no ano de 1992 que acontecerá a sua revitaliza o, porque compreende-se o seu expressivo potencial turístico.

Ainda dentro dessa perspectiva da constru o do inventário turístico, teremos o Elevador Lacerda, considerado um dos símbolos da baianidade, que foi criado para facilitar o acesso entre a Cidade Baixa e a Cidade Alta. Foram efetuadas tr s reformas no espaço, mas a realizada em 1930   considerada a mais relevante, porque proporcionou modernidade e possibilitou uma amplia o na capacidade para transportar um maior número de pessoas, o que melhorava e garantia uma maior mobilidade pela popula o.

Além da explora o de pontos conhecidos, o inventário sobre a cidade, possibilitava a verifica o de alguns locais com qualidades potencialmente turísticas, devido a sua localiza o e/ou acesso, o que acarretava mudanças na paisagem urbana e na dinâmica da popula o, pois:

O Conselho de Turismo da Cidade de Salvador e a Diretoria Municipal de Turismo tinham como objetivo central elaborar um plano de desenvolvimento para o turismo, o qual compreenderia intervenções no espaço geográfico de Salvador, com a constitui o de zonas turísticas no município e a adequa o dessas a finalidades primordiais, previamente estabelecidas. (QUEIROZ, L., 2002, p. 40)

Essa dinâmica em prol do turismo e do turista traz obviamente impactos sociais   popula o nativa; ao interferir na paisagem urbana, interfere-se também nas rela es dos indivíduos na sociedade, a partir de suas rela es com os espaços. Serpa (1998) esclarece que

o ser humano é altamente adaptável e flexível, que os grupos diferentes terão imagens diversas de uma realidade apresentada, turistas e nativos; portanto, focalizam aspectos divergentes de um mesmo ambiente, os nativos vivem de fato o ambiente, este faz parte do seu cotidiano, assim as relações estabelecidas são de longo prazo.

As diretrizes das ações turísticas podem ser visualizadas na Lei Ordinária Municipal de 1953, que cria o Conselho de Turismo da Cidade do Salvador e estabelece as condições de exploração turística. No Conselho havia representantes da Secção Baiana da Comissão Nacional de Folclore, porém a grande maioria dos representantes era de comerciantes, sindicato da hotelaria e das agências de turismo, o que demonstra um interesse maior na exploração das questões consideradas exóticas a ponto de serem midiaticizadas, sobretudo as manifestações folclóricas, que são um viés de atração para a cidade, pois: “Basta a leitura dos assuntos pesquisados pelo Folclore para nos convenceremos do que ele é essencialmente nacional” (EDELWEISS, 2001, p. 31). Daí percebemos uma tendência à folclorização da cultura baiana, no sentido de proporcionar a construção de um imaginário do seu povo, notadamente na mídia. Percebemos essa tendência no artigo 10 da supracitada Lei, que tinha como direcionamento: “VIII – sugerir medidas de proteção e valorização dos elementos da natureza, das manifestações culturais das tradições e costumes, que constituem atrações turísticas” (SALVADOR, 1953).

Cultura e turismo caminham juntos no entendimento da gestão da cidade, e o seu gerenciamento terá como foco o bem-estar do turista. Veremos que a cidade irá se desenvolver nesse sentido, e os locais mais propensos a serem pontos turísticos seriam beneficiados com ações de melhoria, tanto nas condições locais, com investimento na paisagem, quanto nas questões de acesso a esses locais, sem mencionar o reforço do policiamento nesses ambientes.

Ainda segundo Lei nº 410, de 10 de setembro de 1953, veremos a organização da dinâmica turística para que os eventos ocorram nos momentos de celebração de ritos e festas tradicionais; vejamos: “h) organizar programas anuais de festas ou diversões públicas, susceptíveis de se tornarem motivos de atração turística, consideradas estas, dentre outras, as de caráter regional as cívicas, as folclóricas, os congressos científicos, religiosos, esportivos e de classe”. A visibilidade dada a essas ações que aconteciam de forma tradicional na cidade, não se tratava de uma valorização da cultura local, ou de um incentivo, mas sobretudo uma garantia de exploração da cidade como um local dinâmico e com situações atípicas que encantariam o turista e que levariam a uma maior visibilidade da cidade em demonstrar seu potencial de atração e divertimento para o viajante. Observemos:

A festa está presente na vida da capital baiana, mais que em qualquer outra capital brasileira. Transformadas em mercadoria, a indústria do turismo introduz as festas populares e aspectos culturais intrinsecamente ligados a sobrevivência – a baiana do acarajé, por exemplo – em pacotes turísticos vendidos pelas agências em todo país e no exterior [...]. (BRAGA, 1994 *apud* SERPA, 1998, p. 117)

Vale salientar, como nos diz Lúcia Queiroz (2002), que Salvador foi a primeira cidade do País a ter uma elaboração de uma política ordenada em prol do turismo, ela nos chama a atenção que a implantação dos grandes troncos viários foi de fundamental importância para o desenvolvimento do turismo na Bahia.

Facilitar o acesso a capital, explorar as atividades culturais de cunho popular, adequar os locais da cidade para receber o turista, estabelecer conexões com os grupos folclóricos consistiram em algumas das ações estabelecidas para a realização das políticas turísticas. Interessa-nos evidenciar as dinâmicas dos grupos folclóricos, dos capoeiristas e dos brincantes, que se tornaram presentes nas atividades turísticas, cujas apresentações eram evidenciadas na mídia.

Uma importante atuação, com relação aos grupos que representavam a cultura popular, foi da etnomusicista Emília Biancardi, cujo trabalho destacaremos posteriormente. A artista criou em 1962 o grupo de dança VIVABAHIA, que se tornou referência mundial e, portanto, constituiu-se em um meio importante para a disseminação da cultura e identidade do povo baiano. Essa dinâmica não foi interrompida com a implantação do regime civil-militar em 1964, e o grupo continuou disseminando um ideal de cultura e baianidade no intuito aparente de preservar a boa imagem do País e dos seus governantes internacionalmente. Convém destacar que, até o ano de 1964, as ações turísticas estavam em constante diálogo com a intelectualidade e artistas baianos, porém este diálogo foi rompido, devido a muitos intelectuais discordarem das atitudes do governo vigente, o que ocasionou a perseguição de diversos deles pelo regime ditatorial.

Como já explanado, interessa ao governo a disseminação de um ideal, no qual o País se tornasse atrativo para o mercado internacional, e as ações para que isso acontecesse foram implementadas, vejamos:

Como principal destaque de desenvolvimento do Turismo no Brasil, na época da ditadura militar, foi a criação da EMBRATUR, em 1966, com objetivo de divulgar o Brasil no exterior. Na época, alguns intelectuais estavam fora do Brasil por conta do regime ditatorial e circulavam notícias sobre a censura e as torturas praticadas no país. Assim, foi interessante criar um órgão com objetivo de mostrar ao mundo que o Brasil

possui riquezas naturais, uma gente hospitaleira, belas mulheres, samba e futebol.
(GAMA, 2009, p. 8)

O governo da Bahia estava ciente de que seria necessário estabelecer diretrizes para a divulgação e exploração da cultura pelo Estado; no final da década de 1960 veremos a criação do primeiro órgão de atuação governamental, o Conselho Federal de Cultura (CFC), que possuía basicamente quatro segmentos de atuação: artes, letras, ciências humanas, patrimônio histórico e artístico nacional. Também existia um setor responsável pelas legislações.

Uma medida relevante adotada pelo Estado foi o cadastramento das baianas de acarajé, feita em 1963; essa ação estipulava os pontos onde se fixariam com seus tabuleiros e a padronização das vestimentas. A figura torna-se emblemática e uma espécie de cartão-postal da cidade.

Vejamos o trecho da música de Caymmi, *O que é que a baiana tem?* (1934); esta canção foi gravada por Carmen Miranda, para o filme *Banana da Terra* (1939), e descreve os elementos que constituem a indumentária da baiana:

O que é que a baiana tem?
Que é que a baiana tem?
Tem torço de seda, tem!
Tem brincos de ouro, tem!
Corrente de ouro, tem!
Tem pano-da-Costa, tem!
Tem bata rendada, tem!
Pulseira de ouro, tem!
Tem saia engomada, tem!
Sandália enfeitada, tem!
Tem graça como ninguém
Como ela requebra bem!
(O QUE É QUE A BAIANA TEM? 1966)

Este referencial da baiana foi amplamente divulgado e utilizado para compor o imaginário, reforçado nas produções artísticas, sobretudo na música e literatura. Essa dinâmica de seleção de elementos que, representaria o povo baiano, foi ampliada, à medida que se multiplicavam os discursos sobre a importância das questões culturais.

Assim, foi em uma Conferência realizada em Veneza, em agosto de 1970, que o Brasil apresentou seu Plano Nacional de Políticas Culturais, que possibilitou o financiamento, através do então Ministério da Educação e Cultura, de diversas ações nas áreas das artes, circo, música e folclore, que estava atrelado à concepção de cultura, de forma a ampliar a atuação do Estado.

Teremos, nesse mesmo período, a criação da Comissão Integrada do Nordeste, que, com a promoção de ações de forma conjunta nas questões relacionadas ao turismo, demonstra o caráter homogeneizante fornecido à região. Sobre isto, Lúcia Queiroz (2002, p. 113) salienta que: “A primeira ação de destaque da Comissão foi a campanha Visite o Nordeste, desencadeada em 1971. A campanha foi lançada em São Paulo, com um evento amplamente divulgado na imprensa e no *trade* turístico nacional”.

As diretrizes turísticas permitiram construir a imagem de um país, de um povo, e sobretudo de um governo. Lúcia Queiroz (2002) nos diz que a própria subordinação dos organismos gestores de atividades turísticas à Secretaria da Indústria e Comércio, justificava-se pela forma que a administração pública via o turismo, pois a Bahia vivia o auge de um governo autoritário e centralizador, sem margens para outra dinâmica além da própria indústria. “Iniciava-se, assim, um processo de exportação da cultura baiana, que em muito contribuiu para fomentar a atividade turística” (SUAREZ, 1990 *apud* QUEIROZ, 2002, p. 71).

O turismo se constituía, dessa forma, em um grande negócio, e a exploração da cultura baiana, imbricada nas ações em prol das atividades turísticas, promoveu a construção de uma imagem do povo baiano, nacional e internacionalmente, que muitos denominam de baianidade, mas o que seria de fato essa tal baianidade?

1.4 AH... ESSA TAL BAIANIDADE... E /OU A CONSTRUÇÃO DE UM IMAGINÁRIO BAIANO

Paulo Rigger disse a Julie:

— Minha filha, este é o País do Carnaval.

E sentiu-se estranho, muito estranho ao seu povo. E começou a pensar que seria capaz de fracassar no Brasil...

(AMADO, 2011, p.22)

Em seu primeiro romance, *O país do Carnaval* (1932), Jorge Amado, através do personagem de Paulo Rigger, apresenta bem a realidade do povo brasileiro, que hipervalorizava a cultura estrangeira e se sentia estrangeiro dentro do seu país; não havia laços de identificação do povo com o local onde vivia, associar-se ao país era associar-se à ideia de fracasso. Diante disso, fazia-se urgente a descoberta da identidade do povo brasileiro, e na Bahia não foi diferente, pois:

A região não é uma unidade que contém uma diversidade, mas é produto de uma operação de homogeneização, que se dá na luta com as forças que dominam outros espaços regionais, por isso ela é aberta, móvel e atravessada por diferentes relações de poder. (ALBUQUERQUE JR., 2009, p. 37)

No início da década de 1960, na cidade do Salvador, observamos apresentações pontuais de diversos grupos folclóricos pela cidade; estes traziam para as ruas as rodas de capoeira e as festividades religiosas. Veremos, na década posterior, a partir das ideias semeadas sobre regionalismo, que as apresentações se tornam mais expressivas e passam a agregar grupos advindos de diversas partes do País e do mundo, a cidade fervilhava de espetáculos, feiras culturais; entre outras atividades, destaca-se um número significativo de apresentações de caráter afro-brasileiro. Mas será somente na década de 1980 que teremos uma expressiva representação da cultura popular na cidade; esses grupos exibiam uma cultura questionadora, em uma expressão de baianidade diferenciada, cujo caráter diaspórico torna-se evidente.

Ao analisarmos a construção da identidade nacional e regional, chegamos ao conhecido termo baianidade, embora devêssemos falar sobre soteropolidade, mas esta não cabia no discurso, pois, como explica Mariano (2009, p. 18):

Está sendo mantida a equivocada, mas consagrada, referência à cultura de Salvador e do Recôncavo como “baiana”. Ainda que se reconheça que a Bahia é plural, heterogênea, este uso do todo para designar a parte já é tão difundido que traria problemas metodológicos tentar fugir dele. Seriam poucas as referências a uma identidade soteropolitana. Mas, registra-se, então, que a pesquisa, apesar de referir-se à Bahia, tem sua atenção voltada para Salvador e entorno.

Assim, o termo configura-se o mais adequado, mesmo que estejamos nos referindo à capital. Ao falarmos sobre a identidade baiana, não poderíamos ignorar que ela adveio principalmente da busca pela brasilidade, e sua vertente regionalista, muitos pesquisadores, entre eles Mario de Andrade, viajaram pelo País à procura dessas identidades regionais. Das obras do escritor, podemos destacar *Macunaíma*, o anti-herói que vai de encontro à homogeneização cultural e étnica, que buscava retratar a realidade e a pluralidade cultural do nosso país apreendidas em suas viagens.

As representações de elementos e personagens da cultura regional não foram iniciadas na Bahia, elas aconteceram fora do Estado, a partir de duas vertentes bem significativas. No Rio de Janeiro, referência sobre a divulgação do imaginário do povo urbano brasileiro, houve o reforço do estereótipo do baiano, mas especificamente da baiana e do sertanejo. Na cidade de São Paulo, outro grande polo disseminador de culturas, houve a divulgação do típico caipira,

principalmente através de personagens como Mazzaropi⁴. Assim, esses dois grandes centros de disseminação cultural foram responsáveis por divulgar uma imagem que uniformizava e congregava uma região, em comportamentos, crenças, cultura, arte.

Sem dúvida, as representações simbólicas do popular se adequaram (e, em parte, foram produtos delas) às manipulações ideológicas, por parte das elites brasileiras, na construção de um tipo popular ideal: conformado, mas com vontade de subir na vida, malandro, mas no fundo, ordeiro, crítico, porém nunca subversivo. Se por parte das camadas populares os produtos culturais que veiculavam essas representações serviam como válvula de escape as tensões sociais e políticas que o Brasil atravessava, por parte das elites eram vistas como uma representação subdesenvolvida típica do terceiro mundo provinciano, produto da mistura das raças e do atraso sociocultural. (NAPOLITANO, 2008, p. 17)

Teremos assim a predominância de produções culturais direcionadas no sentido de divulgação de um ideal que atendia as diretrizes de construção das identidades nacionais e regionais. Observamos que, após a Segunda Guerra, com o surgimento do Partido Comunista no Brasil, através de diversos intelectuais que o compunham, foram promovidas ações no sentido de definir uma atuação das artes no meio social, adotando uma ação doutrinária que seguia alguns princípios importantes sobre a construção de personagens que representassem a identidade regional.

A arte deveria ser feita a partir de uma linguagem simples e direta, quase naturalista; o conteúdo deveria ser portador de alguma mensagem exortativa e modelar para as lutas populares; os heróis e protagonistas “do bem” deveriam ser figuras simples, positivas e otimistas, dispostas à luta e ao sacrifício em nome do coletivo; os valores nacionais e populares, folclóricos, deveriam ser fundidos com ideais humanistas e cosmopolitas, herdados da arte ocidental dos séculos XVIII e XIX. (NAPOLITANO, 2008, p. 24)

Essa diretriz expõe a idealização das figuras regionais, o reforço aos valores nacionais e populares; assim, a busca pela identidade nacional e regional permeava todos os setores da sociedade, notadamente o político.

Os intelectuais que compunham a esquerda brasileira produziram uma extensa produção em diversos campos, da literatura às artes, e, apesar do grupo conservador presente no regime militar, do controle e repressão sofrida pelos artistas e pela sociedade, ainda assim perceberemos que a produção da esquerda, sobretudo literária, não foi suprimida, havia na ditadura da direita uma forte hegemonia cultural da esquerda, porque:

⁴Amácio Mazzaropi, ator cômico que ficou conhecido por seus filmes que retratam o caipira.

Se em 1964 fora possível à direita “preservar” a produção cultural, pois bastaria liquidar o seu contato com a massa operária e camponesa, em 1968, quando os estudantes e o público dos melhores livros já constituem massa politicamente perigosa, será necessário trocar ou censurar os professores, os encenadores, os escritores, os músicos, os livros, os editores – noutras palavras, será necessário liquidar a própria cultura viva do momento. (SCHWARZ, 2005, p. 9-10)

Apesar de o governo de 1964 ter instaurado um sistema político opressor e extremamente violento, durante os quatro primeiros anos não dispensou importância aos artistas e intelectuais, pois acreditava que bastaria a censura para controlá-los, porém os integrantes do movimento da contracultura atuaram de forma expressiva, levando novos ideais e promovendo reflexões sobre as questões sociais.

As músicas, ao mesmo tempo em que valorizavam as produções populares, propunham usos de elementos considerados tradicionais, sob novas perspectivas, causando algumas vezes desconforto e revolta por parte da elite. É importante referenciar o disco *Tropicália ou Panis et Circensis*, que no seu título já trazia uma crítica ao governo e àqueles que agiam de forma passiva. O disco trazia, entre outras canções, o Hino do Senhor do Bonfim, cantado especialmente na Lavagem, que se tornou uma forte referência regional; vejamos:

Glória a ti neste dia de glória
 Glória a ti redentor que há cem anos
 Nossos pais conduziste à vitória
 Pelos mares e campos baianos

Dessa sagrada colina
 Mansão da misericórdia
 Dai-nos a graça divina
 Da justiça e da concórdia

Glória a ti nessa altura sagrada
 És o eterno farol, és o guia
 És, senhor, sentinela avançada
 És a guarda imortal da Bahia. [...]
 (HINO DO SENHOR DO BONFIM, 1968)

Assim, os tropicalistas faziam uma junção entre passado e presente, num jogo de modernidade e obsolescência. Foi principalmente através da música que o movimento se tornou conhecido, com o lançamento do disco que fazia uma associação entre gêneros populares e internacionais – consagrado na mídia, foi mais um veículo disseminador de um ideal de baianidade.

Veremos, então, que as ideias de modernidade aprofundaram o discurso sobre nacionalidade, e essa busca pela identidade nacional tornou-se peça-chave para compreender os espaços e proporcionar uma hegemonia nacional. Dessa forma, inferimos que essa identidade baiana não era natural, os comportamentos elencados como representantes da baianidade, na realidade se configuravam em uma construção, pois não correspondiam à realidade vivida.

Albuquerque Júnior (2009) esclarece que o Nordeste foi inventado e que, portanto, o discurso sobre a região foi fundamentado a partir do final da escravidão e da adaptação de uma região que dependia basicamente do trabalho escravo, a uma nova realidade que se mostrou bastante difícil, cria-se o Nordeste e cria-se o nordestino encapsulado numa fórmula fixa, em detrimento da sua real identidade.

O discurso sobre o Nordeste foi criado por viajantes que, em nome de um regionalismo e de uma identidade nacional, falaram e avaliaram a região, conforme suas realidades consideradas superiores: “A verdade sobre a região é constituída a partir dessa batalha entre o visível e o dizível” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2009, p. 59).

Dessa forma, compreendemos que a baianidade apresenta-se, em muitos aspectos, enquanto uma invenção e, como tal, foi construída e não vivida pelos habitantes do lugar, mas o estrangeiro – aquele que não é originário do lugar – perseguiu elementos que pudessem padronizar o baiano e sobretudo o seu comportamento, a fim de que se valorizasse o regionalismo e, por consequência, o nacionalismo, tão necessário no período. Sendo assim, o que aconteceu foi uma busca de elementos, considerados pelo olhar do estrangeiro, essencialmente representativos do povo baiano.

A compreensão de identidade não está imune ao fato de que estamos expondo uma cadeia que é sobretudo uma manifestação de poder de um grupo sobre outro, e assim é imprescindível que estejamos atentos às identidades que nos são colocadas como universais (HALL, 2009). Diante disso, convém observar que sobretudo no tratamento dispensado à cultura negra, e ao negro, há o eminente perigo em essencializar as diferenças nas discussões da tradição negra *versus* a tradição branca, é importante que o discurso sobre etnia seja incluído como pauta das relações governamentais, mas é crucial verificar como esse discurso foi construído, sobretudo na Bahia, que é preta.

Convém destacar que a realidade criada, por mais externa ao local da criação, encontra respaldo e reforço dentro do ambiente, por mais que se fale sobre a Bahia e se recorra ao discurso de uma identidade vista pelo olhar do estrangeiro, será no próprio seio da sociedade que ela encontrará reforço a esse imaginário forjado, na sua negação, porque, ao se apresentar uma exposição contrária, finda-se por apresentar inicialmente a descrição que almeja negar.

Algumas questões são bastante características quando nos referimos à Bahia, a negritude e sua malemolência, a religiosidade e a culinária são pontos em evidência; sendo assim, ao observar esses elementos, e em busca de uma identidade baiana, muitos intelectuais optaram por valorizar os que se referiam à cultura afro, à valorização da cultura de origem; esses elementos tornaram-se bastante significativos dentro do universo baiano.

Salvador, conhecida por ser uma cidade predominantemente negra, construirá a sua identidade a partir desses aspectos; assim, ao final dos anos sessenta teremos uma série de espetáculos que representavam a cultura afro e também representações em locais turísticos que valorizavam as manifestações populares.

É importante observar que, paralelamente às ações governamentais, as quais disseminavam uma identidade atrativa para o estrangeiro, havia no período diversas atuações dos movimentos negros que lutavam especialmente contra a divulgação do ideal da democracia racial, que em muitos aspectos dificultava as ações desses grupos. Os negros são fortes e, desde que pisaram o solo desse país, resistem, eles lutam; onde houver negros, haverá resistência, mas é indubitável que, com a disseminação da democracia racial, essa luta foi dificultada, é preciso reconhecer-se negro, e isso muitas vezes é negado, o direito de ser preto, pois:

[...] a sociedade brasileira foi formada a partir da concepção de que o Brasil não havia problema racial. Esse é um dos mitos fundadores do Brasil: o da democracia racial. A ideia que se tem no Brasil é a de que o único problema existente é a pobreza. Esse mito fundador da sociedade foi bastante eficaz e impediu que as pessoas reconhecessem a existência do racismo. (DOMINGUES, 2007 p. 2)

A negritude foi durante muito tempo marginalizada na cidade da Bahia, assim como em várias partes do País, construiu-se a figura de um negro romantizado, mas que na realidade viu-se livre da escravidão sozinho e sem condições para atuar como cidadão, pois não houve uma política de inclusão desse negro na sociedade. Dessa forma, muitos discursos que não se situam somente à época da abolição, mas que ainda têm fortes ramificações nos dias atuais, irão associar a marginalidade a uma tendência natural do negro, bem como a preguiça; e a essas referências juntaram-se outras para caracterizar o baiano.

Sobre esta ideia da democracia racial e de teorias sobre a escravidão amena no Brasil, Florestan Fernandes (2008) explana que isso tudo não passa da criação de um mito, diz que este existiria para esconder a realidade, indo de encontro à ideia semeada por Gilberto Freyre, pois, ao refletir sobre a condição do negro à luz do marxismo, afirmou que somente haveria democracia, e essa seria mensurada a partir da integração do negro na sociedade.

Portanto, embora tenhamos, desde meados da década de 1960, espetáculos e ampla disseminação midiática da cultura afro presente em Salvador, ainda teremos uma visão tendenciosa da baianidade, na figura do nativo, pois, com o ideal de democracia racial, a responsabilidade pela condição social precária em que vivia a maioria da população era vista como responsabilidade do próprio negro.

Assim, destacamos a importância da atuação de diversos grupos relacionados aos movimentos negros, pois atuaram no combate às várias formas de discriminação e retiraram da invisibilidade as questões primordiais para a sobrevivência do povo negro.

Um dos principais movimentos negros no País foi a FNB (Frente Negra Brasileira) com forte atuação em todo o País; eles chegaram a fundar um partido nos moldes nazifascistas, mas com a ascensão dos governos ditatoriais o grupo foi fortemente combatido. A ditadura que foi implantada a partir do golpe militar de 1964 desarticulou a luta política do movimento negro organizado, e tiveram um enfraquecimento na sua atuação, difundia-se que era composto por pessoas que estavam indo de encontro ao Estado e à ordem, e assim foram duramente combatidos, vigiados pelos órgãos de repressão. Esse enfraquecimento, porém, não inibiu a intensa proliferação dos grupos afros em Salvador.

A discussão pública da questão racial foi praticamente banida, de modo que os movimentos só reuniram forças para se reorganizarem no final da década de 1970, quando outros movimentos populares (sindical, estudantil, mulheres e dos homossexuais) entraram em cena no País (DOMINGUES, 2007).

Assim foi que, em 1º de novembro de 1974, com o objetivo de preservar, valorizar e expandir a cultura afro-brasileira, foi fundado o Ilê Aiyê, o grupo negro mais antigo do Brasil, e foi o primeiro bloco afro, nasceu no Curuzu, Liberdade, bairro de maior população negra do País, com aproximadamente 600 mil habitantes.

O Ilê Aiyê, ao longo de sua trajetória, vem homenageando países africanos e revoltas negras brasileiras, que contribuíram fortemente para o processo de identidade étnica e autoestima do negro. O Mais Belo dos Belos, como também é referenciado, apropriou-se popularmente da história africana para trabalhar a construção da história do negro no Brasil. Configurando-se como um dos grupos de maior representatividade e símbolo de resistência do período.

O grupo se apresenta com um padrão de vestimenta que traz símbolos de origem afro, na constituição da sua identidade visual, que conduzem a identidade afrodiáspórica, contando, a partir dessas referências, a história do povo africano, das raízes do povo baiano e da sua identidade.

Outro grupo relevante no cenário baiano, criado em 1972, foi O Núcleo de Cultura Afro Brasileiro, que contribuiu com o processo de formação política da população negra na Bahia, exercendo um papel fundamental no processo embrionário da retomada da luta negra no período da ditadura militar. As reuniões do Núcleo eram feitas no bairro Corredor da Vitória, no Instituto Cultural Brasil Alemanha (ICBA), onde era promovida uma série de atividades, incluindo debates, seminários, que questionavam a falta de oportunidade do negro na sociedade baiana, com ênfase na década de 1970 (FIGUEIRÊDO, 2016). O ICBA era considerado um território onde havia certa neutralidade, pois o Estado não queria se indispor com a Alemanha; foi assim que se tornou palco de diversas apresentações artísticas que questionavam a ordem vigente. Isso explica o espaço favorável às reuniões.

Percebemos, através desse quadro histórico-social, a importância dos diversos movimentos negros espalhados por todo o País, no intuito de proporcionar a reflexão, não somente dos negros, mas da sociedade, que legitimava e naturalizava o racismo e o preconceito, que desaguavam no reforço aos estereótipos da identidade baiana.

Os grupos afros representaram de forma emblemática, um ideal, através da sua dança e do figurino que utilizavam; reconhecemos grupos como Ilê Aiyê e Olodum pelas cores e estampas que eles utilizam. Dessa forma, a identidade baiana, que tem referência nos povos africanos, expressa-se também na dança e na vestimenta de quem dança.

A atuação desses grupos também destacou outras formas de concepção da ideia de baianidade, a Bahia frequentemente associada a uma figura feminina é um ponto relevante na história. Essa associação não se dava apenas pela referência à baiana do acarajé, e muito embora alguns autores a considerem de forma romântica e positiva, notamos que isso muitas vezes está associado à figura da baiana mulher, negra, escrava, com características de subserviência e sensualidade.

Vejamos a utilização da referência feminina na história, no intuito de disseminar adjetivos que melhor caracterizassem uma ideologia. A República também foi representada por uma figura feminina; Carvalho (1990) menciona as diversas concepções às quais era relacionada, reforçando características compreendidas como femininas; sendo assim, destaca que:

De fato, bem depressa os caricaturistas passaram a usar a figura feminina para ridicularizar a República. É certo que os inimigos da República fizeram o mesmo na França. A virgem ou a mulher heroica dos republicanos era facilmente transformada em mulher da vida, em prostituta. A diferença é que no Brasil essa representação foi a dominante, sendo usada mesmo pelos que inicialmente tinham apoiado o novo regime. (CARVALHO, 1990, p. 87)

Nesse viés simbólico, a Bahia toma corpo, e um corpo feminino. Assim, cria-se mais um imaginário que se estende à compreensão da mulher baiana. Greiner (2012, p. 47) salienta que: “[...] as ideias são objetos, expressões linguísticas são como recipientes de conceitos e a comunicação, espécie de “transportadora”, já cria novas metáforas organizando o trânsito entre ação e palavra [...]”. O imaginário sobre a mulher baiana, reforçado pela atuação das diversas mídias, sobretudo nas telenovelas, nos dão indícios das políticas de atuação sobre a sociedade, conforme Bronh (1975 *apud* BRETON, 2007, p. 79): “Qualquer política é imposta pela violência, pela coerção e pela imposição sobre o corpo”. Na Bahia essas imposições estarão presentes em um corpo de mulher.

Percebemos então que a ideia de baianidade foi resultado de uma série de medidas em prol do ideal de nacionalidade, o reconhecimento das peculiaridades regionais e a possibilidade de exploração turística, lançaram o olhar para Salvador e com isto disseminaram aquilo que era conveniente enquanto peculiaridades do povo baiano.

Com o governo ditatorial e a política turística, os grupos folclóricos ganham destaque, no sentido de apresentação desse ideal construído. Paralelamente a isso veremos a atuação de diversos grupos empenhados em conseguir maior visibilidade à cultura popular e aos povos originários.

Assim não teremos apenas uma expressão do que se convencionou chamar de baianidade, seria mais oportuno falarmos de baianidades, a primeira oriunda de um desejo e de imposições alheias ao povo; a segunda advinda da compreensão das raízes culturais predominantemente negras, em que a cultura popular e as dinâmicas das relações sociais advêm da intersecção da cultura africana, da indígena e da europeia, constituindo-se numa expressão de afro-brasilidade, em uma baianidade que compreendemos como diaspórica.

Nesse âmbito, o figurino do espetáculo *Saurê* traz uma série de referências à cultura afro, que eram utilizadas para descrever a identidade baiana, disseminada principalmente a partir da década de 1960. É notório que as artes podem servir como disseminadoras de ideologias; assim o traje de cena do espetáculo, enquanto fonte documental de pesquisa, sintetiza registros necessários que nos levaram ao caminho para a compreensão do viés ideológico no qual fora elaborado, a dinâmica da concepção do figurino, se constitui em diversos atos.

2 O FIGURINO EM ATOS

2.1 A FIGURA E A ESCRITA DA FIGURA

O figurino consiste, dentre outras coisas, em uma maneira de evocar uma ideia, uma lembrança. Segundo a etimologia da palavra no latim, vem de figura, que por sua vez origina-se do verbo *figere*, que basicamente significa dar forma; mas, para além de uma mera representação da forma, ele é compreendido como um meio da representação da identidade visual de um intérprete ou, no caso do *Saurê*, a identidade visual do espetáculo em si. Auerbach (1994) vai nos dizer que a palavra que pertence à mesma raiz de *figere*, *figulus*, *fictor* e *effigies*, significava “forma plástica”. O referido autor faz uma exposição das diversas conotações que, ao longo da história, o termo recebeu e ressalta a sua utilização também como figura de linguagem. Com base nesses referenciais históricos sobre a origem da palavra, concluímos que o figurino também se constitui em um meio para se contar uma história, um documento pouco usual, mas que consiste em uma extensa fonte de material que pode ser analisado.

Ao observar a etimologia da palavra figura e seu uso no decorrer da história, percebemos que há diversas maneiras de compreendê-la, nos interessa em maior profundidade relacioná-la principalmente à compreensão plástica e à forma propriamente dita. Disso irá resultar o motivo pelo qual muitas vezes poderá ser utilizada como referência a representação de algo, ou a concretização de uma ideia, e ainda sua relação com o mundo ilusório, como veremos em Lucrécio (50 a. C.), que, conforme Auerbach (1994), será o primeiro a associar a palavra ao sonho e à fantasia.

Além dessas concepções, foi imprescindível perceber o uso da palavra adotada pelo cristianismo, no período medieval. Auerbach (1994) afirma que, em Tertuliano⁵, “figura” indica a representação concreta de algo que vai se realizar no futuro. A “figura” é então algo real e histórico que anuncia outra coisa que também é histórica e real, e é diante dessa referência a algo concreto que irá se realizar no futuro e estabelecer uma relação com a verdade. Será, então, no cristianismo que teremos o termo prefiguração, ligado ao entendimento da palavra figura. O termo prefiguração histórica consiste numa espécie de profecia, ou seja, o Antigo Testamento prefigura o acontecimento do Novo Testamento. Esse termo foi amplamente utilizado pelos cristãos, e será daí por diante que o veremos ligado a um acontecimento histórico, pois os cristãos o adotaram como algo verdadeiro e real.

⁵ Quintus Septímio Florens Tertuliano foi o primeiro escritor eclesiástico mais importante da língua latina.

Ao lado da contraposição entre *figura* e preenchimento ou verdade, aparece uma outra, entre *figura* e *historia*; *historia* ou *littera* é o sentido literal ou o acontecimento relatado; *figura* é o próprio significado literal ou acontecimento referido ao preenchimento nele oculto, e este preenchimento é *veritas*, de modo que *figura* torna-se o termo do meio entre *littera-historia* e *veritas*. (AUERBACH, 1994, p. 41)

Isto reforça a ideia da aproximação do figurino com a história e com a verdade histórica; porém, ainda é predominante a concepção deste enquanto lugar do sonho e da fantasia, da referência ou da prefiguração de algo. Ainda ocorre de forma bastante superficial a sua utilização enquanto signo histórico, e será esta relação estabelecida como algo histórico, e sua ligação com a verdade, que nos fornecerá uma base para construirmos o discurso sobre a utilização do figurino também enquanto documento histórico.

A utilização da imagem como documento foi extensamente trabalhada pela antropologia, que hoje denomina-se antropologia da imagem, ainda considerado um trabalho singular e pouco comum, porque foi somente no final do século XX que ela se estabeleceu como um ramo da antropologia.

A antropologia da imagem torna-se um viés importante para dar respaldo ao estudo do figurino enquanto documento histórico, pois, conforme Barbosa e Cunha (2006), o olhar capta o que pode significar, diferentemente da visão, que é uma competência física do corpo humano, tendo em vista que aquilo captado pela visão é de forma genérica, mas o fato de olhar, não. Ele é intencional, e isso tudo é resultado de uma construção cultural e social. Então, importa recordar que, ao estabelecermos a imagem enquanto documento histórico, assumimos o risco do direcionamento que o nosso olhar poderá estabelecer com aquilo que nos apresenta.

Diante disso, as entrevistas realizadas com bailarinos, costureira e figurinista, que participaram do espetáculo, foram cruciais para realizarmos a escrita da imagem, sem nos levarmos essencialmente pelo que se apresentava aos olhos e que de certa forma poderiam reforçar um pensamento tendencioso sobre a imagem. Compreendemos que essas imagens funcionam como espécie de elos que se conectam com a história oral e, portanto, podem ser utilizadas como fontes que relatam a memória de um grupo, de forma que nos auxiliem no entendimento dos fatores sociais e políticos que estavam presentes na construção da vestimenta do espetáculo.

Barbosa e Cunha (2006, p. 36) também irão salientar que:

Os trabalhos antropológicos que lidam com a análise da imagem nessa perspectiva lidam também com o cruzamento de olhares: o do autor das imagens, os dos sujeitos da imagem e o do próprio pesquisador. É nesse cruzamento de intencionalidades que reside a possibilidade de pensar a imagem como um objeto fértil para a reflexão antropológica.

A compreensão e análise da indumentária enquanto documento histórico não é um ramo inédito ou desconhecido, a história da moda já lida muito bem com isso; ao estabelecer relações entre as vestimentas de um determinado período com fatores culturais e sociais, levam-nos a entender que as roupas acompanham e comunicam a dinâmica da sociedade. Entretanto, no caso específico do figurino de um espetáculo, essa utilização não é muito frequente, pois, mesmo compreendendo-o como documento, que nos conta uma história, ele irá se configurar como algo bastante peculiar, porque o figurino de um espetáculo não está diretamente ligado à história da moda do período em que a apresentação acontece.

O vestuário de cena, embora tenha seu referencial na moda, assume uma outra conotação, bem diferente desta; a moda tem ainda, como uma das suas características principais, a transitoriedade, o figurino não, ele é feito para ajudar a contar uma história. Esse pensamento foi fundamental para que:

No fim do século XIX novos pesquisadores começam a encarar o traje como um complemento fundamental da cena no sentido da adequação do traje à personagem. Não é mais qualquer roupa que serve, muito menos importa se ela é só bonita. Ela tem que servir ao ator na elaboração da sua personagem. O traje de cena começa a ser reconhecido como importante elemento de ligação entre o palco e a plateia, entre o ator e o espectador, transferindo imagens, causando impressões [...]. (VIANA; PEREIRA, 2021, p. 7)

Observamos então que, apesar de possuir características peculiares para adequação ao espetáculo, o figurino também possui características da moda, pois esta é uma expressão daquilo que constitui o imaginário da sociedade e, portanto, não está desvinculada das relações sociais, sejam elas políticas, artísticas, econômicas etc. Assim como a moda, também estarão inseridas no figurino as questões sociais que permeiam o ato do vestir-se, pois a moda é um sistema que acompanha o vestuário e o tempo, que integra o simples uso das roupas no dia a dia a um contexto maior, político, social, sociológico (PALOMINO, 2002).

Dessa forma, inferimos que o traje de cena pode e muitas vezes se utiliza da pesquisa em moda para a sua criação, mas não está diretamente relacionado ao tempo da sua construção; poderemos ter trajes que se baseiam na indumentária do século XIV, e isso torna mais complexa a sua utilização enquanto um documento. No espetáculo *Saurê* existem diversos elementos passíveis de estudo e reflexão social, porém o traje deste, não se configura em apenas uma vestimenta para um espetáculo, mas de uma vestimenta cujas referências eram essencialmente da cultura afro, o que foi resultado de uma série de questões políticas e sociais, que reverberaram no uso das alusões a elementos da África, no intuito de construir uma identidade afro-brasileira, e isto por si só garante sua importância documental histórica, pois:

A escolha das cores, modelo, tecidos, marcas significam expectativas socioeconômicas, mas sobretudo revela o que queremos que pensem de nós; aquelas escolhas representam, são signos da autoimagem que queremos comunicar. Estes signos falam sem palavras, são linguagens não-verbais altamente eficientes no mundo da comunicação humana. (FERRARA, 2007, p. 6-7)

As roupas comunicam e são responsáveis não somente para cobrir o corpo, elas interagem com ele, e a comunicação da vestimenta no espetáculo é cuidadosamente criada para reforçar características, identidades e também podem nos contar uma história. Mas isso não ocorre de forma passiva, precisamos destacá-las da situação, olhar para elas e buscar sua história, tirá-las do lugar comum, pois, como nos diz Ferrara (2007), não se pode ler o homogêneo. Apesar da existência de diversos espetáculos na cidade do Salvador no período, destacamos apenas um, por termos a possibilidade de conseguirmos acesso às peças do vestuário que fizeram parte da apresentação, bem como aos envolvidos, principalmente o figurinista.

Assim, ao reconhecê-lo enquanto documento histórico, percebemos que é um elemento que possui vida em si mesmo, pois compreendemos que a história é feita por pessoas, sendo assim, quando tratamos da vestimenta, estamos também incluindo na história as pessoas – as que idealizaram, as que confeccionaram e aquelas que a vestiram. Entendemos que nesse espaço entre concepção e vestimenta há um arcabouço de informações, intenções e registro da temporalidade vivida.

Barthes (2009) denomina esses entremeios de operações, e as chama de *shifters*, pois seriam o caminho de um código ou estrutura para outra. Para uma melhor compreensão, trabalhamos com três tipos de vestuário, seguindo a linha de Barthes (2009), o vestuário

imagem, o vestuário escrito e o vestuário real. O vestuário imagem do espetáculo *Saurê* é um importante registro histórico, pois a fotografia da vestimenta utilizada no espetáculo, que será apresentada posteriormente, dialoga com o espectador em diversos níveis da percepção visual; analisamos aquilo que vemos e procuramos dar sentido e fazer uma leitura de um texto sem palavras e, a partir dessa leitura, analisamos as impressões e criamos as ligações com os acontecimentos históricos. Essa análise decorre para muito além daquilo que a fotografia poderia nos apresentar, assim estaremos construindo o vestuário escrito.

Entre o vestuário imagem e aquilo que inferimos dele, há o vestuário real, modelado, costurado, que apresenta a técnica e material com o qual foi feito; então basicamente teríamos três *shifters*: o primeiro que seria do vestuário imagem para o vestuário real, ou seja, a técnica que foi utilizada na confecção. O segundo *shifter*, do vestuário imagem para o discurso sobre sua construção, e o terceiro *shifter*, do vestuário real para o discurso que fazemos sobre ele. São nesses caminhos que as pessoas estão inseridas, elas estão dentro e fora da imagem da vestimenta, são responsáveis pela criação e pelo diálogo estabelecido com o público. Nesse viés, portanto, são as três compreensões que nos fazem ter uma estrutura mais complexa e completa na análise do figurino.

Um outro ponto relevante é que a análise do vestuário imagem pode ter seu significado alterado; se a imagem for acrescida do corpo, ela terá vida, movimento, estabelecendo assim uma ligação entre vestimenta e corpo, constituindo uma interdependência, esta que mudará completamente a percepção. Dessa maneira, as roupas passam de uma imagem estática e sem vida para se tornarem emissoras das mensagens desse corpo. Breton (2007, p. 7) nos diz que: “o corpo é moldado pelo contexto social e cultural em que o ator se insere, e isto fará deste um vetor semântico pelo qual a evidência da relação com o mundo é construída”. Sendo assim, não poderíamos apartar a vida do figurino, as histórias dos bailarinos se refletem no seu corpo e na forma como dão vida ao movimento das vestes.

2.2 AS HISTÓRIAS ALINHAVADAS NO SAURÊ

O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com os que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas.

(GREINER, 2012, p.133)

A partir destes cruzamentos que constituem o corpo é que poderemos teorizar sobre a vestimenta para a dança, aqui especificamente o figurino do espetáculo *Saurê*. Assim adotamos o conceito de corpomídia⁶, desenvolvido por Greiner e Katz, pois analisar o vestuário é também compreender que existiu um corpo que o vestiu e que, portanto, também há o processo de contaminação entre corpo e vestimenta. Observar estes corpos anteriormente e continuamente contaminados, nos fornecem uma amplitude de leituras sobre o figurino nessa perspectiva da expressão da baianidade diaspórica.

Esse enfoque nas relações estabelecidas entre corpo e vestimenta é importante para elucidar as questões sociais que estão inseridas na construção dos trajes de cena. A baianidade, a todo instante evocada, é uma construção social que se demonstra cotidianamente no corpo, na linguagem e nos códigos do vestir e, portanto, realçada no espetáculo.

O espetáculo *Saurê* abordava em sua temática o mito da criação conforme a cultura africana, e isto era exposto através dos elementos que compunham o figurino e os instrumentos utilizados na apresentação, conforme Konstanze Melo (2021): “Nós tínhamos no início da apresentação, logo no início, uns guizos, nos tornozelos e nos punhos, então a gente trabalhava muito com ritmo também” (informação verbal).

Os guizos, utilizados nos tornozelos, conforme mencionado, era predominante num ritmo de origem africana, denominado moçambique, que traz um ritual especial, onde se utilizam os guizos presos nos tornozelos como ornamentos imprescindíveis (BERINGHS 1971). Esse ritmo se popularizou principalmente com a composição de Clara Nunes e Chico Buarque (1980), Morena de Angola:

Morena de Angola
 Que leva o chocalho
 Amarrado na canela
 Será que ela mexe o chocalho
 Ou chocalho é que mexe com ela?
 Será que a morena cochila
 Escutando o cochicho do chocalho?
 Será que desperta gingando
 E já vai chocalhando pro trabalho? [...] (MORENA DE ANGOLA, 1980)

⁶ A Teoria Corpomídia se propõe com o objetivo de favorecer uma leitura crítica do papel do corpo face ao que está em curso na nossa sociedade e, por isso, propõe que corpo e ambiente existem em um inestancável fluxo de trocas/contaminações, sublinhando que tanto um como o outro só existem nestas trocas incessantes. As trocas/contaminações não acontecem depois que corpo e ambiente existem, mas são elas que os constituem. (KATZ e GREINER, 2011, p.4).

Esta canção traz diversas referências culturais africanas, desde a música, a culinária e a guerra civil vivenciada na região; a canção é uma referência a uma praia local de Benguela, de mesmo nome, e trouxe consigo a musicalidade e a popularização do ritmo dos guizos.

Essa temática afro não aconteceu ou se iniciou com o *Saurê*, ela foi muito recorrente desde a década de 1970. Neste período, a cidade do Salvador possuía diversos grupos de dança, que se destacavam dos demais grupos existentes no País, exatamente por haver, entre outras coisas, a referência afro nas suas composições, isto porque a questão da busca pela identidade disseminou a ideia de uma referência afro para a Bahia, de forma mais intensa que em outras regiões.

Na cultura africana não existe ritual em que o código do vestir esteja ausente, portanto, ao estabelecer um ritual, também se estabelece este código, que não é criado apenas para uma demonstração ou espetáculo; na cultura africana, a roupa utilizada é pensada no corpo que a vestirá e nos movimentos que este corpo realizará, bem como em toda uma estrutura simbólica de cada vestimenta.

No espetáculo para a dança, embora a questão do ritual seja apenas uma referência para a criação artística, percebemos este elo com o rito, porque a vestimenta precisa estar em consonância com o movimento, pois a dança requer um maior cuidado com relação à mobilidade do bailarino; pensar no corpo que vestirá a peça é fundamental para a construção do figurino.

Figura 2 – Dança de Omolú, 1982.



Fonte: Captura do vídeo do documentário Figuras da Dança, (MORAES, 2010)

O registro do espetáculo *Saurê* demonstra essa relação entre a vestimenta e o corpo que a veste; sem corpo não há identidade da cena, esta não é criada apenas pelo figurino, este não é o único responsável pela comunicação estabelecida com o público. O corpo que veste a cena está imbricado de história, que reverberam para além da interpretação de um personagem, cada traje do espetáculo estava atrelado a cada corpo vivido, de forma singular, toda vez que um bailarino encena, sua vivência é colocada e é demonstrada no corpo.

Neste espetáculo havia o revezamento dos bailarinos, e isto certamente conferia uma outra percepção da cena apresentada. Ivete Ramos, mulher negra, informou que “a Iansã foi representada predominantemente por ela, mas acontecia de também ser representada por outra bailarina” (informação verbal). Ela nos diz: “eu tinha mais facilidade com os movimentos porque eu era atleta olímpica”. A outra bailarina, Konstanze Melo, mulher branca, salienta: “eu fazia tanto a Iansã quanto participava da dança de Xangô” (informação verbal). Portanto, as representações dos personagens e a dinâmica da apresentação seguiam um ritmo também do corpo que estava em cena, ora um corpo negro, ora um corpo branco, ora um corpo mais atlético e, portanto, com uma história e um movimento singular de cada um.

Dessa forma, não poderíamos ficar indiferentes ao corpo, pois tudo ressoa nele, até o ambiente onde a apresentação ocorre. A teoria corpomídia explana sobre o “onde”, para esclarecer que o ambiente não é passivo, e isto é demonstrado nos corpos. A identidade é construída com as referências, inclusive do local. Conforme Konstanze Mello (2021):

A companhia surgiu com uma “pegada” diferente das companhias já existentes no Brasil, por causa, eu acho, dessa nossa baianidade, por causa da riqueza cultural da nossa terra, e isso, de certa forma, nós tínhamos nos nossos corpos, nas nossas cabeças, no nosso fazer artístico, e isso foi bastante aproveitado. (Informação verbal)

A baianidade mencionada como uma condição, um fazer próprio de cada um que vivia ali, estará diretamente associada ao corpo social, à atuação e à vivência, à corporalidade em si. Sobre isto vale lembrar que é no corpo que ressignificamos aquilo que nos é apresentado cotidianamente. Breton (2007) vai nos dizer que o corpo metaforiza o social, e o social metaforiza o corpo.

Diante disso, compreendemos que, embora houvesse um direcionamento para a construção da ideia de baianidade, ou de uma identidade nacional, não podemos esquecer que é no corpo onde são estabelecidas as possibilidades sociais e culturais. As reverberações no

comportamento do indivíduo não podem ser mensuradas ou equacionadas, pois, apesar das inserções e atribuições governamentais em prol da construção de uma identidade nacional, o corpo faz uma leitura do ambiente de acordo com o uso que faz desse lugar.

Falar sobre o *Saurê* é falar de uma trajetória de busca de identidade afro-brasileira, que estava alinhada com a construção de identidade nacional. As questões culturais e identitárias foram atreladas ao termo folclore; assim, nessa dinâmica teremos na Bahia o primeiro grupo parafolclórico⁷, criado pela etnomusicista Emília Biancardi⁸, o VIVABAHIA, que foi importantíssimo na disseminação da cultura afro-brasileira e de outros grupos folclóricos que surgiram posteriormente, inclusive o Balé do Teatro Castro Alves.

O VIVABAHIA foi criado em 1962, fruto de um trabalho minucioso da professora Biancardi, que buscou elementos do folclore baiano, tanto na música quanto na dança. Ela salienta que:

O folclore engloba, pois, uma formidável síntese do saber tradicional de um povo, recebendo a influência de todos os tempos e de todos os espaços desse mesmo povo, expressando assim os modos pelos quais os respectivos grupos sociais sentem, pensam, criam e atuam. (BIANCARDI, 2000, p. 13)

O trabalho de pesquisa que resultou no grupo VIVABAHIA seguia uma linha bastante peculiar de valorização das diferentes culturas que resultaram naquilo que distingue o comportamento, ou a essência da manifestação cultural do baiano. A pesquisadora afirma:

No contexto, julgo oportuno reiterar que os costumes tradicionais baianos, que tanto enriquecem nosso admirável cenário folclórico, incorporaram elementos das danças, cerimônias e músicas indígenas, todos com sua história, alegorias e contos. Experimentaram, além disso, extraordinária influência europeia, que se iniciou com os “autos jesuíticos, reminiscências das cenas medievais”. Receberam ainda notável contribuição da cultura negra, de que resultaram aculturações e reinterpretções, novas formas e múltiplas modalidades, que proporcionam aspecto peculiar e identidade própria às numerosas manifestações da cultura popular e tradicional do Estado. (BIANCARDI, 2000, p. 13)

Assim, o VIVABAHIA foi responsável pela disseminação, dentro e fora do País, daquilo considerado pela pesquisadora como elementos da cultura baiana. Diversos bailarinos

⁷ Grupo formado por pessoas que retrabalham, interpretam e apresentam as vivências dos grupos folclóricos em forma de espetáculo.

⁸ Emília Biancardi Ferreira é folclorista, etnomusicóloga, professora, compositora, escritora, colecionadora e pesquisadora da música folclórica brasileira, é especialista nas manifestações tradicionais da Bahia.

do Balé Teatro Castro Alves iniciaram sua trajetória no grupo parafolclórico, que congregava capoeiristas, brincantes, entre outros atores do folclore baiano.

Nesse período, emergem em evidência as manifestações da cultura afro, muitas destas recebem a denominação de folclóricas, mas é importante ressaltar que nem toda dança realizada na cidade tinha esse caráter folclórico, a dança negra – arte negra feita por corpos negros – se constituía numa realidade para o reconhecimento da importância da cultura dessa população pela sociedade. Apesar de a dança negra não se constituir em nosso foco, não podemos nos esquivar de que esta foi de extrema importância para a disseminação da cultura afro, porém essa difusão se deu muitas vezes de forma enviesada; portanto, teremos, nos locais mais elitizados da sociedade, a apresentação da dança afro-brasileira com um caráter mais midiático, exótico e, devido a isso, folclórico, mas,

Apesar da folclorização da arte afro-brasileira apropriada pelo discurso oficial, principalmente aquele ligado à propaganda e ao turismo e também no meio artístico, os afrodescendentes através da sua dança e estética revidam a discriminação sofrida. (OLIVEIRA, p. 62, 2005)

Teremos, no início da década de 1970, uma efervescência cultural e a busca pela identidade baiana. Nesse período, Carlos Moraes⁹ chega à cidade do Salvador, encanta-se com toda essa dinâmica e faz uma verdadeira revolução na dança na Bahia. Seu trabalho ficaria marcado inicialmente com a direção do Balé Brasileiro da Bahia (BBB), grupo pertencente à EBATECA¹⁰ (Escola de Balé do Teatro Castro Alves). Assim:

Estabelecido na cidade, Carlos iniciou relação com uma série de profissionais das áreas de artes cênicas e música, que resulta em colaborações, parcerias, amizades e compartilhamento de ideias e ideais. Entre eles, Raimundo Bispo dos Santos, mais conhecido como King, professor de dança afro, o norte-americano Clyde Morgan, pesquisador e bailarino com interesse na cultura africana, e a etnomusicóloga Emília Biancardi, que comandava o grupo folclórico Viva Bahia, uma esfuziante iniciativa, com pesquisa em torno das manifestações de caráter popular e regional. Em Salvador, Carlos também voltou a encontrar um companheiro do Municipal do Rio de Janeiro, Domingo Campos, que mantinha o grupo Olodumaré. (FIGURAS DA DANÇA, 2010, P.13)

⁹ Bailarino e coreógrafo importante para a inserção de temas populares na dança clássica. Um dos fundadores do Balé do Teatro Castro Alves e coreógrafo do Saurê.

¹⁰ EBATECA - A Ebateca foi fundada em 8 de agosto de 1962 por Maria Augusta Mongenroth, Aída Maria Ribeiro e Mariá Silva, que juntas implementaram pela primeira vez na América do Sul o método de ensino da Royal Academy of Dance de Londres. A escola entrou em funcionamento no subsolo do Teatro Castro Alves (TCA) mediante acordo firmado com o Governo do Estado da Bahia para ser a primeira escola de Ballet da Bahia e do Norte/ Nordeste. Fonte: <https://www.ebateca.com.br/>

As relações que se alinhavaram desde o VIVABAHIA até o BBB possibilitaram a criação do corpo de Baile do Teatro Castro Alves; vejamos o depoimento de Flexa II, bailarino que fez parte do *Saurê*:

Eu comecei a fazer dança em 1976, no grupo Balú do SESC com professor King. Em 1977, eu fui convidado pelo professor Carlos Moraes, esse que era o coreógrafo do Saurê, ele me convidou para eu vir para a Escola de Balé do Teatro Castro Alves, a EBATECA, para fazer aula, mas ele me convidou com o intuito de me inserir no Balé Brasileiro da Bahia, que era o grupo oficial da EBATECA, que era dançado pelas meninas do corpo de baile, e por alunos [...]. (2021. Informação verbal)

Raimundo Bispo dos Santos, o mestre King citado por Flexa II, foi o pioneiro da dança afro na Bahia e no Brasil, participou do grupo VIVABAHIA e posteriormente criou o grupo Balú, grupo de criação artística e dança negra. King foi também, junto com Emília Biancardi, mestre de Augusto Omulú, que se tornou especialista em danças afro-brasileiras, participou do Balé Brasileiro da Bahia e do Balé do Teatro Castro Alves, sua trajetória e história têm vivência religiosa no Candomblé, conforme ele mesmo explanou numa entrevista à Revista Urdimento (2013):

Então, praticamente nascido e criado dentro do candomblé. Quando eu era pequeno, seis ou sete anos, tinha mania de imitar os orixás. Os orixás chegavam se manifestavam, ficavam dançando, mas eu também ficava dançando atrás, muito mais como um divertimento, não tinha noção, não tinha ideia do que estava fazendo, mas para mim aquilo tudo era meu mundo, era minha vida ali dentro da roça. [...] E isso foi tudo muito natural para mim. (URDIMENTO, 2015, p.239)

Augusto Omulú trouxe para a cena as características daquilo que experienciara, essa vivência estava presente no seu corpo, e isto o fazia único na interpretação do Omulu do espetáculo Saurê. Vejamos o depoimento da bailarina Lila Martins (2021) sobre isto:

Uma parte que eu gostava muito era a dança de Omolu, [...] quando Augusto botava aquelas palhas do Omolu que dançava, eu chegava a me desconcentrar, eu ficava de rabicho de olho dançando, mas emocionada com aquele rei, porque ele era um rei, Augusto era um rei em todos os sentidos. (Informação verbal)

Essas e outras histórias se alinhavaram e se encontraram no BTCA, os corpos que ali estavam demonstraram suas histórias através da dança. As mensagens passadas eram resultado não apenas de ensaios programados, coreografias minuciosas, mas sobretudo porque havia

peessoas que, com as suas vivências, souberam demonstrar a verdade naquilo que faziam, conforme Ivete Ramos (2021): “*Saurê*, na verdade os orixás, que é uma coisa, uma cultura nossa, a gente tem uma verdade, [...] quando eu dançava eu me apropriava [...] de uma forma muito contundente do que eu estava fazendo, então era muito real, era muito verdadeiro” (informação verbal).

Portanto, foram as trajetórias de cada um que se entrecruzaram e proporcionaram o diferencial que estava presente nas composições executadas por Carlos Moraes, inclusive o *Saurê*; Ivete Ramos nos diz:

Saurê sempre me retrata um movimento de uma coisa muito cerimoniosa, ao mesmo tempo respeitosa, então tudo que a gente fazia existia um olhar e um sentir mais profundo que a gente estava realizando. [...] às vezes a gente diz assim: é da nossa cultura, então é uma coisa que a gente conhece, o corpo responde talvez com uma rapidez maior, mas não é para todas as pessoas, porque tem gente que não consegue responder, enfim, eu acho que é de pessoa para pessoa. (Informação verbal)

Os espetáculos com temáticas afros foram predominantes a partir da década de 1970, primordialmente porque houve uma identificação com as danças apresentadas; os corpos responderam aos movimentos de maneira mais natural, com certa familiaridade, eram de certa forma conhecidos, estavam presentes nas movimentações diárias, no culto religioso, nas festas populares. Sobre isto, Santos (2021, p. 47), ao mencionar sobre a dança batá¹¹, nos proporciona um maior entendimento quando diz que:

O conteúdo das mensagens comunicadas pela dança resulta da interação recebida e transmitida por alguns fatores, como a característica física de cada indivíduo, o objetivo da representação e o elemento cultural, o qual determina o uso do vocabulário corporal, ritmo e regras que funcionam em uma determinada comunidade.

Assim, a vivência na cidade, nas questões que permeiam a dinâmica local, estará presente nos corpos, darão o ritmo e o diferencial para a expressão artística do espetáculo. Nessa perspectiva, o ato de dançar, em termos gerais, é o de estabelecer relações testadas pelo corpo em uma situação, em termos de outra, produzindo, neste sentido, novas possibilidades de movimento e conceituação. Greiner (2005) esclarece que as experiências são frutos de nossos corpos e de nossas interações com outras pessoas dentro da nossa cultura, quando se refere a

¹¹ Dança afro que acontece por meio da expressão do ritmo produzido pelos tambores batá, no contexto nigeriano, e pelos atabaques no contexto brasileiro. (SANTOS, 2021, p. 52)

termos sociais, políticos econômicos e religiosos, e também as nossas experiências fora da nossa cultura.

Percebemos, nas entrevistas, que o entendimento sobre a baianidade estava muito próximo à questão da ancestralidade, pois, ao compreendermos a influência das religiões de matrizes afros em Salvador, notamos essa relação de vivência para além do que foi realmente vivido pelo indivíduo, mas daquilo vivido pelos ancestrais e que reverberam na vida de cada um.

Ora, se a religiosidade é um marco relevante no direcionamento social e cultural, na cidade do Salvador, e diante do sincretismo religioso que tem como forte referência a religião afro, a ancestralidade estará permeando as relações estabelecidas pelos indivíduos, entre eles mesmos e nas suas atividades diárias; assim o corpo baiano é reconhecidamente um corpo ancestral, é por conseguinte um corpo político, compreendido sobre o viés de Arendt (2007), no qual todos aspectos da condição humana têm alguma relação com a política.

2.2.1 Corpo ancestral

Se não fossem iguais, os homens seriam incapazes de compreender-se entre si e aos seus ancestrais, ou de fazer planos para o futuro e prever as necessidades das gerações vindouras. Se não fossem diferentes, se cada ser humano não diferisse de todos os que existiram, existem ou virão a existir, os homens não precisariam do discurso ou da ação para se fazerem entender. (ARENDRT, 2007, p. 129)

Falar sobre baianidade é sobretudo explicar sobre corpo, este repleto de singularidades, reforçadas pela mídia sobretudo como festeiro, dançante. Sendo assim, buscamos compreender sobre a relação do baiano com o seu corpo e chegamos ao termo ancestralidade; esta está diretamente associada com a ação, condição humana através da qual somos seres sociais, numa relação de interdependência; portanto, falar sobre corpo ancestral, é sobretudo destacar seu caráter político.

Vale salientar que a nossa pesquisa se concentra na cidade do Salvador, falaremos especificamente sobre as relações construídas nesta e da vivência com base na ancestralidade. Gonçalves (1994) nos diz que será ao longo da história humana que o homem apresenta diversas concepções e tratamento do seu corpo, e nas formas de comportar-se corporalmente, estas revelam as relações do corpo com um determinado contexto social.

A designação do corpo, quando é possível, traduz de imediato um fato do imaginário social. De uma sociedade para outra, a caracterização da relação do homem com o corpo e a definição dos constituintes da carne do indivíduo são dados culturais cuja variabilidade é infinita. (BRETON, 2007, p. 30)

A ancestralidade é compreendida basicamente a partir de um viés cultural, e foi diante dessa premissa que estabelecemos uma conexão. Afirmamos anteriormente que a Bahia é religiosa, isso não é uma conjectura, parte principalmente da dinâmica da sociedade. Poderemos ver referências religiosas nas canções de Caymmi, uma que nos diz : “Dia dois de fevereiro, dia de festa no mar, eu quero ser o primeiro a saudar Yemanjá” (1957), numa clara alusão religiosa. Temos também a literatura de Jorge Amado, que levou a Bahia para além do seu território físico, com obras como *Tenda dos Milagres*, onde Pedro Arcanjo é considerado os olhos de Xangô, protetor do povo deserdado da Bahia, dos pretos, dos pobres e dos excluídos, o que mostra uma forte crítica social. Esta obra também demonstra uma alusão à religião de matriz afro. Sabemos também que existe uma grande parte da população católica e evangélica, e o sincretismo religioso é uma realidade, como podemos observar na festa do Senhor do Bonfim que ocorre todos os anos em janeiro.

O sincretismo não se dá apenas entre religiões de matrizes afros e o catolicismo, ocorre também entre as religiões afros; na África não havia uma uniformidade de religião, havia diversos povos no continente africano, e sabemos que inicialmente a preferência pelos escravizados era que estes viessem de regiões diferentes a fim de evitar uma unidade, seja através da língua falada, seja através das crenças religiosas, no intuito de impedir uma possível revolta. Portanto, o sincretismo ocorreu no Brasil entre as diversas crenças, de variados povos que povoavam a região africana.

Apesar de no processo colonizador priorizarem a separação de povos oriundos de uma mesma região, ela não pôde ser amplamente concretizada, isso porque, devido a questões de ordem econômica, o tráfico de escravizados centrou-se nas regiões Iorubás, o que resultou em uma predominância de escravizados de origem nagô.

O sincretismo religioso decorreu principalmente a partir da imposição da religião católica aos escravizados que chegaram ao Brasil; disso inferimos que explicar sobre as religiões de matrizes afros é abordar os grupos religiosos que sofreram este sincretismo.

Ademais, entre os grupos religiosos com forte presença na dinâmica social, será nas religiões de matrizes africanas que veremos uma referência a ancestralidade, estas foram o pilar para que buscássemos uma compreensão abrangente sobre a ideia de relação com os antepassados, e como isto impactou na dinâmica da sociedade e nas atividades artísticas, porque a referência religiosa afro estará presente em diversos espetáculos que aconteceram na Bahia, sobretudo na década de 1970. Essa busca nos levaria a compreender melhor a concepção do espetáculo *Saurê*.

Salvador é uma cidade preta, isto se deu pelo processo de escravização e ao fato de ter sido a primeira capital do País. Povos advindos predominantemente da origem Iorubá desembarcaram neste território, trazidos à força pela dinâmica do processo escravocrata; com eles também desembarcaram uma performance de vida que entrelaça arte, religião, cultura, economia, assim como uma dinâmica social, que seguia a lógica de unicidade e de inter-relações, estas que perdemos ao longo dos séculos pelo processo intenso de apagamento e desvalorização desses povos na história.

Porém, apesar desse intenso processo de apagamento cultural, os povos escravizados buscaram meios de continuarem as ações que acreditavam como imbricadas na prática da vida, pois isto constituía o que denominavam de Força Vital¹²:

Todo ser humano constitui uma parte ativa e passiva, na cadeia das Forças Vitais, ligado, acima, aos vínculos de sua linhagem ascendente, e, sustentando abaixo de si, a linhagem de sua descendência. Seguindo-se às forças humanas, vêm as forças animais, vegetais e minerais, também hierarquizadas segundo sua energia. (LOPES; SIMAS, 2020, p. 30)

Havia a crença de que a dinâmica da vida terrena e pós-morte dependiam da real ligação entre esses elementos. Assim, toda a crença na vida humana estava atrelada a essa concepção de relações de forças e energias. Os elos estabelecidos com os entes que já se foram para um outro plano se constituem em fator crucial para o equilíbrio e a orientação das ações realizadas pelos seus herdeiros. Daí advém a importância em honrar os que já se foram e construir uma vida que permita a sua existência entre os seus após a morte; entenda-se existir por perpetuar-se através das boas práticas e dos ensinamentos que deixou, dessa forma não será esquecida.

¹² A expressão “Força Vital”, sempre presente nas teorizações sobre filosofias africanas, designa o fenômeno responsável pela vida existente no Universo visível e invisível e pela sua manutenção. (LOPES; SIMAS, 2020)

A ancestralidade não está presente apenas nos rituais religiosos, pois a separação entre a vida sagrada e a vida profana não se dá na cultura africana; dessa forma, falar de ancestralidade é sobretudo falar da vida como um todo desses povos. A questão ancestral é a base das relações sociais, pois a vinculação das famílias a determinados grupos se dá basicamente pelo parentesco, e isto por si só resume a importância das relações familiares.

É interessante destacarmos que a concepção de ancestralidade e as relações construídas ao longo dos séculos foram tomando formas peculiares e até diversas das dos povos originários, o processo de miscigenação e aculturação, juntamente com a dinâmica econômica exploratória, levou a sociedade a uma nova concepção de mundo, porém com forte referência à origem, sendo a maior a questão da ancestralidade.

Desde o final do século XIX, observamos um intenso movimento de compreensão sobre o processo de escravização, mas será somente nos finais dos anos de 1960 que o termo diáspora negra se popularizou, e assim potencializou o movimento de valorização da cultura negra; houve então uma maior busca pelas referências da cultura africana. Assim:

As comunidades que se autodefinem diaspóricas mantêm uma memória ou mito sobre sua terra de origem e, por isso, estão comprometidas com a restauração simbólica da mesma, alimentando o imaginário que se constrói em torno da “terra-mãe”. (PINHO, 2004, p. 10)

Neste processo de restauração simbólica, perceberemos em Salvador a projeção de diversos grupos afros, que propõe uma valorização da cultura negra, em um movimento expressivo, sobretudo na década de 1970. Figueirêdo (2016, p. 62) expõe:

A década de 1970 foi um momento de efervescência no mundo todo, a constituição de um sentido de diáspora, a libertação de algumas nações africanas que conquistaram a sua independência, as lutas pelos direitos civis e sociais nos Estados Unidos. Na música, destacava-se o Rock ‘n’ roll, e as questões étnicas estavam sendo bastante discutidas. No Caribe, sai o Ska e entra uma cultura Reggae diferenciada, e sofisticada de cunho religioso, tendo como bandeira os cabelos dread lock, as cores, o novo jeito de se vestir, de andar, de dançar. Nessa época, também as diferenças emergem: etárias, dando origem ao movimento hippies, e a desigualdade de gênero resulta no movimento das mulheres. Com esse movimento, se configura uma diáspora para além da África [...].

A busca de um elo com a história perdida, levará a uma necessidade de referências que possibilitem construir a identidade; portanto, não causa estranheza o fato de que predominem

na Bahia as referências à cultura africana, e até sua idealização, isto se deu principalmente na década de setenta. Pinho (2004) esclarece que foi nesse contexto que os Movimentos Negros no Brasil começaram a buscar o fortalecimento de seus vínculos com a África, ainda que isso tenha se dado mais no plano do imaginário e da produção cultural do que na esfera da política internacional ou da diplomacia.

Não havia uma unidade sobre o modo de atuação dos grupos que lutavam contra o ideário da democracia racial vigente. Alguns grupos inclusive desconsideravam a junção entre cultura e política; outros acreditavam que a religião não deveria ser considerada na luta pelo fim do racismo.

Assim, percebemos que a inserção da cultura negra como parte da nossa identidade se dará sob o viés de um pensamento eugenista; portanto, a atuação de grupos pertencentes ao movimento negro foi de fundamental importância para retirada do povo negro da invisibilidade, e o reconhecimento deste como parte da cultura do País, afinal, era notória a presença do negro na música, na dança, na culinária. Mas é importante elucidar que essa busca pelo referencial perdido fez uma forte apelação aos elementos considerados representativos da cultura africana e, portanto, estabelecidos como representativos da cultura afro-brasileira, de forma muitas vezes até purista, no ideal de uma cultura imutável.

Diversos estudiosos e artistas colaboraram nessa afirmação e identificação com elementos da África. Entre eles é importante destacar a figura do etnólogo francês Pierre Verger¹³, que, após vislumbrar a Bahia através da literatura, sobretudo dos romances de Jorge Amado, decide conhecer o que era descrito nos romances. Ao estabelecer-se na Bahia, encanta-se pela cultura e pela religião do Candomblé. Direciona sua pesquisa em busca de referências sobretudo da cultura Iorubá, estabelecendo uma ponte constante entre África e Bahia. A figura de Verger é significativa, pois estabeleceu um diálogo, através das suas obras, que registravam elementos da cultura africana e da cultura afro-brasileira, o que foi relevante no período no qual almejava os estabelecimentos das relações de identidade com a origem. Além dos registros fotográficos, vale salientar também o registro das lendas contadas pelos adivinhos babalaôs, presentes na obra *Lendas Africanas dos Orixás*.

Não foi somente com Verger que ocorreram essas intensas trocas entre África e Bahia; muitos artistas, como Caribé, apresentaram seus trabalhos na África, e nesse mesmo período a

¹³ No início dos anos de 1950 torna-se Babalaô em Kêto e recebe o nome de Fatumbi (nascido de novo graças ao ifá: oráculo africano).

Bahia recebia a visita de diversos grupos denominados de grupos de baile, que possibilitaram a visibilidade da dança e música africana e de uma estética que até então não era comum.

Diversos grupos carnavalescos surgiram a partir desse novo ideal de busca pela identidade e questionamento da ideologia vigente, mas, apesar de transcorridos quase setenta anos da lei que proibia a participação dos negros das manifestações carnavalescas, ainda veremos uma forte reação aos grupos carnavalescos predominantemente formados por negros e que possuem um caráter político aliado ao cultural.

A criação do Ilê Aiyê, em 1974, também pode ser vista como uma iniciativa de caráter político, pois vigorava o período da ditadura militar, e, nesse momento, a questão do racismo era tabu na esfera pública, sendo que a iniciativa de discussão desse problema poderia acarretar danos, perseguições, patrulhamento, prisão a quem assim procedesse, pois ações desse tipo eram consideradas como ato subversivo, que se enquadrava na lei de “segurança nacional”. Naquele momento, veiculava-se ao Estado a ideologia da democracia racial, sob a alegação de haver uma relação harmoniosa entre as três “raças” que compuseram a formação do povo brasileiro: brancos, negros e índios. Contrapondo a essa concepção, os ensaios do bloco eram vistos como sinônimo de desordem, multidão de negros desocupados, vadios [...]. (FIGUEIRÊDO, 2015, p. 78)

O Ilê Aiyê proporcionou a criação de uma referência e identidade, pelo uso das suas cores e pela religiosidade não desvinculada da sua atuação no carnaval. O interessante nisso tudo é observar que os grupos atuavam durante todo o ano, ao mesmo tempo em que havia a preparação para o carnaval, era feito um trabalho de conscientização política e valorização da cultura e elementos afros. Diversas vezes o grupo foi acusado de racismo, pois não admitia a presença de participantes que não fossem negros.

Os diversos movimentos negros atuantes trouxeram à tona uma importante reflexão sobre a importância de se reconhecer como negro e ser, portanto, parte de uma cultura, que até então era negada e marginalizada. Porém, buscando ainda uma forte referência à África, dentre esses movimentos destacamos a SECNEB (Sociedade da Cultura Negra do Brasil), fundada em 1975, que até o presente momento tem, sobretudo, a finalidade de fomentar estudos e reflexões em ciências sociais e humanas.

Com relação a música e dança, é importante ressaltar que a cultura africana é sobretudo uma cultura da oralidade, das histórias que se perpetuam. Lopes e Simas (2020) vão nos dizer que a tradição oral é, ao mesmo tempo, religião, conhecimento, ciência natural, aprendizado de ofício, história, divertimento e recreação. A palavra possui um caráter sagrado, e foi esta valorização da palavra que possibilitou essa primazia do canto como parte da cultura africana e

nos delegou todo esse acervo artístico. Lopes e Simas (2020, p. 43) continuam: “A Palavra, que tira do sagrado seu poder criador e operativo, está em relação direta tanto com a manutenção quanto com a ruptura da harmonia, no ser humano e no mundo que o cerca”.

A palavra também é corpo, é história e identidade, a ancestralidade também está presente na manifestação da palavra no corpo, ou seja, na dança. Sendo assim, ao falarmos em corpo ancestral, estamos falando de uma relação estabelecida de forma holística, não há separação na compreensão do indivíduo do seu entorno e dos seus ancestrais, somente se pode haver a construção da identidade a partir do conjunto.

Assim, inferimos que o corpo baiano é um corpo ancestral, pois traz na memória o que se convencionou chamar de um “gingado” um jeito peculiar de se expressar, pois a cultura africana deixou esse legado de relação entre corpo e palavra, entre ambiente e corpo, entre o ser e os outros que vieram antes de nós.

Deixar exposta essa compreensão se faz necessário, pois estabelecemos o figurino como um elemento-documento, mas que não foi criado para existir sem a intervenção do corpo – pois não acreditamos no dualismo que ainda predomina no tempo presente, sobre o qual Breton (2007) alerta, este dualismo que coloca o homem em oposição ao próprio corpo, como se fosse um mero desdobramento deste. O sistema capitalista distanciou paulatinamente a relação do homem com seu corpo de modo que, embora apresente um discurso não dualista, ainda trata o corpo como algo fora de si.

O figurino do *Saurê* foi feito para a dança, e isso é uma característica bem peculiar, pois, na dança, o corpo é o principal meio de comunicação, como nos diz Suassuna (2014, p. 165): “[...] é uma Arte baseada essencialmente nos gestos, movimentos e ritmos executados pelo corpo humano [...]”. Dessa forma, a compreensão que utilizamos do corpo é um dos principais direcionamentos na construção da narrativa sobre o figurino.

Assim, podemos estabelecer elos entre os elementos que atuam junto ao figurino e conferir identidade a cada uma das pessoas que ajudaram a construir o espetáculo com suas ideias, criatividade, técnica e aquilo que acreditaram e vivenciaram, através dos seus corpos, sejam eles bailarino, coreógrafo, figurinista, costureira.

Gonçalves (1994) salienta que a forma de o homem lidar com sua corporalidade, os regulamentos e o controle do comportamento corporal, não é universal e constante, mas sim uma construção social, resultante de um processo histórico. O figurino é resultado das relações culturais estabelecidas ao longo das décadas, estas relações tiveram como pilar a cultura afro,

portanto, ele também traz um reflexo da história em busca da identidade, denominada de baianidade.

3 O ESPETÁCULO SAURÊ – CRIAÇÃO DO MUNDO

Canto para Oxalá¹⁴

Oni saurê

Aul axé

Oni saurê

Oberioman

Oni saurê

Aul axé babá

Oni saurê

Oberioman

Oni saurê

(TECNOMACUMBA, 2006)

Para a construção da vestimenta escrita, ou análise verbal, fez-se necessária a compreensão do trabalho realizado pelo que denominamos de a Tétrade¹⁵ Fundamental, pessoas que trabalharam conjuntamente, desde a idealização à confecção têxtil do figurino. Analisaremos o trabalho de cada uma delas, suas referências, suas histórias e como isto influenciou na concepção e execução do traje de cena.

A professora e etnomusicóloga Emília Biancardi será a primeira artista de que faremos a análise; sua relevância consiste em retirar tanto com elementos inseridos no figurino, quanto apenas dos corpos dos bailarinos, a sonoridade e o ritmo.

Com seu diferencial criativo, a artista não se limitou apenas a compor a música do espetáculo, mas a expandir o ritmo para além dos instrumentos utilizados na orquestra. Veremos um pouco da sua trajetória e das referências que utilizou nessa concepção artística das cenas.

Em seguida, analisaremos Carlos Moraes, professor e coreógrafo do espetáculo. Atuou principalmente no intuito de coreografar aquilo que representasse a identidade do espetáculo; sua intervenção foi fundamental na discussão sobre a concepção da vestimenta. O conhecimento sobre o candomblé e o interesse pela cultura popular possibilitaram estabelecer o diálogo entre o traje de cena e o corpo que dança. Uma das características da performance afro é não haver rito sem relação direta com a roupa que se veste. Pensar o movimento é

¹⁴ Canto de louvor a Oxalá – senhor do tempo.

¹⁵ Tétrade é um grupo ou arranjo de quatro coisas, aqui o termo foi utilizado como uma analogia às notas principais do acorde musical.

necessariamente pensar a vestimenta. Convém frisar que Moraes, através da sua importância profissional no mundo da dança, e do prestígio social que usufruía, pode levar a cultura popular, o negro e as pessoas com pouco ou nenhum recurso a um dos locais mais elitizado da Bahia, o teatro; sem sua intervenção, conjuntamente com Emília, isso não teria sido possível.

O terceiro componente da téttrade trata-se de J. Cunha, artista plástico, *designer* gráfico, cenógrafo e figurinista, foi justamente pelo seu trabalho nesta área que o elencamos. Neste ponto faremos a análise do vestuário imagem e o processo de criação. Analisaremos sua história pessoal e acadêmica e como estas reverberaram na construção de suas referências para o florescer do seu processo criativo. Abordaremos também as especificidades de um figurino para a dança.

O quarto, e não menos importante componente desse elenco, trata-se de Dona Laudith, costureira responsável pela confecção do figurino. Neste ponto analisaremos o figurino têxtil, ou seja, o vestuário real, com uma análise mais próxima da sistemática, isto porque, ao se tratar de peças para uma apresentação artística, possuímos as informações da dinâmica que possibilitou sua confecção. Analisaremos padronagens, materiais utilizados e o processo de sua confecção.

Todos os pormenores que levaram à materialização do figurino e que possibilitaram sua análise, não poderiam ficar no anonimato. Será exposto, nesse ínterim, boa parte da entrevista concedida por ela, no intuito de dar voz e vida àquelas pessoas que são invisibilizadas e que aparecem muitas vezes como equipe técnica, sem rosto, sem personalidade.

Foi necessária essa exposição de dona Laudith, a costureira, que irá representar aqui todas as outras que não puderam ser representadas, por motivos diversos. São as costureiras que, com as suas experiências, concluem daqueles croquis apresentados o que é viável de ser concretizado, o que precisa sofrer adaptações, e decidem a melhor forma de confeccioná-los.

3.1 SONS QUE ENCANTAM

Os africanos não trouxeram instrumento nenhum, primeira coisa que eles usaram para acompanhar foi o corpo, então eles usavam as coxas, as axilas, as bochechas, e principalmente as palmas.

(DO CORPO À CAXIROLA, 2015)

O corpo, enquanto sonoridade e manifestação artística, constituía-se numa premissa nas composições da pesquisadora; sua atuação no espetáculo não se tratou apenas do trabalho de uma musicista, cujo mérito estaria nas composições musicais do *Saurê*, mas de uma pesquisadora de ritmos, que compreendeu e soube inserir sonoridade para além dos instrumentos musicais. Embora tenhamos diversos autores a versar sobre a sua produção, é necessário expormos aqui alguns elementos importantes da sua trajetória, a fim de que possamos compreender seu processo criativo.

Alberto Simões de Abreu, ou simplesmente Tuzé de Abreu, é um compositor, instrumentista e cantor, e um dos músicos que participou do espetáculo, e substituiu Emília na direção musical, em uma das turnês realizadas pelo grupo, nos disse: “Emília é uma das pessoas mais importantes da cultura baiana na virada do século XX para o XXI” (informação verbal). Ao pesquisar a trajetória da artista, pudemos compreender o porquê. Sua importância para a música, o teatro e a difusão cultural da Bahia estão referenciadas por diversos autores, em dissertações de mestrado, monografias e na história do folclore na Bahia. Sua atuação encontra-se divulgada amplamente pela mídia local e por documentários e entrevistas diversas dispostos na internet.

Nascida em Salvador/Ba, foi em Vitória da Conquista, no mesmo Estado, que ela iniciou seus estudos na música e desenvolveu o interesse pelas manifestações folclóricas:

[...] com o propósito de recuperar dentro do possível a memória das expressões tradicionais e artísticas no terreno da música e das danças populares, impus-me a ingente tarefa de realizar exaustiva pesquisa sobre a matéria em livros, revistas, artigos de jornais, bem como de contatar pessoas que sobre os respectivos assuntos pudessem dar o seu depoimento. (BIANCARDI, 2000, p. 14)

As pessoas às quais se referia eram os brincantes, os mestres, gente da comunidade que vivenciava as manifestações populares. Emília iniciou na pesquisa através do desejo de aprender sobre os saberes populares, sua pesquisa era ampla e de campo, aprendeu a comparar informações dos livros com os depoimentos que colhia e assim tornou-se autoridade em etnomusicologia.

O trabalho de etnomusicologia foi resultado de uma junção natural do seu interesse pelas manifestações populares, aliado ao seu amor à música, este que a levou à investigação e à coleção de instrumentos musicais de todo o mundo. Sua pesquisa e acervo são tão importantes, que hoje estão presentes no Centro Cultural do Solar do Ferrão, localizado no Pelourinho, na

cidade do Salvador. Conta com mil peças, entre elas instrumentos dos indígenas brasileiros, africanos e afro-brasileiros; é importante frisar que algumas peças foram recriadas pela artista.

Figura 3- Emília Biancardi



Fonte: Marina Silva/arquivo.

Em sua atuação enquanto artista, podemos observar as referências das suas pesquisas, estas demonstram que as temáticas convencionais que priorizavam a música clássica nunca obtiveram seu interesse, isso ficou claro desde o início da sua carreira docente, quando criou o primeiro grupo de dança parafolclórica¹⁶, o VIVABAHIA.

O interesse pelas questões populares adveio principalmente do seu contato com a folclorista Hildegardes Viana¹⁷, que, devido a sua experiência, pôde orientar suas pesquisas e produções. Viana afirmava que, para maior verdade, o aprendizado deveria ocorrer diretamente com os mestres populares, e assim foi feito. No espetáculo com o grupo VIVABAHIA, Biancardi resolveu colocar uma referência à “Puxada de Rede¹⁸”, e a realização desta cena foi resultado de um dos aprendizados patrocinado pela artista, que solicitou ao Mestre Canapum (integrante da Puxada na década de 1960) que ensinasse os movimentos aos integrantes do grupo. Estes ressignificaram os movimentos, e assim foi a primeira vez que uma menção a essa manifestação popular apareceu no palco. Atualmente podemos apreciar a continuação desta alusão nas apresentações do Balé Folclórico da Bahia.

¹⁶ Dança parafolclórica é aquela baseada ou inspirada em uma dança folclórica, diferenciando-se desta por ser desenvolvida por dançarinos profissionais ou estudantes, sob a direção de um coreógrafo, com motivação estética e propósito artístico-espetacular.

¹⁷ Hildegardes Cantolino Vianna, pesquisadora folclorista, nasceu em Salvador em 31 de março de 1919. Lecionou dança folclórica e folclore musical na Escola de Música e Artes Cênicas na Universidade Federal da Bahia.

¹⁸ Puxada de rede do Xaréu – Festividade/labor, herdada dos tempos da escravidão, consistia na pesca do xaréu, acontecia ao som dos atabaques e muitos cantos. (BIANCARDI, 2000, p. 241)

Figura 4 - BFB - Puxada de rede



Fonte: foto de Wendell Wagner. <http://www.balefolcloricodabahia.com.br/>. Acesso em 20/05/2021.

A ressignificação da atividade popular no espetáculo proporcionou o reconhecimento de uma ação tradicional e construiu uma relação de pertencimento, tanto dos que participaram da cena, quanto daqueles que a assistiram; disso inferimos que “há uma sistemacidade interna para cada metáfora que só serve como veículo para o entendimento de um conceito se for amparada por uma experiência prática” (GREINER, 2012, p. 48). Assim, a atividade ordinária dos pescadores transformou-se numa apresentação extraordinária, onde havia também elementos do candomblé inseridos na cena.

O trabalho de Emília adquire gradualmente uma característica popular muito peculiar, tanto dos saberes brincantes, folclóricos, quanto da própria vivência de algumas comunidades. Esse interesse na pesquisa e utilização de elementos da cultura popular a levaram a pesquisar sobre o candomblé. Assim, mais uma vez, Hildegardes orientou Emília para que obtivesse maiores informações e direcionamentos, a procurar a Mãe Menininha do Gantois¹⁹, uma vez que o candomblé não era uma manifestação folclórica, portanto, não poderia ser profanado, conforme Agamben (2007, p. 68):

¹⁹ Maria Escolástica da Conceição Nazaré, conhecida como Mãe Menininha do Gantois, foi a mais famosa ialorixá da Bahia e uma das mais admiradas mães de santo do País. Símbolo da luta pela aceitação do candomblé pela cultura dominante, Mãe Menininha abriu as portas do Gantois aos brancos e católicos. Assistia às celebrações de missa e convenceu os bispos baianos a permitirem a entrada de mulheres – inclusive ela – vestidas com as roupas tradicionais das religiões de matriz africana nas igrejas.

A profanação implica, por sua vez, uma neutralização daquilo que profana. Depois de ter sido profanado, o que estava indisponível e separado perde a sua aura e acaba restituído ao uso. Ambas as operações são políticas, mas a primeira tem a ver com o exercício do poder, o que é assegurado remetendo-o a um modelo sagrado; a segunda desativa os dispositivos do poder e devolve ao uso comum os espaços que ele havia confiscado.

O cuidado em lidar com espaços e elementos religiosos se fazia necessário, porquanto utilizar os elementos do candomblé nas produções artísticas não se configura como um rito, e a mãe de santo orientou neste sentido, no intuito de preservar os objetos considerados sagrados apenas ao espaço religioso. Com as orientações da Mãe do Gantois, sobre os elementos que não poderiam ser profanados, a artista estabeleceu quais objetos que poderiam ir para o palco e inseriu pela primeira vez, numa apresentação artística, elementos do candomblé, como nos conta em um documentário exibido pela TV Bahia (PERFIL & OPINIÃO, 2020).

Biancardi afirmava, de forma contundente, que o seu trabalho se constituía numa apresentação artística. A música e a dança eram trabalhadas de forma parafolclórica, com o propósito de dar visibilidade à cultura popular e valorizar a identidade local. Vejamos o que nos diz: “Você sente que tem retorno, você se apaixona por aquilo que você tá fazendo, aí você quer fazer sempre melhor e sempre querendo realmente, que aquilo realmente mostre o que somos nós baianos” (PERFIL & OPINIÃO, 2020).

A preocupação em pesquisar os saberes, a partir dos grandes mestres populares, tornou-se um dos seus diferenciais, suas pesquisas não se limitaram a somar registros. Lecionou no Instituto de Educação Isaías Alves, em Salvador, na década de 1960, e, ao invés de ministrar os conteúdos tradicionais, como hinos e coros, resolveu continuar suas pesquisas e aplicar seus estudos das manifestações lúdicas da cidade. Ao ser transferida para o Colégio Estadual Severino Vieira, pôde desenvolver melhor os estudos sobre tradições populares. Criou e dirigiu a Orquestra Afro-Brasileira, com estudantes, integrada ao ensino de música do Colégio, isto após criar o grupo folclórico VIVABAHIA.

O perfeccionismo, aliado à disciplina, fez com que essa artista não se limitasse a fazer um cadastro dos instrumentos encontrados, mas a pesquisar a origem e a utilização de cada um destes, e isto foi notório na Orquestra, esses instrumentos estavam associados majoritariamente as três etnias. Ela esclarece que:

Não quis limitar-me à descrição do fato pesquisado a apenas registros escritos, mas avançar um pouco mais, oferecendo aos leitores a letra e a partitura musical dos

cânticos que integram cada uma dessas tradições, além do desenho ou da fotografia de que deram origem à nossa música folclórica. (BIANCARDI, 2000, p. 14)

E será a partir da trajetória de pesquisa da artista, que veremos diversas produções inéditas, em que a música e a manifestação popular estarão presentes, com o propósito de construir uma narrativa abrangente dos povos que constituíram a identidade brasileira.

Dos instrumentos pesquisados, alguns são utilizados no culto religioso e não podem sair das dependências do terreiro; é o caso do atabaque, este instrumento é considerado sagrado e é o responsável pela renovação do axé. Assim, a solução foi a fabricação do instrumento; dessa forma, tivemos a presença deste no palco pela primeira vez; atualmente segue-se a mesma orientação, e os atabaques utilizados nos blocos de afoxés são fabricados para este fim. Antes de Emília, nenhuma apresentação havia contado com este instrumento em cena, pois a questão religiosa era muito limitante, e havia muita resistência na utilização dos elementos considerados sagrados. Isso é passível de compreendermos porque a religião é aquilo que subtrai coisas, lugares, animais ou pessoas ao uso comum e as transfere para uma esfera separada (AGAMBEN, 2018).

As pesquisas que culminaram no trabalho dela no *Saurê* foram iniciadas cerca de vinte anos antes da sua execução, na década de 1960, quando abordar temáticas populares ou de religião de origem africana consistia em constante atrito com a elite; vejamos esse registro de Azevedo (1995, p. 42):

Com referência aos candomblés, dedicados aos cultos de procedência africana, é muito generalizado o sentimento de que os seus ritos são manifestações de atraso e barbaria que se devem suprimir por constituírem um motivo de vergonha diante dos forasteiros e dos turistas.

Observamos a evidente exclusão e a desvalorização da cultura afro – ainda que houvesse o respaldo da criação de uma identidade nacional, existia uma forte resistência da sociedade, e isso evidencia a razão pela qual não haviam espetáculos com temáticas afros nos teatros na década de 1960. Foi o trabalho consistente de Biancardi que possibilitou que as primeiras apresentações afro-brasileiras acontecessem no palco do teatro, e isso quase vinte anos depois; entre elas estava o *Saurê*.

A parte musical do espetáculo foi concebida pela artista, ao estudar as ações e os sons do cotidiano. Com uma nova conotação, onde o ritmo estava presente em todos os espaços e

sobretudo nos corpos – adereços sonoros enfeitavam braços, mãos e pernas dos bailarinos. A sonoridade também foi retirada no atrito destes corpos. Constituíram-se, dessa maneira, em elementos que proporcionaram uma experiência sinestésica ímpar ao espetáculo. Os instrumentos foram em sua maioria os de percussão, divididos em membrafones²⁰ e idiofones²¹. Vejamos estes elementos e suas referências.

As Palminhas e os instrumentos idiofônicos

Conhecedora da música popular, Emília pesquisou os instrumentos que eram utilizados nas manifestações folclóricas. Ela esclarece que no folclore brasileiro, além de instrumentos musicais originários do artesanato, há outros de fabricação industrial. Numerosos utensílios domésticos costumam ser utilizados como marcadores de ritmos, ou para acompanhamento musical, a exemplo de pratos, facas, colheres, panelas, caixotes, etc. (BIANCARDI, 2000). E foi a partir dessa realidade que buscou inspiração e referência para construir a sonoridade e o ritmo presente no figurino.

Ao analisarmos a utilização dos elementos sonoros presentes no figurino, verificamos que faziam referência a questões culturais, sociais e políticas; assim, estabelecia-se uma performance passível de ser estudada, porque:

Os estudos da performance oferecem a possibilidade de um questionamento crítico que pode iluminar práticas culturais como aspectos da vida cotidiana no complexo movimento social dos nossos tempos. Seu estudo reconhece o valor de examinar as performances no seu contexto histórico, econômico e ideológico, enquanto reconhece que elas representam um papel vital na feitura daquele contexto social também. (LIGIÉRO, 2011, p. 69)

Na primeira apresentação do espetáculo, em 1982, o Brasil estava no início do processo de redemocratização. Os elementos utilizados por Biancardi faziam referência direta a sua pesquisa, que fora iniciada na década de 1960. Naquele momento, inserir elementos afros e indígenas, apesar da orientação de construção da identidade nacional, não foi nada fácil de ser

²⁰ São aqueles em que o som é produzido pela vibração de uma membrana ou pele esticada. (BIANCARDI, 2000, p. 27)

²¹ Idiofones – Instrumentos em que o som é obtido pelo próprio movimento vibratório. (BIANCARDI, 2000, p. 27)

executado. Em diversos momentos, a artista registrará agressões verbais e restrições oriundas do racismo e da intolerância religiosa.

Portanto, compreender a apresentação do espetáculo que teve como referência a cultura afro-ameríndia, enquanto performance, nos possibilita analisarmos as questões políticas abordadas nas escolhas da artista, assim como compreendermos o uso daqueles elementos quase duas décadas depois.

Salientamos que a compreensão da cultura brasileira pela artista há muito perpassava pela influência do indígena, do negro e do europeu nessa construção. Disseminar a cultura baiana era perpassar por esse viés, algo que, diante da desvalorização e tentativa de apagamento dos povos originários, encontrou resistência, sobretudo pela elite. Mas a artista soube utilizar dos seus privilégios na sociedade para o fortalecimento dessas bases formadoras da nossa brasilidade, principalmente o indígena e o negro, cujo apagamento histórico era fruto da ideia semeada pela democracia racial.

O destaque dado à cultura africana e indígena nas suas produções pode ser melhor compreendido se percebermos que, além das suas singularidades: “Elas têm outro ponto em comum, que particularmente nos interessa: suas performances espetaculares. Em ambas notamos o mesmo cantar-dançar-batucar como um todo indizível e inseparável” (LIGIÉRO, p. 73).

O espetáculo Saurê tratava sobre o mito da criação a partir do viés africano, temática já conhecida pela artista. A compreensão de forma conjunta dos elementos que compunham a cena, a interdependência destes se constrói em cada parte da apresentação. O corpo do bailarino era uma fonte de expressão musical, sua sonoridade no bater dos pés, nestes sons retirados do próprio corpo, revela a compreensão deste como elemento de ritmo, e será a própria Emília (DO CORPO À CAXIROLA, 2015) que dirá: “Usavam o corpo para tocar para os seus orixás”.

A sonoridade também advinha da utilização de elementos de fácil acesso e manipulação, e consistia numa analogia à origem da criação. Bira Reis (DO CORPO À CAXIROLA, 2015) – que foi um multi-instrumentista, artista plástico, educador e pesquisador baiano, explicou sobre esta referência à criação: “Um objeto do cotidiano, um pedaço de madeira, para mim é natural porque começou tudo assim, [...] começamos ouvindo o som da natureza, o som do vento, o som das folhas, de alguma coisa que cai, o som da trovoadas, o som da chuva”.

Assim, o espetáculo estava repleto de elementos rítmicos primários que eram utilizados como adereços dos figurinos, peneiras que as bailarinas chacoalhavam, guizos nas mãos e nos pés, tábuas nas mãos e bastões. Estes elementos da cena, que compunham o figurino, possuíam caráter rítmico, constituíam-se numa continuação da performance do bailarino, perfazendo um traje musical, em sintonia com a coreografia, e serviam de complemento às melodias dos instrumentos dos musicistas da orquestra.

A bailarina Konstanze (2021) nos diz: “Os bailarinos usavam umas tabuinhas nas mãos e batiam inicialmente no chão, depois uns batiam nas mãos dos outros, o que era incrível” (informação verbal).

Essas tabuinhas referem-se ao instrumento conhecido como Palminhas, que se constitui em um instrumento de entrechoque, composto por dois pedaços de madeira. Toca-se batendo um contra o outro. Muito usado na Bahia, no samba de roda, no lindro amô²² e no Candomblé. Vemos que na adaptação feita para o espetáculo, na cena referente à Dança do fogo, as palminhas foram utilizadas pelos bailarinos, e os entrechoques estavam em sintonia com o ritmo da orquestra, não há destaque para esses instrumentos, e na realidade é quase imperceptível na cena, mas estas palminhas amarradas nas mãos proporcionavam uma sonoridade que dinamizava a cena

Iansã e a trovoada

O espetáculo contava com a presença de representações de alguns orixás, dentre eles destacamos Iansã, que, segundo a religião africana, é um orixá que adquiriu diversos poderes a partir dos seus amantes; dentre estes, foram escolhidos dois para a sua representação, o poder que recebeu de Ogum²³, que se refere à utilização da espada, e o poder que adquiriu de Xangô²⁴, que se refere ao domínio dos raios.

A Iansã é um dos personagens mais fortes representados no espetáculo, uma expressão de luta enérgica, com os movimentos corporais intensos e rápidos. Além dessas características a Iansã também é sonora, seu figurino possuía folha de Flandres²⁵, numa analogia aos trovões da senhora rainha dos raios.

²² Folgado típico de Santo Amaro da Purificação e de outras cidades do Recôncavo baiano.

²³ Orixá da metalurgia, da agricultura e da guerra. Mitologia dos orixás.

²⁴ Orixá do trovão e da justiça. Mitologia dos orixás.

²⁵ Chapa de metal, recebe este nome porque era inicialmente fabricada na região chamada Flandres, que na época compreendia os territórios das atuais Bélgica e Holanda.

Figura 5 - Dança de Xangô e Iansã- Saurê



Fonte: Jornal Correio da Bahia, 28 de agosto de 1982, p. 3, cad. 2 - Acervo técnico TCA.

Peneiras e Guizos

No figurino da Dança da Água, foram utilizadas peneiras justapostas. Este instrumento criado por Emília, denominado de Chocalho de Peneiras, já havia sido utilizado pela artista na Orquestra Afro-Brasileira em 1968. Observemos a impressão sobre o grupo naquele período.

Quando 150 figurantes da Orquestra Afro-Brasileira chegam aos palcos com suas túnicas africanas, pode-se até imaginar que esqueceram de trazer os seus instrumentos. Eles conduzem apenas toalhas, bacias, moringas, chifres, ossos. Duvida-se que de objetos tão bizarros, muitos deles utensílios da velha cozinha nordestina, possa sair alguma música. (EMÍLIA, 2000, p. 355)

Figura 6- Orquestra afro-brasileira



Fonte: Arquivo pessoal de Emília Biancardi. (BIANCARDI, 2000, p. 356)

A utilização de elementos do cotidiano é uma característica da cultura popular, e Emília trouxe para a cena esses utensílios do uso comum: pratos, bacias e peneiras foram retirados do uso ordinário para se tornarem os instrumentos da orquestra, o que causou estranheza à sociedade do período. Embora inicialmente desacreditado, o grupo mostrou dedicação e empenho no aprendizado. Como consequência, demonstraram o domínio dos inusitados instrumentos musicais, tornando-se referência educacional.

A partir destas informações, torna-se mais evidente que a utilização de objetos do cotidiano configurou-se em uma dinâmica comum para a artista. O Chocalho de Peneiras presente no *Saurê* é uma referência à cultura popular; preparado pela artista, possuía no seu interior alguns objetos, tampinhas e/ou guizos – isto não ficou muito claro pelos participantes – no intuito de proporcionar uma sonoridade que fizesse referência ao barulho do mar, numa adequação ao espetáculo.

O ritmo e a sonoridade do instrumento foram potencializados pela utilização dos guizos, como mencionamos anteriormente, que consistem numa referência africana. Estes eram atados às mãos e aos pés dos bailarinos, que faziam movimentações bem marcadas a fim de estabelecer o ritmo em sintonia com a orquestra.

Figura 7 - Dança da água - Saurê



Fonte: foto de Isabel Gouvêa – Acervo TCA

Consoante tudo o que foi explanado, percebemos que, além de uma produção artística, há uma atuação política. Esta reverberou nas escolhas dos elementos utilizados para compor não somente as músicas tocadas pela orquestra, mas a música advinda dos corpos dos bailarinos. Compreendemos uma atuação política toda a ação que promova a integração da sociedade, de todas as pessoas, sem discriminação, de sorte que: “A ação, na medida em que se empenha em fundar e preservar corpos políticos, cria a condição para a lembrança, ou seja, para a história” (ARENDDT, 2008, p.8).

Emília buscou promover a integração de pessoas marginalizadas na sociedade; ao valorizar a cultura popular, trouxe à vista o povo menos favorecido e atuou para mostrar sua riqueza cultural. Através dos seus conhecimentos, advindos da sua carreira de pesquisadora e musicista, conseguiu inserir nos ambientes elitizados as apresentações nas quais a presença da cultura popular era o destaque.

Não obstante, sua atuação em prol da educação e cultura teve criações censuradas pelo governo civil-militar, na década de 1960. Destacamos a peça que homenageava os dez anos do grupo VIVABAHIA, os trechos excluídos revelam a censura e o controle quase que exclusivamente sobre o corpo da mulher na cena. No entanto, neste período, o teatro se configurava num local de resistência, e a presença feminina neste reforçava um posicionamento

político de que a artista já dava indícios, quando ainda era uma estudante, e escolheu ser baterista do grupo *Les Girls*, formado somente por mulheres, isto em um momento no qual a sociedade destinava o lar como lugar cativo às mulheres.

Destacar a importância de Biancardi, apenas pela sua trajetória de etnomusicóloga, não seria suficiente para abarcar a profundidade da sua atuação na sociedade, visto que não podemos ignorar sua função de educadora e, sobretudo, sua função política. Ao levar os saberes populares para o palco, dar visibilidade aos mestres, aos negros e pessoas economicamente desfavorecidas, a artista também deu visibilidade a uma população marginalizada. Sempre combateu e combate o preconceito racial; salienta que, nos vários lugares que percorreu pelo mundo, foi justamente na Bahia onde percebeu mais fortemente o preconceito, mas isto não a impediu de continuar a buscar a projeção e o respeito aos grupos que defendia, isso porque:

Na realidade, o que esses grupos humanos têm fundamentalmente em comum não é como parece indicar, o termo Negritude à cor da pele, mas sim o fato de terem sido na história vítimas das piores tentativas de desumanização e de terem sido suas culturas não apenas objeto de políticas sistemáticas de destruição, mas, mais do que isso, de ter sido simplesmente negada a existência dessas culturas. (MUNANGA, 2009, p. 20)

Nas suas pesquisas procurou afirmar a existência e respeitar os saberes do povo, sobretudo do povo negro, numa atuação política, que visava à igualdade social, através da educação pelas artes. Consoante a sua atuação, ousamos dizer que Emília é uma figura importante para as artes, cultura, educação e política.

Divulgou a cultura popular, transformou cenas cotidianas em espetáculos, disseminou aquilo que acreditava ser as características do povo baiano pelo mundo com o VIVABAHIA. Proporcionou tanto o surgimento de outros grupos, quanto o fortalecimento daqueles marginalizados. Elaborou livros e colecionou instrumentos que reforçam o respeito a todas as culturas e também as suas histórias.

O destaque a esses grupos trata-se de uma afirmação das suas existências, enquanto corpos políticos, sua presença e a sua história expostas para uma sociedade acostumada a ignorá-los. Munanga (2009) dirá que a desvalorização do negro se estende a tudo que estiver relacionado a ele, o corpo, a mente, a língua, a música e também a arte.

Assim, embora houvesse uma produção intensa de peças que destacavam a brasilidade e, sobretudo, a predominância africana na formação do povo baiano, isto não os retirava da

exclusão, muito menos da categoria do feio, porquanto “O feio é também um fenômeno cultural. Os membros das classes ‘altas’ sempre consideraram desagradáveis ou ridículos os gostos das classes ‘baixas’” (ECO, 2015, p. 394).

Responsável pela musicalidade do espetáculo *Saurê*, Emília demonstrou seu conhecimento e respeito a todas as culturas; ao destacar os corpos com a sonoridade do figurino faz uma associação destes com a música, considerada um elemento de beleza, porém numa concepção afro-brasileira, que evidenciava e afirmava a beleza presente nos corpos negros e na sua cultura.

Em tudo isso inferimos que a trajetória da artista lhe proporcionou o conhecimento necessário para a utilização de elementos que deixassem evidente a baianidade, enquanto elemento resultante das diversas culturas. Estabeleceu as ligações entre as performances do negro e do indígena, porém, sua compreensão de uma Bahia preta a levou a disseminar com maior empenho a identidade afro-brasileira. Compreendeu ser na história que a população afrodescendente busca as referências para a construção do pertencimento. Munanga (2009) nos diz que história, seja ela qual for, não pode ser construída sem a memória, esta pautada naquilo que se viveu e das referências dos antepassados.

3.2 INCONFORMISMO E AFETO

Quando se mexe com uma cultura milenar, como a cultura negra, pode-se olhá-la de fora para dentro ou ao contrário. Neste caso vê-se a parte folclórica. Mas, quando a percorremos por dentro, descobrimos a sabedoria ancestral. E eu consegui fazer.

(MELO, N.; PEDROSO, E ,2004, p.161)

A história da atuação de Carlos Moraes na Bahia foi crucial para um novo paradigma na dança. O cenário, encontrado por ele na década de setenta, era excludente e desfavorável as manifestações populares; notemos que:

A mesma Bahia que lhe parecia uma terra distante, onde Carmem Miranda vivia a cantar canções praieiras de Dorival Caymmi, foi uma surpresa: tinha uma Escola de Ballet aos moldes da *Royal Academy of Dancing* e sua cultura monárquica inglesa da disciplina extrema; tinha Escola de Dança da Universidade Federal sob forte influência de Rolf Gelewski, respeitado coreógrafo e bailarino de dança moderna seguidor das escolas expressionistas europeias e tinha, também, uma cultura afro marginalizada. Tinha grupos folclóricos que dançavam apenas para turistas, em uma luta insana para emergir. (MELO; PEDROSO, 2004, p. 70)

Diante desta realidade encontrada, decidiu utilizar os conhecimentos que possuía sobre o clássico e o popular, numa junção incomum, isso porque compreendia que a cultura popular consistia no melhor caminho para a representação da Bahia. Este posicionamento visava valorizar a cultura popular, de modo a favorecer o seu fortalecimento e trazer à visibilidade elementos que acreditava serem fundamentais na formação da identidade baiana.

Percebemos na sua atuação um caráter pedagógico e político. Seu comprometimento e conhecimento da dança proporcionou a realização de algo impensável naquele período: a inserção da cultura popular no teatro, com a base afro como principal referência. Conhecedor da cultura afro e membro do candomblé, ele sabia que a dança de raízes africanas era indissociável da vestimenta. Esta se configurava numa extensão e complemento dos movimentos; sendo assim, não poderia estar apartada da coreografia.

No entanto, antes de chegar à concepção do *Saurê*, houve um percurso importante a ser destacado, haja vista como isso reverberou nas práticas artísticas dali por diante. Moraes chegou à Bahia no início década de 1970, com uma carreira reconhecida e uma missão de ensinar balé clássico às meninas que pertenciam à alta sociedade, na EBATECA, então Escola de Balé do Teatro Castro Alves.

Moraes tinha uma peculiaridade, amava todos os tipos de dança; na cidade assistiu a diversas apresentações de artistas da cultura popular e ficou encantado. Nessa dinâmica de prestigiar grupos populares, encontrou Emília Biancardi e o VIVABAHIA, observou o potencial dos dançarinos e manifestou o desejo de realizar diversos trabalhos que trouxessem o popular para o palco. A musicista o convidou para assumir a direção do grupo, e ele aceitou o convite, que também se configurava em um desafio. Vislumbrava assim a possibilidade de concretizar a junção entre diversos tipos de dança, inclusive a dança popular, como o bailarino Gilmar Sampaio (2021) reforça:

Teve a grande ideia de juntar o que era o VIVABAHIA, os homens na maioria, com as meninas do balé da EBATECA da escola de balé. Aí foi um grande problema, porque você imagina que não houve aceitação da direção, para trazer. Primeiro não era nem juntar, primeiro era trazer os rapazes e as meninas do VIVABAHIA para ensaiarem dentro do espaço físico da escola de balé. (Informação verbal)

A ideia de levar a cultura popular ao palco era inovadora, porém não seria implementada sem alguma resistência. O ambiente da EBATECA era elitizado, e Carlos, mesmo com essa rejeição inicial, conseguiu inserir, de forma peculiar, um novo modo de fazer dança, que se

configurava em uma mistura de afro, balé clássico, dança moderna e manifestações folclóricas; o que se convencionou denominar da mistura entre o erudito com o popular.

Sua atuação para mudar a configuração apresentada nos palcos do teatro foi relevante, comungava com as questões trabalhadas por Emília, sobretudo na busca pela valorização e disseminação da cultura popular. Isto refletia uma atitude política, porque, ao trazer pessoas marginalizadas para uma escola de dança elitizada, afirmava que a arte estava presente em todos os espaços e em todos os corpos, independentemente de classe social. Vejamos o que nos conta o bailarino Flexa II (2021), sobre sua participação no balé:

Em 1977, eu fui convidado pelo professor Carlos Moraes, esse que era o coreógrafo do Saurê, ele me convidou para eu vir para Escola de Balé do Teatro Castro Alves, a EBATECA para fazer aula, mas ele me convidou com o intuito de me inserir no Balé Brasileiro da Bahia, que era o grupo oficial da EBATECA, que era dançado pelas meninas do corpo de baile e por alunos, vários alunos. Aí começa a história de que Moraes trouxe alunos de grupos folclóricos e grupos de capoeira, negros, na sua maioria negros, e que mesclou com essas meninas que faziam balé clássico para a formação do Balé Brasileiro da Bahia. (Informação verbal)

Serão situações como estas em que poderemos perceber a atuação política de Carlos Moraes, com o trabalho para a inserção de pessoas vindas das classes menos favorecidas numa escola de dança, considerada referência na Bahia. Sua ação não se limitou apenas à inserção destas pessoas na escola, mas estabeleceu meios de conseguir mantê-las estudando dança. Não se dança ou faz qualquer coisa com fome, ou precisando de coisas elementares para a sobrevivência. Foi com esta sensibilidade e pensamento de gestão que propôs à escola o pagamento de uma bolsa para estes alunos socialmente vulneráveis, como nos conta Flexa II (2021):

[...] era tipo uma compensação, eu acho que foi o próprio Carlos Moraes que deu essa sugestão, porque não tinham homens, a maioria das bailarinas eram mulheres filhas da alta sociedade. Não, não tinha homens, e homens naquela época também tinha um certo preconceito com o balé clássico, então não existia muitos homens, e Carlos Moraes pegou exatamente esses poucos homens que não tinham preconceito, que por acaso eram negros ou mulatos que dançavam em grupos folclóricos e de capoeira, com uma mente um pouco mais aberta que os tradicionais. [...] Daí quebra-se um pouco o preconceito, entre aspas, porque o preconceito continuava existindo, mas eles tinham que aceitar. Porque era a única forma de acontecer o espetáculo, onde necessitava dos homens, inclusive para carregar as meninas. (Informação verbal)

Com a inserção dos bailarinos advindos do VIVABAHIA, iniciaram os ensaios que culminaram no espetáculo *A morte do Pescador*, e nesta apresentação, embora ainda com resistência, ele conseguiu inserir o preto capoeirista para dançar com a moça branca da alta classe, no palco do TCA.

Figura 8 - Primeiro elenco masculino do BBB



Fonte: arquivo pessoal de Moraes. (MELO, 2004, p.171)

As questões que nortearam a composição foram: a busca das raízes, a identificação de uma afro-brasilidade e a demonstração de uma cultura que tinha beleza e importância social. O espetáculo, embora fosse uma apresentação num local privilegiado, não tinha o objetivo de ressaltar ou valorizar a cultura europeia, como era natural até aquele momento. Espetáculos que abordavam a temática da brasilidade se adequavam aos moldes preestabelecidos para agradar a elite. Assim:

A Morte do Pescador foi um prenúncio do que viria. Poucos, entretanto, captaram a extensão da profunda alteração social e de linguagem que o ballet lançara. Homens,

negros, figurinos e cenários trouxeram à tona a cultura popular e mística da Bahia. (MELO; PEDROSO, 2004, p. 43)

Figura 9- Espetáculo A morte do pescador, 1971



Fonte: acervo pessoal de Moraes. (CARDOSO E BOGÉA, 2010, p. 33)

Pés descalços e sapatilhas, o contraste desta cena revela que as mudanças afetaram toda a concepção e configuração do espetáculo da dança. Não somente nas coreografias, mas nos adereços que faziam parte do figurino. Era a representação de uma cultura marginalizada, num local que reforçava esse não lugar.

Figura 10 - Carlos Moraes



Fonte: Jornal Correio da Bahia, 28 de agosto de 1982, p. 3, cad. 2 - Acervo TCA.

A dança de preto – advinda da afro-brasilidade – com pés descalços, batuques e requebros não acontecia no teatro, os pretos da classe social menos favorecida não adentravam aquele espaço. Conforme Flexa II (2021): “O que aconteceu até aí foi puramente quebra de tabus, quebra de paradigmas, quebra de coisas, que insisto em dizer que foram necessárias, não foi por causa dos olhos bonitinhos dos negros, aquela coisa bonitinha, não, foi altamente necessário” (informação verbal).

As questões sobre a apresentação da dança popular não se limitaram à coreografia e à presença do negro no palco, a resistência também foi direcionada à concepção do figurino. Para ser possível a utilização dos trajes de cena, que traziam pés descalços e calças desfiadas, houve um processo de muito trabalho e resistência, que se iniciou quando Carlos Moraes:

Pediu a J. Cunha, um menino ainda, o figurino e ele, aluno do VIVABAHIA, captou a intenção. Assim como em uma coreografia, é preciso conhecer o figurino autêntico e transformá-lo seguindo duas regras básicas: peças que não atalhem os movimentos e que estejam esteticamente integradas à proposta artística. O coreógrafo supervisionava. (MELO; PEDROSO, 2004, p. 71)

A partir daí, formou-se a parceria, que vestiria diversos espetáculos. Mas iniciaram-se também diversos atritos com a direção do teatro e com as famílias da classe alta, sobretudo com relação à dança afro, os pés descalços incomodavam. É agora que o conhecimento traz à exposição aquilo que se acredita. O figurinista não poderia, naquele momento, impor sua criação, porque possuía os argumentos e as referências, mas não possuía a força política do coreógrafo; no entanto, uma coisa era certa, o figurino não poderia ser adaptado a uma realidade de exclusão e preconceito; Carlos acreditava nisto e dialogou com todas as pessoas que pensavam o oposto. Melo e Pedrosa (2004, p. 43) definem:

O diálogo exige igualmente uma fé intensa ao homem, fé em seu poder de fazer e refazer, de criar e re-criar, fé em sua vocação de ser mais humano: o que não é privilégio de uma elite, mas o direito que nasce com todos os homens. A fé no homem é uma exigência primordial para o diálogo; “o homem do diálogo” crê nos outros homens, mesmo antes de encontrar-se frente a frente com eles.

E essas características percebemos em Moraes, a fé em criar e recriar, que o fez resistir e dialogar, a ponto de conseguir manter as características planejadas para o figurino, nada foi alterado, e isso demonstra que, sem esta intervenção, teríamos uma representação equivocada de uma identidade brasileira, adaptada às sapatilhas e *tutu*.

O espetáculo finalmente aconteceu, com uma grande aceitação do público. Mas a questão da utilização do espaço para os ensaios ainda era um problema, havia ainda muita resistência, por parte da elite, na liberação do espaço para pessoas que pertenciam aos grupos folclóricos. Sobre isto vemos que:

[...] continua a proibição à entrada franca de grupos folclóricos no Castro Alves. O único com trânsito livre era o Olodumaré²⁶. E mesmo assim somente para apresentações. Ensaios, não! Estes aconteciam na escola de dança de Carmem Paternostro, e quem não entrava no teatro ia para lá, para o Largo Dois de Julho. (MELO; PEDROSO, 2004, p. 34)

Paralelo a isso, também houve reação de algumas bailarinas da alta classe, que não queriam ter contato com os bailarinos advindos da periferia. Foi daí que ele percebeu que “[...] não estava lidando com a classe média da Bahia. Eram todas do *high society*, detentoras de sobrenomes impregnados de tradição, que aliavam à projeção econômica a influência política e se viam, de uma hora para outra, convivendo muito de perto com a base da pirâmide social” (MELO; PEDROSO, 2004, p. 45).

A busca por um local de ensaio ainda perdurou por mais um tempo e só foi resolvida após a apresentação da ópera *ballet O Guarani* (1972), que, a partir da apresentação feita para o então presidente Garrastazu Médici, obteve sua aprovação, e assim foi finalmente liberado o acesso dos integrantes do Viva Bahia ao TCA, mas ainda com restrições. Gilmar (2021) nos conta que:

Fizeram um acordo e disseram então faz o seguinte: quando acabarem as aulas, de noite, aí eles podem vim, e aí de noite entrava todo mundo. Ficavam esperando do lado de fora, e quando dava o horário da noite que acabava o horário do balé, a professora Emília entrava com os rapazes e o pessoal do VIVABAHIA. (Informação verbal)

A dança afro e popular se consolida na Escola do TCA, o BBB alcança um prestígio internacional, que foi muito importante para dar visibilidade àquilo que consideravam a representação de brasilidade. Segundo Flexa II (2021): “Houve uma necessidade enorme de se

²⁶ Conjunto Folclórico Olodumaré, cujas coreografias tomavam emprestado movimentos da capoeira e do maculelê.

criar uma companhia oficial aqui do Estado da Bahia, a crítica, os bailarinos, os atores, toda sociedade falava” (informação verbal).

Embora houvesse uma pressão para a criação de uma companhia do TCA, ela não aconteceria de forma imediata, passaram-se quase dez anos da apresentação do espetáculo *A morte do pescador* para que houvesse a audição para compor o corpo de baile do teatro. Os bailarinos nos contam sobre a dinâmica do processo seletivo, que se constituiu em um processo de certa forma favorável aos integrantes do Balé Brasileiro da Bahia, tendo em vista que já realizavam trabalhos juntos. Assim, foi natural que a maioria passasse na audição e compusesse o corpo de baile do teatro.

A estreia do BTCA se deu sob a direção de Antônio Carlos Cardoso, professor e coreógrafo, que em 1981 foi convidado pelo diretor geral do TCA Augusto Buriti para criar e dirigir o balé do Teatro Castro Alves, Carlos Moraes idealizou a estreia do balé do TCA com uma espécie de trilogia com histórias populares, que representassem o que ele compreendia enquanto baianidade; *Saurê* foi pensado para fazer parte desse ideal. Tornou-se um pesquisador da cultura africana, e sua perspectiva de construção da baianidade estava atrelada à questão diaspórica, e este é um dos motivos para que estas referências estivessem presentes nos seus trabalhos:

[...] está presente em *Saurê*, coreografia que ele distingue como a mais completa e mais reveladora do seu trabalho, *Saurê* é corruptela de uma saudação em yorubá, um apelo de aceitação com prazer feito ao sagrado, ao divino. (MELO; PEDROSO, 2004, p. 99)

Figura 11 – Saurê, 1982

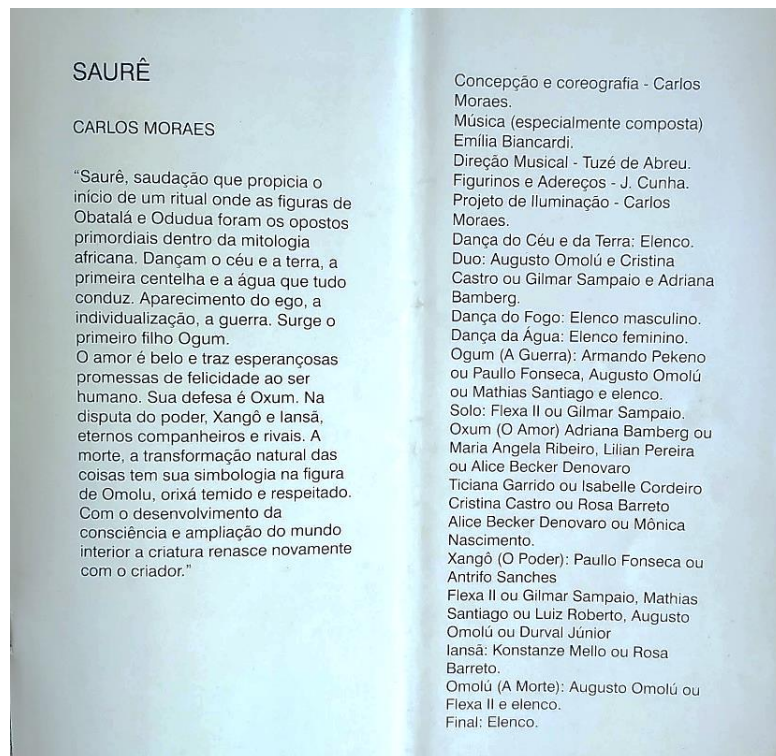


Fonte: acervo pessoal de Carlos Moraes. (MELO, 2004, p.14-15)

Embora o *Saurê* não tenha sido o primeiro espetáculo com as características populares e com a temática afro, foi a consolidação de um trabalho iniciado há uma década. Configura-se em um momento de mudança política e social, o início da redemocratização do País. Neste espetáculo, ele pôde trabalhar com total liberdade e expor àquilo em que acreditava.

Acreditava especialmente na dança, na potencialidade de bailarinos oriundos das classes menos favorecidas, cooptados do trabalho iniciado com Emília Biancardi. O corpo de baile do *Saurê* era composto por vinte e um bailarinos, resultado de um processo longo e constante de respeito à cultura popular. O *folder* com a distribuição dos artistas na cena revela uma trajetória de pesquisa, crença, luta e realização.

Figura 12 - Folder espetáculo Saurê



Fonte: Foto tirada pela autora

O espetáculo *Saurê* só foi possível de acontecer, primeiramente, em decorrência das pesquisas e referências populares iniciadas por Emília Biancardi. E pôde ser dançado pelo balé oficial do TCA devido à constância, insistência, estudo e trabalho de Moraes, em dar visibilidade às culturas populares, sobretudo a afro-brasileira. A atuação do coreógrafo não se limitou à atuação para apresentar ao mundo uma brasilidade inventada, adequada às exigências

internacionais, mas um trabalho que valorizava e expunha ao mundo a baianidade advinda da diáspora. Vejamos essa notícia de jornal da época:

Figura 13- Reportagem sobre Saurê



Fonte: Jornal folha de São Paulo, 27 de agosto de 1982, (não consta página e caderno) - Acervo TCA.

Carlos expõe a importância do reconhecimento da afro-brasilidade; notamos a questão da identidade, explanada de forma evidente, ao ponto de somente haver a verdade no que fora dançado, se isto acontecesse na Bahia. Isto resumia-se na sua crença nas peculiaridades de ser baiano, porquanto da história de um povo revelada no corpo. A criação do *Saurê* não era

aleatória, tinha um propósito claro e definido, a afirmação da identidade afro-brasileira nas composições que seriam dançadas no BTCA.

É mister destacar que a questão da visibilidade e reconhecimento da afro-brasilidade só pode ser abordada devido à importante atuação dos movimentos negros, nos anos setenta, em forte oposição à ideologia da democracia racial. Eles atuaram e representaram uma mudança comportamental e social do povo negro. São diversos os grupos que atuaram tanto nos aspectos políticos quanto nos aspectos culturais. Entre esses grupos, alguns receberam o apoio da IAF²⁷ (Fundação Interamericana), no apoio à cultura, e a proteção dos perseguidos pela ditadura civil-militar, que:

[...] apoiou as ações do Grupo de Trabalho de Profissionais Liberais e Universitários Negros (GTPLUN) e o Terreiro Axé Opô Afonjá, que, por intermédio da mãe de santo Aninha, serviu de refúgio para Edison Carneiro, um dos maiores estudiosos do Quilombo dos Palmares, que foi perseguido em virtude de ser militante do Partido Comunista, além também de lutar contra o racismo e a perseguição que se fazia aos candomblés. (FIGUEIRÉDO, 2016, p. 71)

Com a forte atuação dos movimentos negros, a década de 1970 fervilhava em produções da literatura étnico-racial, da música e da dança. A educação e atuação dos grupos de dança e música trouxeram uma dinâmica, em que invisibilizar o povo negro não era mais uma opção. É mister refletir que essa dinâmica traria uma necessidade crescente de apresentação da cultura negra de forma ampla, com suas crenças e raízes ressaltadas. O *Saurê* surgiu da necessidade suscitada pela dinâmica social, porque até o momento o balé não havia construído nada que fosse relacionado à Bahia, suas devoções e sua história, principalmente sobre a identidade baiana.

Diante dessas dinâmicas da sociedade, o balé do TCA precisava ir além do que se apresentava; vejamos a atuação dos afoxés²⁸, que trouxeram maior visibilidade negra, sobretudo com relação à religião, os seus membros eram diretamente ligados principalmente ao candomblé, eles levaram elementos da religião para as ruas da cidade.

É compreensível, então, a necessidade de trazer um repertório nacional, porém com traços regionais, que evidenciasse as características do povo baiano, sua cultura, apresentada

²⁷ A Fundação Interamericana (IAF), órgão independente do Governo dos Estados Unidos, foi criada pelo Congresso dos EUA em 1969 para canalizar a ajuda para o desenvolvimento diretamente às pessoas de baixa renda organizadas na América Latina e no Caribe.

²⁸ Os afoxés podem ser descritos como “Candomblés de rua” Quase todos os membros dos afoxés se vinculam ao culto. Seus músicos são alabês, suas danças reproduzem as dos orixás, seus dirigentes são babalorixás (chefe de terreiro que domina a língua yoruba) e o ritual do cortejo obedece à disciplina da tradição religiosa. (GUERREIRO, 2010, p.71-72 *apud* FIGUEIRÉDO, 2016, p. 76)

de forma mais real, sem estilizações, que apresentasse o resultado de uma pesquisa profunda, nesse entendimento dos povos que são as bases formadoras das características do que se costuma definir como baianidade.

Nada mais representativo do que um espetáculo que celebra as forças da natureza, que traz representados a guerra, o amor e o poder, através dos orixás: Ogum, Iansã, Xangô, Omulu e Oxum, numa mescla de estilos da dança, que vão desde o clássico ao moderno.

Apesar de o destaque ser a cultura afro, não há o apagamento dos povos formadores da nossa gente e de tantas outras influências que podem ser percebidas na confecção do figurino e nos instrumentos utilizados. “No olhar de Carlos Moraes, a dança afro, que é de origem religiosa como toda dança, nasceu de maneira silenciosa e da necessidade, mais uma vez, de a criatura se comunicar com o Criador” (MELO; PEDROSO, 2004, p. 99).

Na dinâmica das questões amplamente discutidas desde o início da década de 1970, construiu-se a ideia do espetáculo, a maturação de tudo aquilo que pesquisava e observava, Carlos Moraes apresentou e exigiu respeito ao que foi apresentado. A visibilidade e a projeção que conseguiu inicialmente com o BBB demonstrou que a busca pelo conhecimento e o constante estudo, dariam-lhe a segurança e as bases necessárias para defender aquilo em que acreditava. Com o *Saurê* buscou apresentar o mito da criação numa linguagem afro-brasileira, tão amplamente defendida por Emília Biancardi, que conseguiu um parceiro para a caminhada rumo à valorização da baianidade, dentro de um contexto artístico, porém muito real.

O espetáculo destaca as danças dos orixás e o cuidado tanto na utilização das referências, quanto dos elementos considerados essenciais para a construção de uma identidade no espetáculo, perpassa por todo seu processo criativo. Carlos acompanhava toda a dinâmica que envolvia o espetáculo. Desde a música, porque também era músico, até a confecção do figurino. O diálogo estabelecido com todos os envolvidos era necessário, não somente para realizar a coreografia com êxito, mas afirmar um posicionamento político com relação àquilo em que acreditava.

Por ir além do convencional trabalho do coreógrafo, foi um pedagogo, pois sua atividade não consistia em ser apenas professor de dança, mas em interesse do aprendiz, na sua contínua dedicação em aprender e aprender ao ensinar. Lia Robatto (2004 *apud* MELO; PEDROSO, 2004, p 16-17) afirma:

(...) a Dança mantém uma relação arquetípica com o corpo, objeto principal de percepção, sensibilização e pesquisa daquele que dança, pois é uma expressão do movimento que depende do corpo humano que é imutável na sua constituição psicofísica. Essa relação do criador da dança, o coreógrafo e sua expressão pelo movimento, com o intérprete, o bailarino, marcou a presença de Carlos Moraes no mundo da dança da Bahia [...].

Sobre esta relação é interessante observar que, conforme Freire, há diversas exigências para o ato de ensinar, e poderíamos discorrer toda a trajetória de Moraes em cada item elencado por Freire (2002, p. 52). Porém, destacamos aqui o último item: “Ensinar exige querer bem ao educando”. Um ponto convergente nos depoimentos dos entrevistados foi a atitude cuidadosa e amorosa que o coreógrafo tinha com cada um deles. Relatos (informação verbal) que dizem “Ele era um pai pra mim” (GILMAR) e “Ele era o responsável por todas nós” (KONSTANZE). Revela-se haver uma proximidade e um laço construído para além do trabalho coreográfico, pois “A afetividade não se acha excluída da cognoscibilidade” (FREIRE, 1996, p. 52). Acreditamos que esse foi um dos elementos fundamentais para que ele conseguisse ter êxito nos seus projetos.

Figura 14- Apresentação 2007



Fonte: Captura do vídeo do documentário Figuras da Dança, (MORAES, 2010).

Na apresentação em homenagem a Moraes, em 2007, o espetáculo escolhido foi o Saurê, e isto reforça a importância desta produção para o mestre, assim como, para a sociedade do período.

Seu olhar era sobretudo para as possibilidades. Independentemente de cor ou condição social, e por acreditar na relação divina da dança, acreditava na democracia que deveria existir

em praticá-la e, onde observasse um potencial, ele investiria. “Aceitar os contrários, apostar na diversidade e no que dela pode advir. Confiar no poder criativo do homem e nas possibilidades do corpo, de qualquer corpo. Estes o norte e o guia de Carlos Moraes [...]” (MELO; PEDROSO, 2004, p. 49).

Assim, analisar o trabalho de Carlos Moraes é compreender que toda a sua atuação foi política e pedagógica. Os elementos escolhidos para compor as cenas não eram aleatórios, eram a afirmação de uma identidade e a busca do reconhecimento e visibilidade de povos e costumes marginalizados. Com a parceria travada com Biancardi, pôde dar maior projeção aos trabalhos realizados por esta e enriquecer as próprias produções com as pesquisas realizadas pela artista. Por fim, encontrou em J. Cunha um artista/pesquisador, que soube personificar nos figurinos a força dos elementos necessários para estabelecer a identidade do espetáculo.

3.3 GENIALIDADE E ATAVISMO

“Eu não sou figurinista”

J. Cunha (Informação verbal, 2021)

José Antônio Cunha, ou simplesmente J. Cunha, nascido em Salvador/Ba, um artista completo, multitarefa, e um visionário, iniciou seus estudos nas artes ainda menino e aos dezoito anos ingressou no curso livre da Escola de Belas Artes. Criativo, sedento de saber e, sobretudo, sem medo de aprender, atribui seu interesse pelas combinações plásticas ao atavismo. Nos diz que: “Dom é uma palavra eurocêntrica, eu sou mais de atavismo, aquilo que você traz de sua ancestralidade em muitos aspectos. A partir disso aí de forma genérica você se predispõe a ser um artista”(informação verbal).

Compreender o processo criativo de Cunha é mergulhar no seu universo, oriundo de família pobre, desde criança se sentiu atraído pelas cores e formas. Morador de Montserrat, região turística e praiana, suas principais brincadeiras de infância consistiam em realizar trabalhos manuais como pinturas de paisagens em conchas, que fazia com seu irmão e vendia aos turistas:

Desde os dez anos de idade, eu já tinha uma certa ideia de que eu queria fazer isso, porque eu olhava jornais, revistas principalmente. O Cruzeiro e a Manchete do meu tempo, nos anos 50, eu nasci em 1948, aos oito anos eu já tinha uma personalidade

um pouco diferenciada dos meninos comuns, ou seja, eu não era normal. (CUNHA, 2021, informação verbal)

Ele apresenta-nos uma narrativa onde não há espaço para vitimismo; de família simples e com poucas referências na educação formal, estudou como bolsista numa escola predominantemente de brancos de classe média e, apesar de muito jovem, não possuía ingenuidade sobre o seu lugar social²⁹. “Tive o privilégio de fazer o curso primário numa escola de classe média branca, como bolsista, cotista, como é mais atual, e era interessante porque eu via que tinha, que sofria discriminação” (informação verbal). Analisava o comportamento dos seus colegas, e explana numa simplicidade de quem possui uma visão de algo mais amplo:

Só tinham dois negros lá, e mais eu, mestiço, assim aproximado, o resto era tudo branco da classe média do bairro. Eu não dou muita relevância a isso, mas isso existiu, não era a diretora, as donas da escola, nada disso [...]. Eu já entendia cedo isso, porque quando tinha aniversários eles levavam os bolos pra lá, e não me dava, não me convidavam pra festa de ninguém. Eu via as fotos às vezes assim de longe, mas eu também atropelava isso, porque meu sentido estava mais no mar onde eu morava, naquela vida que eu tinha livre. (Informação verbal)

A liberdade que valoriza no seu discurso, a relação com o mar e a vivência da cultura popular caminhavam com seus estudos; fala com orgulho: “Fiz tudo, cumpri a escola toda, ninguém nunca colocou o dedo a riste, também nunca humilhou de palavras, mas tinha aquela coisa velada” (informação verbal). Como tantos meninos pobres e negros, não havia uma orientação ou estímulo para a continuação dos estudos; sobre isto nos conta que:

Dali entrei num hiato. Porque minha família não tinha orientação, minha mãe era quase analfabeta, meu pai semi. Funcionário público, minha mãe era dona de casa, minha irmã mais velha me botou no SENAI, estudei no SENAI, uma coisa estranha tornearia mecânica, mas tinha desenho técnico. Então, Desenho Técnico me deixava muito bem colocado. (Informação verbal)

Foi a partir daí que ele viu sua trajetória ser modificada; nos diz: “Eu era adolescente, na fase que você começa a não ser criança, a separar quem é quem. Eu ia mais para o lado dos adultos, nesse sentido, da ciência, das curiosidades, dos porquês” (informação verbal). E foi esta sua necessidade – que muitas vezes nos parece como uma urgência – que o fez se dedicar e se destacar dos demais. E continua: “Foi no SENAI que uma professora dessas carolas

²⁹ Lugar social: “[...] ponto de ancoragem para a constituição da prática discursiva” (GRIGOLETTO, 2008, p. 53).

religiosas... eu já tinha fama do desenho técnico, só tirava dez, me pediu para que eu fizesse um cartaz, para uma missa no fim do ano, era uma mão de Rafael, eu reproduzi aquilo grande” (informação verbal). E reproduziu tão bem, que a professora disse que ele deveria ir pra Belas Artes. Ele relata:

No final eles me obrigaram a fazer, eu não gostava, nunca gostei, dessa coisa católica, eu já estava na umbanda, nessa coisa toda do candomblé, aí eu fiz, não reclamei nada, fiz, porque eles falaram: você vai para Escola de Belas Artes (EBA), a gente vai dar o dinheiro para comprar o material. (Informação verbal)

Adolescente, com personalidade forte, e construindo sua vivência na religião afro. Isto não o impediu de fazer os desenhos solicitados para a festa da Igreja Católica no final do ano. E assim conseguiu ir para Belas Artes, a segunda escola de artes e de Ensino Superior do Brasil, que pertence à Universidade Federal da Bahia. Vivenciou períodos decisivos e conturbados na EBA. Isso porque a instabilidade devido à separação do curso de Arquitetura, no início da década de 1960, criou um ambiente de diversas discussões sobre como deveria ser a atuação da escola dali em diante.

Assim, iniciaram diversas mudanças na dinâmica do ensino, porém a Escola manteve sua base de ensino eurocêntrica. Vejamos a impressão de Cunha:

Nossa! Quando eu fui para Escola de Belas Artes, sozinho, porque eu era ousado, entrei naquele ambiente, aquele cheiro de tinta, terebintina, aquele cheiro, eu enlouqueci. Foi meu primeiro choque de cultura, porque eu já vivenciava cultura popular demais, tanto que está por aí. Eu tenho isso, aí, um acervo maravilhoso, de conhecimento popular da cultura da Bahia. (Informação verbal)

Apesar do êxtase ao conhecer o lugar, não ficou incólume a sensação de estranheza e ao choque cultural que se iniciou naquele momento; sua experiência, sua vivência era popular, a arte e a vida imbricadas. Naquele momento, J. Cunha conheceu um universo que estabelecia uma arte de museu, intocável e com muitas regras a serem seguidas, mas que não seria motivo de mudanças de crenças, e sim de aperfeiçoamento e amplitude daquilo que vivenciava, tornara-se consciente da sua existência enquanto indivíduo. Ostrower (2001 p. 16) justifica que

Ao se tornar consciente de sua existência individual, o homem não deixa de conscientizar-se também de sua existência social, ainda que esse processo não seja

vivido de forma intelectual. O modo de sentir e de pensar os fenômenos, o próprio modo de pensar-se e sentir-se, de vivenciar as aspirações, os possíveis êxitos e eventuais insucessos, tudo se molda segundo ideias e hábitos particulares ao contexto social em que se desenvolve o indivíduo.

Cunha fortalece e amplia aquilo que vivenciou e experienciou antes de adentrar Belas Artes, a cultura popular, a arte nas ruas. Inicia sua trajetória na academia como artista, porém possui base sólida, seus conhecimentos transparecem nas suas pinturas, mas chegou um momento em que pintar não era suficiente, precisava de mais, como explana:

Eu já não tinha mais interesse em pintar, para eles verem. Eu descobri a biblioteca. Aí eu fiz uma faculdade pessoal, que é história da arte. Através da visibilidade, de olhar muita coisa, eu ficava das dez da manhã ou nove, ao meio dia, geralmente eles não incomodavam, eu ficava lá comendo pão com um copo de água. (Informação verbal)

E assim dedicou-se aos estudos da História da Arte e dos artistas. Isso fez parte do seu cotidiano por muito tempo, até que foi notado, e seu caso ser exposto para a direção da EBA. A partir daí tornou-se conhecido, o que possibilitou a participação nas bienais, como ele mesmo afirma: “Eles faziam aquelas excursões para as bienais de São Paulo, aí me incluíram: ‘Bota esse rapaz! ’ Eu jamais teria condições de sair de Salvador nem para Itapoã aqui” (informação verbal). A partir daí pôde expor sua arte para além dos circuitos habituais. Essas participações renderam-lhe vivências com diversos artistas e colegas no período e resultaram numa intensa produção e ampliação dos seus estudos. Afirma: “Em Belas Artes eu comecei a entrar no meio e abandonei o meio original, aquela meninada que já não me servia” (informação verbal).

Participou dos atelieres voluntários, bem como de outros espaços, dentre eles um atelier mais combativo na questão da arte, um local alugado, mas, como não possuía dinheiro, a sua função era manter a limpeza do local e contribuir intelectualmente. Então, como era muito estudioso e sabia se expressar bem, foi admitido.

Tornou-se mais conhecido e foi convidado por Emília Biancardi para fazer o cenário do grupo que ela estava montando, o VIVABAHIA. Faz questão de ressaltar que “foi o primeiro grupo de negros a entrar no teatro” (informação verbal). Ressalta a importância dos grupos populares e da pouca visibilidade que possuíam, na década de 1960, período no qual eles atuavam e buscavam a valorização da cultura popular, sobretudo da cultura afro-brasileira, porquanto sua expressão se dava enquanto folclore e servia apenas para entreter turistas. Sobre isto faz um contraponto com a atualidade:

Até hoje eu vejo aqui em Salvador as revistas de turismo etc. Usando os negros sorrindo com dentes perfeitos, e roupas coloridas e baianas lindíssimas tudo, só ali, e depois quando acabou a foto, volte para sua favela, porque esse racismo estrutural ele continua. (Informação verbal)

As inquietações sociais de Cunha encontrarão expressão nos seus trabalhos. A sua identidade enquanto artista reforça sua base na cultura popular e faz referência ao seu lugar social. Foram as características culturais e políticas presentes na sua arte que o levaram a trabalhar com Biancardi.

Na década de 1970, havia diversos grupos atuando na cidade, uma efervescência cultural, cuja temática centrava principalmente na cultura afro, ou no culto à África. Sobre isto, ele atribui principalmente ao posicionamento dos artistas que eram oposição ao governo ditatorial. Esses artistas encontraram, através da arte, uma maneira inteligente de se opor ao que era imposto pelo regime da ditadura militar. As manifestações abundantes no período tratavam-se de uma reação dos artistas, “porque você sente raiva de coisas que você não pode resolver, porque é maior do que você, e aí você pode pegar uma coisa e dizer avante, Canudos!” (informação verbal). Essa coisa era a arte.

O VIVABAHIA era um desses grupos atuantes e soube utilizar do momento do regime civil-militar para inserir um pensamento crítico na sociedade. Foi em conjunto que suas apresentações alcançaram grande repercussão dentro e fora do País. Mas tratava-se de um grupo que tinha como fonte para as apresentações a cultura popular e a valorização da cultura afro-brasileira. Devido a isso, a crítica nunca foi branda com o grupo. Cunha conta-nos:

Quando a gente botou os toques do candomblé, com as pessoas vestidas com coisas parecidas, porque não era exatamente, porque ali a gente estava no palco, e botou distorção de guitarra elétrica, acompanhando tudo isso, o jornalismo caiu em cima: mataram o folclore. (Informação verbal)

Com um trabalho denominado de parafolclórico, o grupo não era aceito por uma crítica jornalística que representava valores conservadores sobre a percepção do que seria folclore. Sobre isto afirma:

Nós não temos folclore, existe um trabalho pessoal e comunitário sobre expressão artística, não é um compartimento, isto aqui é o folclore que o Estado criou para dizer

que é folclore, não! A baiana arrasta o chinelo no Recôncavo com o samba porque ela gosta, não é o Estado que diz você agora faz assim com o pé, mexe assim com as cadeiras, nada! Isso é atávico! Isso é arte popular contemporânea, mesmo quando, como Emília disse, pegava o passado, o Maculêlê de mestre Popó, a gente fazia com facão e com roupas, com tintas acrílicas e com luz negra. E aquilo ficava no ar, fazia uma coisa, uma psicodelia. (Informação verbal)

Isto esclarece sobre o que seria a diretriz do grupo, a importância do conhecimento e sobretudo como as composições artísticas são livres para se utilizar de referências e construir algo que vai além de um espetáculo, em que a beleza seja o mais importante. Havia no grupo um posicionamento político muito evidente, ele explica:

Nós entramos na Tropicália como um movimento libertário. Nós entramos no Viva Bahia pra Tropicália, a gente usava guitarras elétricas aqui, ao mesmo tempo em que Caetano estava fazendo lá aqueles discursos, aquelas coisas lá com Gilberto Gil, estraçalhando com o moralismo dos quatrocentões de São Paulo, a gente aqui estava enfiando o facão nessa cultura elitista. (Informação verbal)

Apesar da crítica intensa, o VIVABAHIA conseguiu um grande público, este não era o público da alta classe, que comumente frequentava o TCA, mas um público de curiosos, e de muitos turistas. Ele continua:

O VIVABAHIA, realmente tinha, não era fama apenas, era uma coisa constituída de balé, e de uma certa representatividade daquela região. Desse Brasil, a questão mulata estava ali, a questão da arte negra, toda ali vista, alguma coisa de rural e alguma coisa de hoje, tinha tudo isso. (Informação verbal)

Isto nos faz lembrar que a percepção de algo apresentado não se faz de forma aleatória, as referências utilizadas pelo grupo no espetáculo atingiram um público que se identificou com elas. Sobre isto Ostrower (1995, p. 28) explana que:

No instante de apreendermos qualquer fenômeno, já o interpretamos, e naquele mesmo instante vivenciamos nossa própria interpretação. Nestes encontros do mundo exterior com um mundo interior nosso de anseios e desejos, a resposta que damos aos desafios da vida, às imposições ou oportunidades, será mais do que uma mera reação. Nossa resposta conterà uma ação imaginativa – por mais banal que seja a ocasião – e poderá até ser um ato opcional. Pois o momento de percepção representará também um momento de realização de nossa condição humana.

A apreensão dos fenômenos do espetáculo se dá a partir das referências advindas da vivência, esta que é resultado dos aspectos sociais e culturais. Houve assim uma identificação do público com aqueles elementos e narrativas apresentados, mas havia também um outro público, formado por curiosos, principalmente turistas que estavam em busca de apresentações que representassem a baianidade, de que eles ouviram tanto falar. Para Cunha, o grupo representou mais uma oportunidade de conhecimento.

Cunha seguia na atuação enquanto artista plástico, porém havia necessidade de obter mais bailarinos para o espetáculo, e assim ele foi convidado para fazer parte do corpo de dançarinos. E aceitou o desafio. Vislumbrou oportunidade de conhecimento de outras culturas, porque o balé representava o País em diversos lugares. Conta-nos que:

Eu só consegui viajar fora do Brasil com o VIVABAHIA, eu não teria chance nenhuma nem como figurinista, nem como cenógrafo, porque o governo da ditadura não valorizava, nem valoriza até hoje, nunca viajei por ser cenógrafo. (Informação verbal)

J. Cunha explana sobre a sua ausência de formação na dança:

Eu não tinha a menor ideia do que eu ia dançar. Claro que tomei aula, cheguei até fazer clássico para conhecer. Eu fiz para conhecer, dança moderna, balé de vanguarda, dancei tudo, isso paralelo a essa questão das Artes plásticas. (Informação verbal)

Toda oportunidade era de conhecimento.

E foi assim que paulatinamente construiu sua trajetória e seu repertório artístico, observava figurinos, cenários, e seu trabalho advém de estudo, experimentações e principalmente de observações do cotidiano, do movimento, das artes de forma geral, e naquele momento dos figurinos e cenários de diversos grupos mundo afora, elencando elementos e conhecimentos que levaria a desenvolver seu próprio estilo. Conforme Ostrower (1995, p. 18):

O estilo de um artista se revela em inúmeras decisões (conscientes ou inconscientes), cobrindo todas as etapas e detalhes do trabalho, desde a escolha inicial da técnica e do material, dos elementos visuais e seus relacionamentos formais, à configuração da imagem.

Com o desenvolvimento da sua marca pessoal, antes do *Saurê*, já se tornara um artista conhecido, principalmente no carnaval de Salvador, tornando-se referência em 1979, ao construir a identidade visual do grupo Ilê Aiyê. Esse trabalho trouxe maior projeção sobre Cunha, porque o grupo ganhou maior visibilidade, e a sua identidade tornou-se referência no carnaval da cidade de Salvador. A partir dessa criação, ele pode viajar para a África, especificamente para Angola, onde pode pesquisar a história do povo africano e dos símbolos que utilizavam. Ele afirma: “Consegui trazer tanta coisa de lá que coloquei tudo no carnaval” (informação verbal).

Figura 15- J. Cunha



Fonte: TV Bahia. <https://gshow.globo.com/>. Acesso em 20/05/2022

A principal marca para o grupo do Ilê, no entanto, deu-se com o figurino. Este tornou-se principal referência de identificação visual. As cores utilizadas e os arquétipos faziam uma clara referência à diáspora, uma verdadeira “revolução estética”, como o próprio artista afirma. Esta revolução deu-se em diversos sentidos não somente no visual, mas criaram-se elementos de identificação com a origem afro. Conforme Pinho (2004, p. 34): “Ao se apoderarem simbolicamente da Mama África e recriar seus significados, os blocos afros criam ‘tradições’ e produzem novos conceitos de ser e se sentir negro, conferindo orgulho e um sentido de ‘autenticidade’ para quem assim se define”.

Figura 16 - Ilê Aiyê – 40ª noite da beleza negra



Fonte: foto de André Frutuoso. <https://jornalgrandebahia.com.br/>. Acesso em 13/06/2022

A criação da identidade do Ilê trouxe o respaldo e o reconhecimento à obra de Cunha. As pesquisas em território africano possibilitaram as bases necessárias e preencheram as possíveis lacunas existentes para a realização do que propunha. Paralelo a estas atuações, continuou seus trabalhos com Biancardi e Moraes, e nada foi mais natural que fosse escolhido como o figurinista e cenógrafo dos espetáculos que estreavam no BTCA, entre eles o *Saurê*. Sobre como iniciou sua atuação enquanto figurinista, esclarece que foi uma extensão natural dos seus trabalhos: “Eu já tinha também uma facilitação, por ser artista plástico, e ter interesse em montar figurinos com pessoas vestidas com obras minhas. Não existe fórmula” (informação verbal).

O figurino tornou-se mais uma forma da manifestação de sua arte, uma extensão do artista plástico, porém havia a singularidade do figurino ser direcionado para dançarinos. Sobre isto ressalta sua busca por conhecimento que o levou a uma compreensão do corpo de forma mais abrangente, como esclarece:

Você conseguir fazer um acervo de conhecimento a respeito... Então não tinha nem computador nessa época, mas eu via o estilismo francês, que era o auge da questão do corpo. Mas o que eu usei muito como artista plástico, é que eu conhecia o corpo, anatomia eu já conhecia, desde o Senai que eu fazia desenho técnico, de ferramentas pra mim era anatomia. (Informação verbal)

O destaque para anatomia se dá não apenas pela estrutura do corpo, mas pela compreensão de como acontece o movimento, e o estudo deste para compor vestimenta para a dança é fundamental. Um fator relevante foi sua vivência como bailarino, que proporcionou um acervo a mais sobre a composição do movimento. Descreve seu processo artístico da seguinte forma:

Eu não desenhava antes da coisa se concretizar com o movimento, havia discussões, teorias, das ideias do que vai se montar. Ah! Vamos montar um balé sobre o tema de Maria Quitéria. Consequentemente você vai estudar história sobre isso [...] quando você constrói isso como ideia aí você passa para o lado da coreografia e consequentemente vem o figurino e o cenário, é uma consequência das ideias juntas. (Informação verbal)

Porém, não eram suficientes apenas estas informações. Precisava também compreender que materiais utilizar, para que estes movimentos não fossem inibidos ou impossíveis de realizar. Destaca que: “Eu para fazer o Saurê, os panos eu já conhecia” (informação verbal). O conhecimento de Cunha adveio principalmente da observação e da pesquisa de campo; ia às lojas fazer pesquisa, dessas observações percebeu que a malha era o tecido que melhor atendia às especificidades dos movimentos. Porém nem todas as roupas do espetáculo foram idealizadas em malha; assim o conhecimento da anatomia proporcionou uma melhor construção de uma estrutura que atendesse às necessidades coreográficas, sem, no entanto, ser um fator limitante para os bailarinos.

A partir das suas pesquisas, encontrou formas que até aquele momento não haviam sido trabalhadas. Foi como a calça *saruel*, que possui um gancho mais largo e baixo, e cuja origem africana é pouco conhecida. Esse tipo de calça popularizou-se nas últimas décadas devido à mídia. Mas foi em 1982 que ela foi utilizada num figurino para a dança, isso porque, devido a sua estrutura, permitia a ampliação dos movimentos dos bailarinos.

Ainda que seja o resultado de pesquisas e estudos individuais, o figurino, para ser realizado, não acontece individualmente, é um trabalho que requer diálogo das várias partes do espetáculo. Sobre o coreógrafo, afirma:

O coreógrafo é muito bom quando ele tem realmente um acervo cultural e sabe explicar. Não só no movimento com o bailarino, você não vai ser nunca artista se não tiver um acervo pessoal, um portador de conhecimento e cultura. Tem que estar afinado. (Informação verbal)

Havia também outras intervenções de diversas pessoas envolvidas com o espetáculo, e, no caso do *Saurê*, até com a musicista:

Eu vivi o tempo inteiro com interferências, até do produtor. Quem dá o dinheiro é às vezes quem dá seus palpites, o negócio é você fazer esse ajustamento, é a forma inteligente de você produzir. Com relação a minha obra particular ninguém mete a mão, eu não tenho ninguém aqui a não ser pássaros e animais para ficar olhando e dizer: oh! Que coisa linda! Mas numa obra coletiva você tem que estar aberto, mas não é assim, se deixar as personalidades sobrepujar a sua, não, você tem que estar ali paralelo.

Concluimos que o figurino para a dança é uma obra peculiar; que requer conhecimentos específicos de quem o elabora, de uma pesquisa história densa e um constante diálogo com as partes envolvidas direta ou indiretamente no espetáculo. Destas prioridades para a construção do traje de cena, ele não se esqueceu de mencionar o trabalho e a sintonia que havia com as costureiras – sobretudo com a Lina Lemos, que infelizmente não conseguimos contato até a finalização desta pesquisa, mas que se encontra aqui representada por Dona Laudith, costureira que também participou das confecções das peças do espetáculo.

3.4 AMOR ENTRE LINHAS

‘Não há diferença entre o castelo e os camponeses’, diz o professor, pois afinal todos fazem parte do mesmo corpo político

(KAFKA, 1962 *apud* SAFATLE, 2015, p. 7)

Tia Lau, ou simplesmente Laudith Almeida, foi uma destas costureiras atuantes na EBATECA e no TCA que conseguimos saber o nome e ouvir a sua história. Nasceu em 20 de outubro de 1929 e dedicou sua vida a cuidar das pessoas; sempre viveu cercada de muita gente, sua casa era abrigo tanto para pensionistas quanto para aqueles que precisavam.

O figurino, por se tratar de um trabalho realizado por diversas mãos, constitui-se em um elemento que traz imbricadas as histórias e os conhecimentos de todas as pessoas responsáveis no processo. Dessa forma, as costureiras que deram materialidade ao vestuário constituem-se também em elementos compositivos destes. Infelizmente, no processo histórico, muitas dessas mulheres são ignoradas, muitas são pessoas “sem nomes”.

No Egito antigo, o deus Khnum³⁰ era responsável por dar o ka³¹, o ba³², o akh³³, o nome e a sombra³⁴, as partes mais importantes do indivíduo. O nome está presente entre estes elementos cruciais. Era tão importante que, se não houvesse corpo, bastava inseri-lo na Estela Tumular – lajes que eram utilizadas para identificar o falecido, que continha principalmente seu nome e título. O nome traz identidade e ajuda a construir laços.

Figura 17 - Laudith à esquerda com sua sobrinha Leonice



Fonte: arquivo pessoal da família.

Dona Laudith aprendeu a costurar muito jovem. Com certa dificuldade, nos diz: “Eu era canhota, e minha irmã era professora de corte. Mas não me ensinava porque eu era canhota, eu via as alunas dela fazendo, eu fui fazendo com minha mão esquerda, riscando papel e tudo” (informação verbal).

E embora tenha conseguido aprender o ofício, não foi através deste que ingressou no TCA, em 1967, logo após a sua inauguração. Laudith era auxiliar de enfermagem e foi convidada por um médico que trabalhava no Teatro para ir trabalhar com ele, e assim aceitou o convite. A partir do trabalho na enfermagem do TCA, conheceu diversas pessoas que trabalhavam na EBATECA. Nos contou que:

³⁰ É o deus que criou o homem através da roda de um oleiro modelando o barro. Fonte: <https://antigoegito.org>.

³¹ Ka – força vital.

³² Ba – alma.

³³ Akh – força divina.

³⁴ Sombra – onde residia a potência sexual do indivíduo.

Eu estava trabalhando no Teatro e tinha o festival para o fim do ano. Aí a chefe de costura era uma do Rio, dona Conceição e dona Teresa daqui do balé. Eu arranjava costureira, às vezes de tarde eu ia para lá e eu dizia assim: eu faço costura de mão. Mas ela via que as meninas que estavam na máquina me chamavam, dizia: Lau me ensina isso aqui. Um dia a chefe me perguntou: Espera aí, você só está fazendo costura de mão, você sabe costurar na máquina? Eu disse: e muito bem. Aí ela disse: a partir de amanhã você vai costurar. Ela cortou umas roupas de criança, me deu para entregar para semana. No dia de sábado de manhã eu não ia trabalhar de tarde no Teatro. Comecei 7:30... fiz um mostrei a ela: está certo? Ela disse: está. Quando foi de tarde, entreguei tudo pronto. (Informação verbal)

E apenas após três meses de ter ingressado como funcionária do setor médico, tornou-se também costureira da EBATECA e do TCA. A profissão de costureira neste período não era algo estável, aliás, até o momento não é, ainda predomina a desvalorização e a remuneração baixa. Dessa forma, não é difícil compreendermos os motivos que a fizeram continuar no seu posto de auxiliar de enfermagem. O cargo que assumia agora era apenas mais um. Define sua rotina desta forma: “Eu, de manhã, trabalhava no centro de saúde; de tarde na EBATECA e de noite no Teatro como enfermeira [...]. Trinta anos assim” (informação verbal). Apesar de nos parecer uma rotina exaustiva, Laudith afirma que não se sentia cansada, que não achava ruim; através deste trabalho intenso, conseguiu construir sua casa própria.

Até o momento da escrita desta tese, nos impressionou a energia e a memória desta mulher que conta com 93 anos. Isso nos dá um vislumbre da mulher jovem que fora. Destacou-se por seu empenho, rapidez e responsabilidade, e logo tornou-se a costureira mais importante da Escola. Afirma com orgulho: “Eu era a chefe do guarda-roupa, eu que cortava toda a costura. Quem fazia tudo era eu” (informação verbal).

Tornou-se costureira fixa, algo incomum no período, pois havia muita rotatividade, e as costureiras eram solicitadas em épocas específicas no ano, como no mês de dezembro. Sobre isso explana: “A quantidade de costureiras dependia da demanda, no final do ano, que acontecia muitos espetáculos, a quantidade era maior” (informação verbal). Isso não somente pela quantidade de espetáculos, mas pela complexidade e diversidade dos figurinos.

Inicialmente costurava predominantemente roupas para os balés e nos conta da dificuldade de ter elementos básicos do figurino para as apresentações; mais uma vez, nos surpreende ao dizer:

O primeiro *tutu* daqui da Bahia quem fez foi eu. Vinha do Rio pronto, quando chegava precisava consertar tudo. Quando foi um dia, peguei um tutu velho, levei pra casa, fui na loja e comprei cetim, comprei tudo, tinha uma sobrinha minha, Leonice, que era

do balé, aí fiz um *tutu* pra ela e levei pra Escola, quando cheguei na escola mandei chamar a direção e mandei ela vestir aí pronto. (Informação verbal)

E foi assim que dona Laudith, com sua percepção e técnica, ficou responsável pela confecção dos tutus, e a escola não precisou mais encomendá-los do Rio de Janeiro. Percebe-se a importância do trabalho realizado por esta mulher, que, por curiosidade e vontade de aprender, conseguiu realizar a execução de uma peça que não é fácil, pois se precisa compreender, além do corte e da costura, a distribuição dos pesos, tanto para os *tutus* clássicos, cuja estrutura é resultado do uso específico de tecido, quanto para o bandeja, com uma estrutura de arame.

Esta informação não encontramos em nenhum outro lugar a não ser na memória de dona Laudith, o que poderia levar a uma série de dúvidas sobre o fato, porque a memória pode ser traiçoeira, mas:

Difícil é saber se o que foi vivido é o que a gente se lembra ou se o que a gente imagina foi de fato o que viveu. De qualquer forma, história é o que a gente consegue articular em discurso, do que viveu, do que imaginou, e o que somos capazes de interpretar com nossas palavras, nosso corpo, nosso repertório de imagens e associações. (LIGIÈRO, 2011, p. 89)

Nos seus 93 anos, ela possui um repertório de imagens e associações que nos trazem a lembrança do figurino e da atmosfera do período. Então, apesar de esta história ainda não ter sido escrita, não pode ser excluída. É muito comum os livros sobre história da dança no Brasil não se atermem à história do figurino, mas não podemos duvidar da importância das costureiras nesse processo de mudanças e evolução das roupas utilizadas para a dança.

A história nos conta que as primeiras mudanças significativas na vestimenta para o balé aconteceram através das bailarinas. Mas suprime a informação de que muitas destas mulheres tinham como elemento integrante da sua formação o conhecimento da arte da costura, assim como o aprendizado de bordados e culinária. Isso nos leva a crer que as mudanças realizadas na indumentária da dança tiveram, mesmo que não diretamente, a contribuição de uma costureira.

Compreendemos que as atividades manuais faziam parte da formação da educação da mulher, e para isso existiam cursos e guias de formação até meados do século XX, posto que:

O século XIX acentua a racionalidade harmoniosa dessa divisão sexual. Cada sexo tem sua função, seus papéis, suas tarefas, seus espaços, seu lugar quase predeterminados, até em seus detalhes. Paralelamente, existe um discurso dos ofícios que faz a linguagem do trabalho uma das mais sexuadas possíveis. “Ao homem, a madeira e os metais. À mulher, a família e os tecidos”, declara um delegado operário da exposição mundial de 1867. (PERROT, 2017, p. 162)

A questão a ser destacada é: apesar de a costura fazer parte destas atividades, seu ofício não era considerado uma profissão. Perrot (2005, p. 251) continua: “As mulheres sempre trabalharam, mas nem sempre exerceram profissões”. Isso só reforça a pouca, e na maioria das vezes nenhuma, visibilidade das ações das mulheres na história, inclusive na história do figurino.

Costureiro: talvez uma das profissões mais recentes do mundo. Surgida no fim do século XIX, é uma profissão problemática, difícil de classificar. Os comediantes vão para o inferno, os aristocratas para o cadafalso, mas e os gênios da agulha, para onde vão? (ERNER, 2005, p. 31)

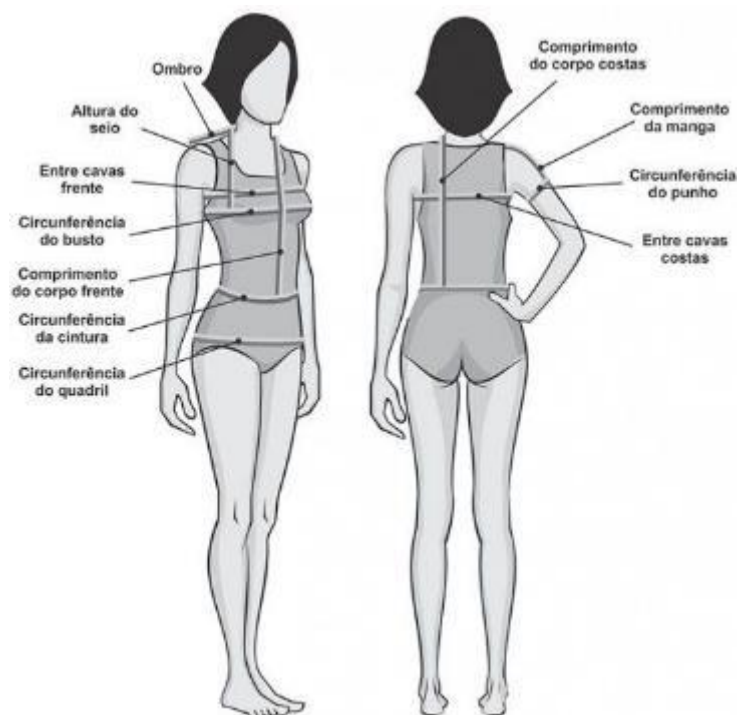
Assim, mesmo que não tenhamos a confirmação sobre a confecção dos tutus, não podemos descartá-la. Dona Laudith continuou se aprimorando e confeccionou figurinos para diversos espetáculos de balé clássico, mas não se limitava às roupas dos balés tradicionais; fez figurinos para o grupo parafolclórico VIVABAHIA, para o Balé Brasileiro da Bahia nas suas turnês (inter)nacionais. Inclusive foi a costureira escolhida para acompanhar o grupo nas viagens. Fazia figurinos também para outras escolas de dança. Além desses trabalhos, atuou na TV Itapoan, na produção de figurino para propagandas.

Sobre a produção do espetáculo *Saurê*, em alguns momentos a lembrança confunde com outros espetáculos; porém, nos impressiona mais uma vez a riqueza de detalhes nas informações sobre a confecção das peças que perguntamos, assim como o processo de execução. Revela: “O figurinista me dava o modelo e eu fazia tudo” (informação verbal). Decerto que sim, e ia além da confecção, interpretava os modelos e sugeria ajustes para melhor concretizar a peça, bem como para ampliar a sua funcionalidade para a dança.

Muitas costureiras são modelistas, mas a maioria não é. Isso porque a atividade de modelar peças de vestuário requer um trabalho mais apurado e muito conhecimento para a realização das peças sob medida. Envolve cálculos matemáticos, design das modelagens e uma

boa dose de imaginação para a compreensão desses *designs*. Ela nos conta que: “Tirava as medidas de todo mundo e depois provava” (informação verbal). Esse ato de tirar as medidas é o primeiro passo para a realização da modelagem. E não consiste em apenas utilizar uma fita métrica e sair medindo de qualquer maneira. Este é o primeiro e mais importante passo e precisa ser feito dentro das regras e nos locais certos do corpo, pois, se estas primeiras medidas estiverem erradas, afetam toda a modelagem. Vejamos um croqui para ilustrar melhor:

Figura 18 - Croqui



Fonte: <https://www.cpt.com.br/>. Acesso em 11/06/22

Além da modelagem, também fazia a parte de interpretação de moldes básicos. Ou seja, a partir da base criada com as medidas dos bailarinos, Laudith interpretava o *design* feito pelo figurinista para só assim dar continuidade à confecção da peça. Afirma: “Toda roupa era cortada por mim” (informação verbal). Devido a esses conhecimentos que poucas costureiras têm, ela conseguiu se destacar e assumir a chefia do setor, pelo domínio da técnica de modelar, interpretar e costurar, e também por sua prática no ofício, porque é a prática que confere agilidade e experiência. Isso possibilitava que, num espetáculo com pouco mais de vinte figurinos, conseguisse terminá-los rapidamente.

Trazer a imagem de dona Laudith é uma forma justa de falar sobre o figurino de um espetáculo. Queríamos poder ter várias outras dessas mulheres para ilustrar seus trabalhos e suas vidas. Tirá-las do anonimato, este que se configura como uma lacuna na história do figurino.

Figura 19 - Laudith em 2022



Fonte: acervo pessoal da família.

Hoje ela não exerce mais a função de costureira. Mas continua ativa, mora sozinha, cuida da própria comida e ainda distribui afetos em forma de colchas de tricô que presenteia a seus sobrinhos; e, um detalhe, ama bonecas. Existem pessoas, seres humanos por trás de todo trabalho executado. Muitas vezes nos atemos demasiadamente ao figurino, mas estes só puderam ser realizados por pessoas que dedicaram tempo no aprendizado, que possibilitou a sua execução, e todo tempo é vida.

As costureiras trabalham com a peça do vestuário imagem de diversas formas. Desde a própria imagem da coisa a ser feita, até a imagem técnica que possibilita a execução da peça, ou seja, a imagem real. Portanto, sua tarefa na composição do figurino não consiste somente nos cortes e costura, mas numa atividade que aborda as diversas partes de um processo criativo e interpretativo das peças.

Analisar o processo criativo da confecção do figurino do espetáculo *Saurê*, é fazer a relação entre essas pessoas que contribuíram de formas diferenciadas na construção da identidade do espetáculo. O processo que culminou a realização de cada peça que compunha as cenas fora iniciado com Emília, seu amor pela música a levou ao encontro de Moraes e seus experimentos coreográficos; levou também a Cunha e a sua riqueza cultural e, por fim, ao encontro com a inteligência, dedicação e capricho de dona Laudith.

4 SINGULARIDADES DO VESTIR A DANÇA – O FIGURINO DO SAURÊ

A palavra é a marca distintiva da presença espiritual do ser humano sobre os elementos não humanos do Universo e sua senha diante das portas do reino invisível do Ser Supremo. E a linguagem não é apenas meio de expressão e comunicação – ela é ação. Assim, um objeto não significa o que representa, mas o que ele sugere, o que ele cria. (LOPES; SIMAS, 2020, p. 42)

Nesta seção aparecerão os três tipos de vestuário; o primeiro a ser abordado será o vestuário-imagem, analisaremos as composições e os desenhos do figurinista J. Cunha; em seguida analisaremos o vestuário real, sua composição através dos materiais utilizados. Para efetuarmos as análises, utilizaremos o vestuário escrito, numa tentativa de apresentar uma narrativa que elucide as escolhas sobre as peças que deram identidade ao espetáculo, esta construída para além do que o objeto representa.

4.1 O VESTUÁRIO-IMAGEM DO SAURÊ

Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividades que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha.

(RANCIÈRE, 2009, p. 15)

Neste comum partilhado denominado figurino, necessitamos por diversas vezes separar as partes para uma melhor compreensão do todo; cada personagem desse enredo possui uma ocupação singular. J. Cunha, a de figurinista e também cenógrafo. Faremos inicialmente uma análise do vestuário imagem elaborado por ele.

Numa análise superficial, percebemos o elemento afro presente na construção do figurino. Para alguns, isso poderia sinalizar a representação de um rito do candomblé, ou somente uma referência à África, porém esta análise não comportar de fato aquilo que ele representa.

Para além de uma identificação com a África, o figurino do *Saurê* traz referência a uma religião criada a partir da diáspora e a evoca como elemento de comunicação. A discussão que suscita é, portanto, mais profunda. Cunha salienta que: “O figurino tem toda uma abertura, não

enchi de referências do candomblé, por exemplo, tem referência da energia do negro, é um estudo de diáspora e termina com a corte, tudo branco leve com rendas” (informação verbal).

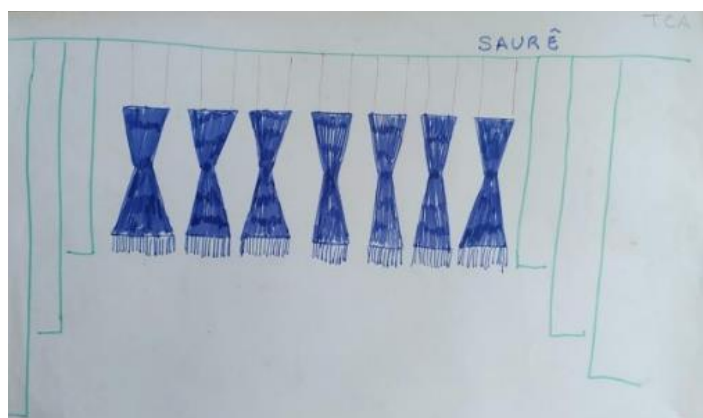
Os elementos do figurino do espetáculo fazem referência direta a esta questão diaspórica, e a identidade criada que resulta numa afro-brasilidade. Isso não é motivo de júbilo. Há de se saber que, desde o seu início, ela foi forçada e construída como manifestação de sobrevivência, esta compreendida como resistência a uma dominação cultural imposta. A beleza da mistura das raças não exclui a forma desumana como esta se realizou.

A referência cultural e o respeito à origem necessita ser cultuada e exposta, porém sem apagar os traços violentos que compõem a história. Isso é uma ação política, pois: “A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo” (RANCIÈRE, 2009, p. 16-17).

Na narrativa sobre o mito da criação, temática do *Saurê*, encontramos, na sua estrutura, elementos que se referem à cultura africana, que não se limitam apenas a fazer parte do figurino, estão em toda parte, inclusive nos painéis que compunham o cenário. Favorecendo uma ampla percepção do espaço cênico, enquanto criador de um universo que, em certa medida, estabelece uma identificação com o público.

Os painéis são elementos que coadunam com as ações apresentadas e com os figurinos. Assim, resolvemos inseri-los nesta explanação, pois acreditamos funcionar como um elemento potencializador da comunicação desejada. Eles trazem referências diretas aos símbolos que caracterizam os orixás, o que é relevante para a compreensão das características do temperamento de alguns deles. Perceberemos de forma mais clara a presença destes nas cenas finais do espetáculo.

Figura 20- Desenho do cenário do Saurê. J. Cunha



Fonte: acervo do artista, fotografado pela autora

Este talvez tenha sido uma espécie de cenário base do espetáculo, com a disposição da distribuição das cortinas, mas, além deste, temos painéis que trazem as características de cada um dos orixás abordados no espetáculo. Faremos a análise de cada um dos painéis, conforme a ordem estabelecida pelo artista nos desenhos.

“Oxowusi! Oxowusi!! Oxowusi!!!

O caçador Oxo é popular!”

(VERGER, 1997, p. 17)

Figura 21- Painel de Oxóssi - Desenho de J. Cunha



Fonte: acervo do artista, fotografado pela autora

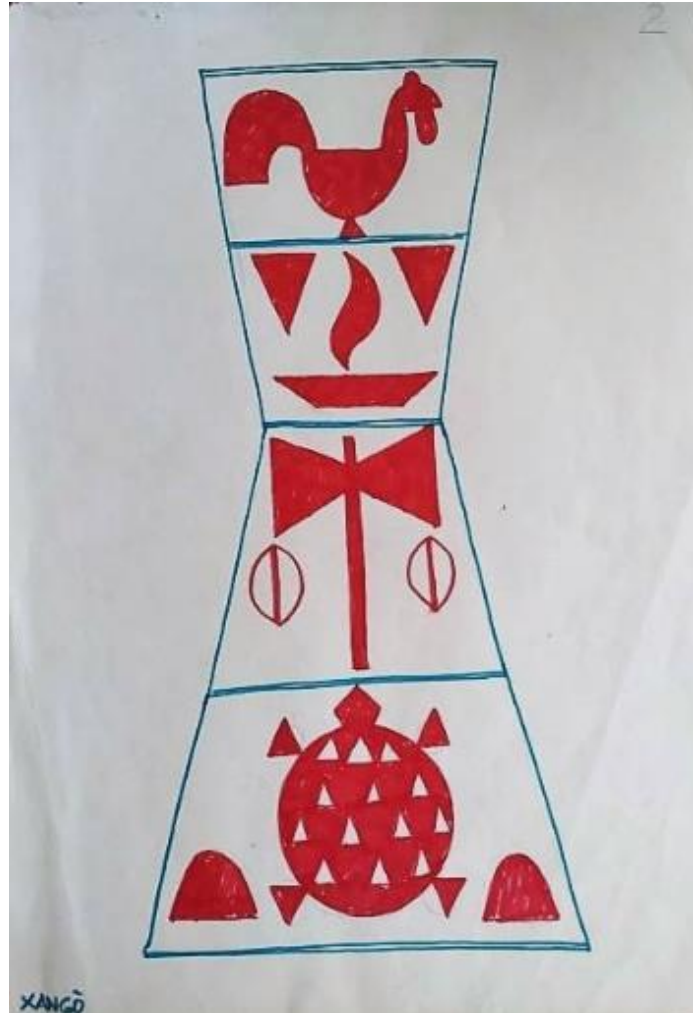
Painel referente a Oxóssi, filho de Oxalá e Yemanjá. Oxóssi é irmão de Ogum e aprendeu com este a arte da caça. Conforme a lenda ele matou o grande pássaro das feiticeiras, que atormentava o reino de Ifé, com uma flecha só. Senhor das matas e caçador, seus símbolos são o arco, a flecha, o rabo de boi e é representado também por um papagaio. *Okê Arô*³⁵!

³⁵ Saudação a Oxossi – Grande caçador!

“Viva o Rei Xangô, dono do palácio de Oyó e Senhor do Mundo!”

(VERGER, 1997, p. 33)

Figura 22- Painel Xangô - J. Cunha



Fonte: acervo do artista, fotografado pela autora

O painel que faz alusão ao orixá Xangô, que representa a justiça e a guerra. É representado principalmente pelo machado duplo, denominado de Oxé, o fogo e o raio, mas também pela balança e por pedras, devido à associação com a estabilidade e a firmeza. A tartaruga simboliza a lentidão em tomar decisões, para serem justas. Xangô também é considerado um manipulador do fogo. *Kawo Kabiyesi le!*³⁶

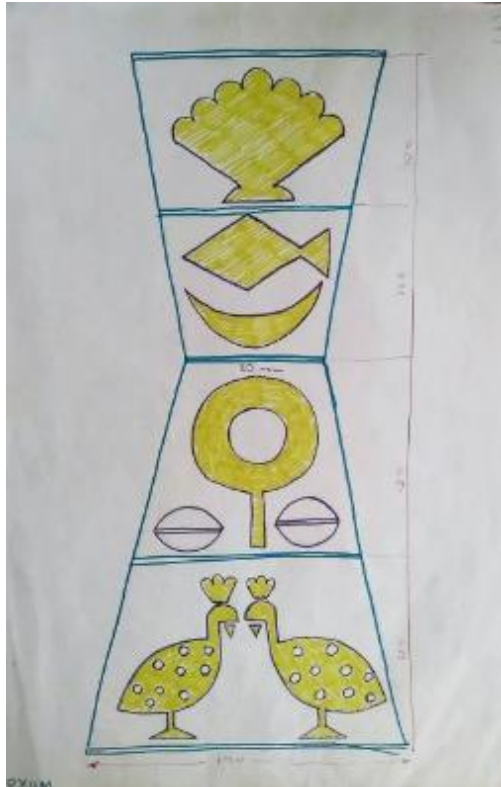
³⁶ Saudação a Xangô – Venham saudar o rei.

Omíro wanran wanran wanran omí ro!

“A água corre fazendo o ruído dos braceletes de Oxum!”

(VERGER, 1997, p. 42)

Figura 23- Painel Oxum - J. Cunha



Fonte: acervo do artista, fotografado pela autora

Painel de Oxum, filha de Yemanjá e Orunmilá, criada cheia de vontades e vaidades, deusa das águas doces, senhora da beleza, da fertilidade e da prosperidade, é considerada a grande mãe. É representada por um espelho, leques de metal, se apresenta sempre com estes. É responsável por preparar os corpos dos mortais para receberem os orixás,” (...) banhou seus corpos com ervas preciosas, cortou seus cabelos, raspou suas cabeças, pintou seus corpos. Pintou suas cabeças com pintinhas brancas, como as penas da galinha-d’angola.” (Prandi, p.527) . *Orê Yeyê ô!*³⁷

³⁷ Saudação a Oxum – Ô ô mamãe Oxum!

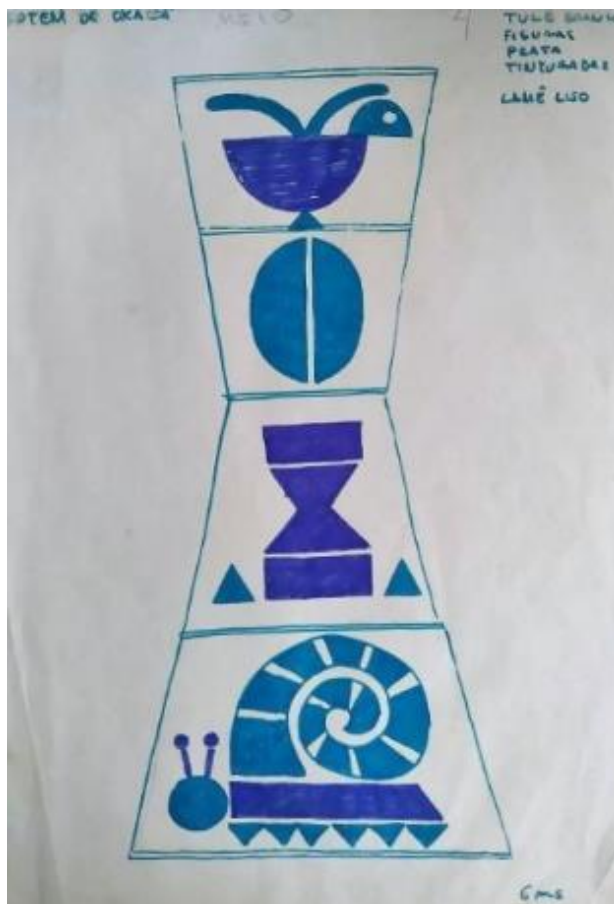
Hei! Povo de Oyó!

Todos e todas, vesti-vos de branco em respeito ao rei que veste branco!

Todos e todas, guardai o silêncio em sinal de arrependimento!

(VERGER, 1997, p. 68)

Figura 24- Painei Oxalá - J. Cunha



Fonte: acervo do artista, fotografado pela autora

Painei de Oxalá, este orixá que, na cultura afro, foi o responsável pela criação do mundo, alude à fé e à confiança. Seus elementos representativos são a pomba, que significa longevidade, a mão de pilão, que sugere teria sido criado pelo orixá, que só comia inhame. O escudo e um caramujo chamado de *ìgbìn*, que representa a calma e a vitória sobre os conflitos, este recolhe-se para sua casca quando presente algum perigo. *Êpa Baba!*³⁸

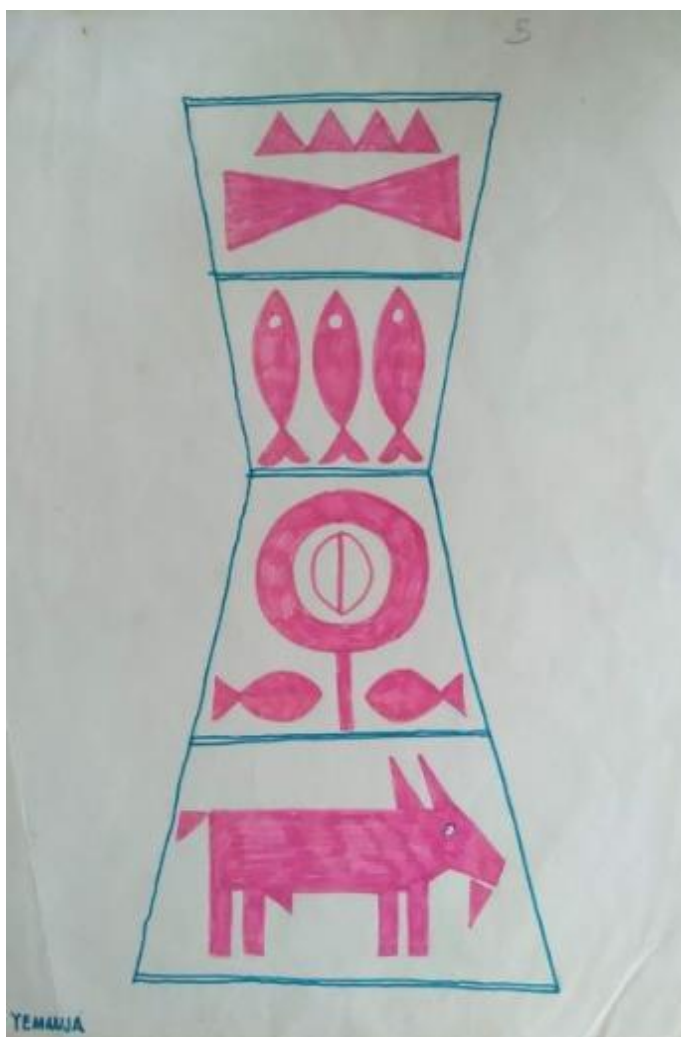
³⁸ Saudação a Oxalá – O senhor realiza!

“Mãe das águas, Iemanjá, que estendeu-se ao longe na amplidão.

Paz nas águas! Paz na casa!”

(VERGER, 1997, p. 50)

Figura 25 - Painele Iemanjá - J. Cunha



Fonte: acervo do artista, fotografado pela autora

Painele referente a Iemanjá, rainha das águas, considerada a mãe de todos os orixás. Seu principal símbolo é um leque com uma sereia, também as espumas do mar e os peixes. O bode castrado é utilizado como oferenda a orixá. *Odô Iyâ!*³⁹

³⁹ Saudação a Iemanjá – Mãe do rio!

“Ogum, o valente guerreiro,
o homem louco dos músculos de aço!
Ogum, que tendo água em casa,
lava-se com sangue!”

(VERGER, 1997, p. 14)

Figura 26 - Painel Ogum – J. Cunha



Fonte: acervo do artista, fotografado pela autora

Painel do orixá guerreiro Ogum, o senhor do ferro. Seus símbolos são sete instrumentos deste material: a alavanca, o machado, a pá, a enxada, a picareta, a espada e a faca. E com estes tem a tarefa de ajudar o homem a dominar a natureza, o galo que aparece também nas suas representações se refere ao canto com a proteção do orixá. *Ogum Yêêê!*⁴⁰

⁴⁰ Saudação a Ogum – Salve Ogum!

“Nossa mãe, nossa mãe! É você mesma?
 Nossa mãe, nossa mãe!! Que você vai fazer?
 Nossa mãe, nossa mãe!!! Que será de nós?”
 (VERGER, 1997, p. 37)

Figura 27 - Paineis Iansã - J. Cunha



Fonte: acervo do artista, fotografado pela autora

O cenário de Iansã, a deusa guerreira, rainha das tempestades e ventanias, seus símbolos são raios, espadas, chifres e um chicote de rabo de cavalo que utiliza para conduzir os eguns⁴¹; uma das oferendas à orixá é o acarajé. *Êpa Heyi!*⁴²

Encontramos somente o registro dos desenhos de Cunha, sobre os painéis, mas podemos vislumbrar alguns deles presente no registro do espetáculo.

⁴¹ Espírito dos mortos. (PRANDI, 2001, p. 565)

⁴² Saudação a Iansã – Salve!

Figura 28 - Dança Final



Fonte: foto de Isabel Gouvea – acervo TCA

Nas religiões africanas há a presença de mais de quatro centenas de orixás. Aqui no Brasil, por se constituir de uma ação de resistência de grupos diversos, que vieram por força do processo de escravização, poucas entidades foram cultuadas. A tradição oral do culto africano também foi um fator de menor propagação desses deuses. Não existia um livro sagrado que orientasse os devotos, os grupos advindos eram de regiões diferentes; isso foi relevante para termos as características das religiões afro-brasileiras.

A mitologia Iorubá, em que predomina o culto a diversos deuses, foi a principal responsável pelo surgimento do candomblé, primordial referência para a construção do espetáculo. “O mito é compreendido na atividade ritual, na tradição Yorubá, para reconstruir a vida no terreiro, arrebanhando um sistema de valores míticos e que influenciam os pensamentos, a natureza e a forma da cultura africano-brasileira” (Santos, 2021, p. 42). Dessa forma, ele representa aquilo que dá sentido ao rito do culto aos orixás.

No espetáculo, o orixá em destaque é Oxalá, isso porque: “[...] a tradição e a diáspora das religiões afro-brasileiras foram fortes o suficiente para conservar Oxalá como o Grande Orixá, criador do mundo e dos homens” (MARINS, 2012, p. 106).

O mito da criação, na tradição iorubá, refere-se basicamente à ancestralidade. As danças utilizadas são repletas de gestos simbólicos, uma vez que a dança no rito assume o papel de absorver o fazer implícito no contexto religioso. Assim, os movimentos possuem um sentido,

não são realizados de forma aleatória, a dança não se configura numa coreografia em resposta ao ritmo da música (SANTOS, 2021). Além dos gestos simbólicos o espetáculo conta com a presença dos orixás, o que deixa mais explícita a referência afro-diaspórica.

No mito da criação do mundo:

Orixanlá⁴³ cria a Terra

No começo, o mundo era todo pantanoso e cheio d'água, um lugar inóspito, sem nenhuma serventia. Acima dele havia o Céu, onde viviam Olorum e todos os orixás, que às vezes desciam para brincar nos pântanos insalubres. Desciam por teias de aranha penduradas no vazio. Ainda não havia terra firme, nem o homem existia. Um dia Olorum chamou à sua presença Orixanlá, o Grande Orixá. Disse-lhe que queria criar terra firme lá embaixo e pediu-lhe que realizasse tal tarefa. Para a missão, deu-lhe uma concha marinha com terra, uma pomba e uma galinha com pés de cinco dedos. Orixanlá desceu ao pântano e depositou a terra da concha. Sobre a terra pôs a pomba e a galinha e ambas começaram a ciscar. Foram assim espalhando a terra que viera na concha até que terra firme se formou por toda parte. Orixanlá voltou a Olorum e relatou-lhe o sucedido. Olorum enviou um camaleão para inspecionar a obra de Oxalá e ele não pôde andar sobre o solo que ainda não era firme. O camaleão voltou dizendo que a Terra era ampla, mas ainda não suficientemente seca. Numa segunda viagem o camaleão trouxe a notícia de que a Terra era ampla e suficientemente sólida, podendo-se agora viver em sua superfície. O lugar mais tarde foi chamado Ifé, que quer dizer ampla morada. Depois Olorum mandou Orixanlá de volta à Terra para plantar árvores e dar alimentos e riquezas ao homem. E veio a chuva para regar as árvores. Foi assim que tudo começou. Foi ali, em Ifé, durante uma semana de quatro dias, que Orixá Nlá criou o mundo e tudo o que existe nele. (PRANDI, 2001, p. 502-503)

Diante dessa referência ao candomblé, é importante destacar que o espetáculo não se trata da representação de um rito, e sim de uma criação artística. Na cena de abertura, vemos a Dança do Céu e da Terra. Para compor esta cena, foi escolhida uma composição mais simples, na cor marrom. Os homens usam uma sunga, e as mulheres, um collant, que foi inicialmente projetado sem alças, mas, para atender à dinâmica do movimento, foram acrescentadas na confecção.

A vestimenta atende bem às movimentações da coreografia, em nenhum momento inibe ou inviabiliza os movimentos; um ponto importante a destacar é que a estrutura com menos adornos confere uma maior percepção dos movimentos dos corpos na cena.

Apesar da composição do *collant*, contar com detalhes de amarrações sob o busto, este funde-se com os corpos de tal maneira que não o percebemos isoladamente. As pulseiras e tornozeleiras com guizos também não se tornam elementos isolados. Seriam praticamente imperceptíveis no decorrer da dança, se não fossem os brilhos dos guizos, que trazem mais ênfase aos movimentos dos braços. Ressaltamos que a presença dos guizos nas mãos e pés dos

⁴³ O mesmo que Oxalá.

bailarinos traz aqui uma conotação divergente da comumente utilizada no candomblé, neste os guizos recebem a denominação de xaorô⁴⁴ (somente utilizado em uma das pernas, conforme o gênero de quem o usa).

Figura 29 - Dança do céu e da terra - J. Cunha



Fonte: acervo do artista, fotografado pela autora

Com relação às cores utilizadas, é conveniente salientar que, na cultura iorubá, estas seguem uma classificação simples, no entanto, mais abrangente que a classificação ocidental, com que estamos mais habituados. Pertencem basicamente a três grupos⁴⁵: Funfun, Pupa e

⁴⁴ É composto de um ou dois guizos, presos com fios trançados de palha da costa e colocados no tornozelo do iaô. É um dos símbolos da iniciação e serve para que os movimentos do iaô sejam monitorados, facilitando a sua localização. O barulho do guizo informa a ancestralidade que alguém está sendo iniciado. Se o orixá regente da pessoa for masculino, coloca-se o xaorô na perna esquerda, se for orixá feminino, coloca-se o xaorô na perna direita. (SOUZA, 2019, p. 188)

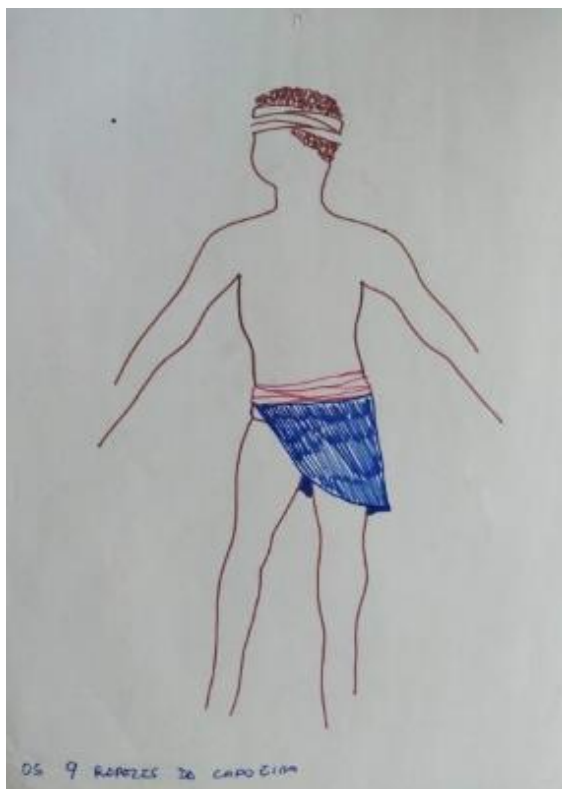
⁴⁵ *Evocative associations with temperature and, by extension, temperament are the primary factors that distinguish one chromatic group from another. Funfun, which includes white, silver, pale gray, and chrome, evokes ettitu (cold/coolness). Funfun is also associated with age and wisdom. Pupa, evoking gbígbóná (warmth/heat), includes a wide range of what Westerners might label red, pink, orange, and deep yellow. Bridging and mediating the*

Dudu; cada um deles se refere à temperatura das cores que abrangem, entretanto, um mesmo grupo pode abrigar cores quentes ou frias. As classificações das cores ainda se referem a comportamentos, ou temperamentos, e muitas vezes são associadas às características da personalidade de algum orixá.

As cores presentes na cena inicial do espetáculo se encontram no grupo Dudu, cujas cores são o preto e os tons terrosos; esta classificação seria uma mediania entre a Funfun e Pupa, com predominância de tons frios, porém abrange tons de vermelho mais escuros.

Antes da segunda cena, há a apresentação de uma espécie de duelo entre dois bailarinos. Estes são vestidos apenas com sunga, em tom pele, que realizam movimentos que nos remetem à capoeira, fazem uma composição de sons advindos da batida das mãos no corpo e no chão.

Figura 30- Dança do céu e da terra - J. Cunha



Fonte: acervo do artista, fotografado pela autora

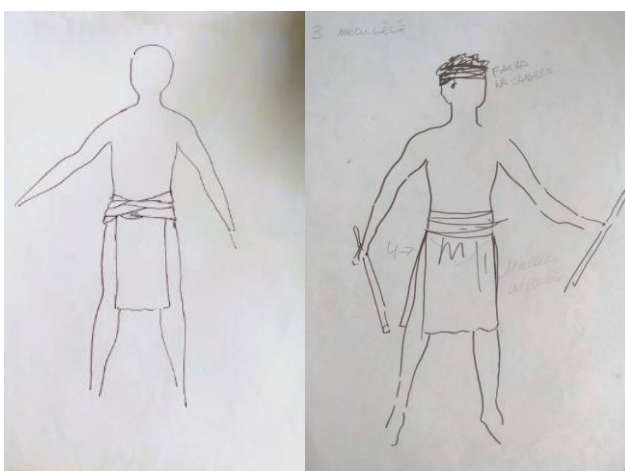
No desenho inicial, vemos a presença de uma saia azul e uma amarração na cabeça, mas não encontramos estes elementos na cena. Talvez a retirada destes elementos tivera o intuito de dar maior projeção aos movimentos da cena, na composição do vestuário muitas vezes a

extremes of pupa (hot) and funfun (cold), dudut includes dark and generally cool colors (black, blue, indigo, purple, and green, as well as dark browns, red-brown, and dark grays). (DREWAL; MATSON, 1998, p. 21)

mudança dos elementos ocorre no momento da prova. Na segunda cena, denominada de Dança do Fogo, notamos que as cores utilizadas não são dissonantes das que compunham a cena anterior, as peças receberam uma leve pigmentação de amarelo e vermelho. Observamos que neste desenho não há coloração e temos dois desenhos, um que consideramos o inicial e o outro que comporta mais detalhes.

Esse acromatismo se deu, conforme J. Cunha (2021): “O figurino sem cor foi desenhado lá porque tinha que ser na hora” (informação verbal). Ou seja, no momento em que as coisas acontecem é que o movimento acontece. Isso acontecia devido à compreensão do movimento e pelas discussões com coreógrafo e direção, sobre a ideia que melhor representaria aquilo que comporia a cena. Na concepção do figurino para a dança, não há muito espaço para o fazer depois, este é lapidação da estrutura principal. Esta é uma das peculiaridades do vestuário para a dança, o movimento é imperativo na definição do traje, mas não é somente este que norteia a sua elaboração.

Figura 31 - Dança do Fogo - J. Cunha



Fonte: acervo do artista, fotografado pela autora

Conforme informação presente no croqui, havia uma alusão ao Maculelê⁴⁶, uma dança típica da cidade de Santo Amaro da Purificação, no Recôncavo baiano, difundida pela artista Emília Biancardi, quando a adotou como referência para algumas produções artísticas do grupo VIVABAHIA. “Quando Emília mandou ensinar aos meninos do seu grupo a dança de Santo

⁴⁶ Manifestação de dança dramática em que os participantes, geralmente do sexo masculino, dançam em grupo entrechocando as “grimas”, ao compasso de atabaques e ao som de cânticos, esses em português popular, mesclado com palavras oriundas de línguas africanas”. (BIANCARDI, 2000, p. 57)

Amaro, foi que o Maculelê começou a ter penetração. Primeiro, nas exposições escolares, depois na televisão, no teatro, nos clubes sociais” (HILDEGARD *apud* BIANCARDI, 2000, p. 58). Embora haja uma alusão ao Maculelê, nesta cena, ao invés das grimas⁴⁷ comumente utilizadas, aqui as palminhas compõem os adereços desse figurino.

Observamos uma coreografia com muitos saltos frontais e laterais; devido a isso, constam na composição do figurino as aberturas laterais. Há também movimentos que reportam à capoeira, como a ginga e as reversões de costas; e o comprimento da peça não foi um fator de impedimento da visibilidade dos movimentos realizados.

Na cena em que o bailarino faz a posição da reversão, a quantidade de tecido utilizada também se constitui em elemento interessante de verificar, pois não há tecido demais que atrapalhe a visão dos movimentos, tampouco tecido a menos, o que significaria o enroscamento destes nas pernas.

Na terceira cena do espetáculo, denominada de Dança da Água, há a presença das peneiras, utilizadas como acessórios. Como podemos perceber nas anotações do desenho, as peneiras serviam de complemento à vestimenta. Esta será a cena dedicada a Iemanjá, como já foi dito anteriormente, a senhora das águas.

Figura 32 - Dança da água - J. Cunha



Fonte: acervo do artista, fotografado pela autora

⁴⁷ “Servem para produzir estalos, ao ritmo das cantigas, e para receber e aparar os golpes desferidos pelo mestre e pelo contramestre”. (BIANCARDI, 2000, p. 68)

Nessa cena, ainda encontramos a presença dos bailarinos da cena anterior. A coreografia para eles possuía mais saltos verticais; as das bailarinas, pequenos saltos e giros. As saias possuem abertura para a realização dos movimentos, e estes ocorreram com tranquilidade. O destaque nesta cena estava na movimentação que chacoalhava as peneiras sob as cabeças e na lateral do corpo, em diversos movimentos circulares ou apenas chacoalhando de um lado ao outro. É possível perceber, em alguns movimentos, a referência à dança de Iemanjá no candomblé; vejamos:

A coreografia de Iemanjá é um pouco diferente, pois ela se locomove horizontalmente: três passos à direita, três passos à esquerda. Os braços acompanham os movimentos dos pés, inclusive de lado. Os braços ficam dobrados na altura dos cotovelos e os movimentos são como se Iemanjá estivesse embalando uma criança com as duas mãos paralelas. (BARBARA, 2002, p.151)

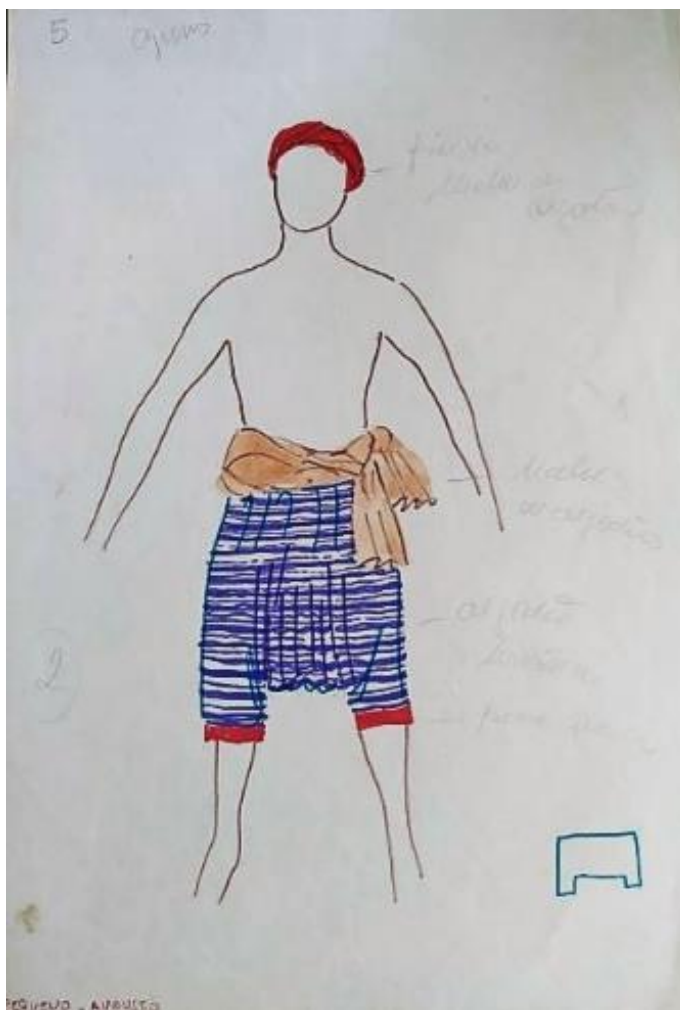
Assim, esses movimentos da cena concentram-se e atraem o olhar majoritariamente para a parte superior do corpo, que está vestido apenas com uma malha simples com uma amarração nas costas, embora no desenho haja a presença de uma blusa mais folgada com tecido mais fluído como a saia. Na remontagem as bailarinas estavam com tranças nagô, porém no croqui há a presença de uma faixa na cabeça; não tivemos nenhum indício de que a primeira apresentação teria utilizado estas faixas.

Na dança de Ogum, vemos na cena muitos movimentos com abertura de pernas e giros de braços, observamos gestos que também fazem referência ao arquétipo do orixá, que representa luta, força. Na tradição do candomblé, a dança que o representa tem muitos movimentos que simbolizam a espada e o escudo. Estes movimentos são realizados com os braços e as mãos abertas com dedos em riste, porém unidos. Vemos esses movimentos presentes na coreografia do espetáculo, numa apresentação muito vigorosa, que passa essa força do guerreiro que simboliza.

Veremos quatro concepções de vestuário para esta cena. Na primeira vestimenta, os bailarinos utilizam uma calça com gancho mais baixo e amplo, a saruel, que poderia ser feita de um tecido não elástico, pois não haveria problemas para os bailarinos executarem os movimentos, os acessórios serão apenas os ojás⁴⁸.

⁴⁸ Faixa larga de pano usada, na tradição dos orixás, com diversas finalidades: ora como turbante, ora como cinta, ora, finalizada com um grande laço, envolvendo o corpo dos atabaques, o tronco de árvores sagradas etc. Do iorubá òjà, “faixa”, “xale”, “cinta” etc. (LOPES, 2004, p. 958)

Figura 33 - Dança de Ogum - J. Cunha



Fonte: acervo do artista, fotografado pela autora

Na vestimenta dois, veremos as bailarinas vestidas com uma saia ampla e um *top* com barra rodada, que à primeira impressão é de um vestido. Os movimentos continuam vigorosos, mas a vestimenta possui abertura nas laterais das saias e também das blusas, facilitando a movimentação. Neste caso, na vestimenta da apresentação, percebemos uma variedade de detalhes que não constam nos croquis, como: pequenas mangas e alças finas na parte superior, o turbante também é aberto como o dos rapazes. Nesta cena os giros foram potencializados pela fluidez das saias.

Figura 34- Estudo para a concepção das saias de Ogum - J. Cunha



Fonte: acervo do artista, fotografado pela autora

Figura 35 - Dança de Ogum - J. Cunha



Fonte: acervo do artista, fotografado pela autora

A cena tem seu ápice com a entrada do bailarino simbolizando o guerreiro Ogum. Suas vestes são um pouco mais paramentadas, e os seus movimentos muito mais vigorosos, giros saltos e movimentos dos braços característicos da dança sagrada. Suas vestes resumem-se a uma sunga com um cinto e faixas penduradas. Braceletes na altura dos ombros, búzios e uma máscara como acessórios. O destaque que confere uma projeção mais impactante está no fato de a máscara ter a aparência de um capacete utilizado nas guerras medievais, com o detalhe de palhas que esvoaçavam de forma dramática com os movimentos do bailarino. Na apresentação não havia as tornozeleiras que constam nos croquis.

Figura 36 - Dança de Ogum - J. Cunha



Fonte: acervo do artista, fotografado pela autora.

O último figurino encontrado que também está nomeado como Ogum não fez parte da apresentação. Possuía mais detalhes que o anterior, e inferimos que poderia ter sido uma concepção inicial do artista, que aprimorou a vestimenta para que atendesse aos movimentos da cena.

Figura 37- Dança de Ogum - J. Cunha



Fonte acervo do artista, fotografado pela autora.

Todos os figurinos dessa parte do espetáculo tinham predominantes as cores branco, azul e vermelho. Ogum é representado na umbanda com as cores vermelho, que classificaria na categoria Pupa, simbolizando um temperamento inflamado; no candomblé representa-se com as cores azul, verde e branco, o que o colocaria na classificação Dudu, que estaria entre as cores Funfun com o branco e as cores Pupa com o azul e o verde, estaria ligada ao temperamento da terra, da qual o orixá extraiu o ferro e é o seu elemento de representação de força e domínio de conhecimento.

Na quinta cena do espetáculo, veremos a dança de Oxum, ou do amor. As vestes desta cena se constituem de saias mais longas, na altura dos tornozelos, todas recortadas acima dos joelhos. A parte superior constituía-se de um *top* com diversas amarrações e aplicações soltas do mesmo tecido, criando uma espécie de babado. Apenas uma das bailarinas utiliza calças e possui um turbante com uma trança longa, as demais utilizam os ojás.

A primeira vestimenta da cena constitui-se de uma saia e um *top* simples, não há croqui que a represente, a coreografia faz referência ao banhar-se nas águas, típico ritual da orixá. Assim teremos o registro em croquis a partir da segunda veste em diante; vejamos:

Figura 38 - Dança de Oxum - J. Cunha



Fonte: acervo do artista, fotografado pela autora.

No croqui percebemos que o *top* simples da primeira recebeu uma aplicação de um babado rodado. Nos punhos e na altura dos braços encontram-se os acessórios, que não percebemos na cena da remontagem. Nos cabelos, amarração com o Adê⁴⁹. Nesta cena percebemos movimentos que aludem ao de contemplar-se no espelho, também um arquétipo do orixá.

A terceira veste possui mais fluidez de tecidos, sobressaias com recortes e um bustiê com inserções de tecidos pendurados, espécie de babados. Observamos, na cena do espetáculo, que os tecidos são amarrados nos braços entre cotovelo e ombro. As peças são em tons de amarelo, cor que representa a orixá no candomblé. Encontrar-se-ia na paleta Pupa, que

⁴⁹ Adê – Espécie de coroa que compõe a vestimenta de diversos orixás, especialmente os de natureza feminina. (LOPES, 2011, p. 42)

representa calor e emoção, é descrita por muitos como o orixá do poder feminino, sua principal arma é a sedução.

Figura 39- Dança de Oxum - J. Cunha



Fonte: acervo do artista, fotografado pela autora.

Na quarta peça, veremos a representação de Oxumaré, filho de Nanã, representa os ciclos da natureza e a parte feminina e masculina; seus símbolos são a cobra e o arco-íris. Nesta cena o bailarino usa uma calça folgada com sobreposições de tecido. No desenho a peça possuía aberturas nas laterais, mas não havia estas aberturas nas vestes apresentadas no espetáculo. No croqui também constam mangas, que na vestimenta da apresentação também são inexistentes. Entre as cores com que é representado, encontra-se o verde, que pertence à categoria Dudu, temperamento da terra. Como acessório teremos um ojá, com uma trança longa feita com o próprio tecido da roupa.

Figura 40 - Dança de Oxum - J. Cunha



Fonte: acervo do artista, fotografado pela autora.

Oxum representa a vaidade e a beleza, tem muito apreço por joias, a sua predileção é pelo cobre, sua dança ressalta esses aspectos da sua personalidade. Vejamos a descrição dos elementos que compõem uma dança artística, que representa a orixá, e cujas referências encontramos no espetáculo:

A sua dança é toda pequena, envolvente, com molejo circular com curva e delicadeza, o seu ritmo é mais suave, provocando outro estado do corpo... Dança colocando os anéis com giros suaves, girando e girando. A cada giro coloca um adereço, pega levemente a saia e com muita suavidade promove os movimentos. É a representação da beleza e de uma força leve. (FERREIRA JÚNIOR, 2011, p. 47)

Entre os desenhos, encontramos um mais elaborado, com rendas e o adê com detalhes na parte do rosto, porém este não aparece no espetáculo, talvez tenha sido a base com as referências para a distribuição dos elementos na criação dos demais.

Figura 41 - Dança de Oxum - J.Cunha



Fonte: acervo do artista, fotografado pela autora

A sexta parte do espetáculo representa a Dança de Xangô e Iansã, uma das suas esposas, ele possuía várias:

Mas, logo a seguir, surgiu Oiá, esposa de Ogum, por quem se tomou de amores e se tornou, a partir daí sua companheira das guerras e das tempestades. Oiá é a senhora dos raios, dos temporais e dos ventos. Xangô é o orixá iluminado pela própria natureza, o responsável pelos trovões que rasgam o céu e clareiam a terra! Xangô grita e ressoa pelos céus, Oiá brilha e agita, desfazendo a escuridão! (BARROS, 2009, p. 407)

Nesta cena aparece um bailarino vestido de Xangô, nas mãos segura um cajado. A utilização de um cajado pode ser um indício do sincretismo que associa Xangô a São João Batista, este que apresenta nas suas representações um cajado ao lado de um cordeiro. Na cena, este cajado será utilizado para fazer diversas movimentações com batidas no chão, isso com o primeiro bailarino e logo depois com os demais que entram em cena.

É o orixá que representa a guerra, trovões, raios e expele fogo pela boca, suas cores são o vermelho, o dourado e o branco, que se encaixam na categoria Pupa, que representa os temperamentos inflamados. Essas cores estão presentes na concepção do figurino, composto

por uma calça estilo saruel, nas cores em que são atribuídas a ele, vermelho, marrom e branco, compõe também o figurino um gorro vermelho, acessório que faz referência ao que é utilizado em algumas casas religiosas. Sem muitos elementos como acessórios, além do gorro, veremos apenas a utilização dos bastões pelos bailarinos.

A dança para Xangô utiliza-se de movimentos que se referem às características do orixá, com o fogo como seu principal elemento; o ritmo dedicado ao orixá no candomblé é o alujá, o qual é um ritmo cadenciado e forte. Podemos identificar esse ritmo na apresentação, os cajados utilizados permitem a projeção dos movimentos e conferem uma harmonia visual na composição com vários Xangôs. O movimento inicial da cena consiste em bater o cajado no chão, numa alusão ao tremer da terra com o trovão.

Figura 42 - Dança de Xangô e Iansã - J. Cunha



Fonte: acervo do artista, fotografado pela autora

A apresentação continua com a chegada de Iansã, esta parte do espetáculo também é denominada de dança do poder, por representar a força de dois orixás considerados fortes. Iansã aparece na cena com movimentos muito enérgicos, ela é o orixá que divide os poderes do fogo com Xangô e é uma das suas esposas, considerada a rainha dos raios e tempestades, e vai para guerra com Xangô.

Suas cores são basicamente o vermelho e o amarelo, e, assim como Xangô, pertence à categoria Pupa, com seu temperamento do fogo, ou inflamado. A vestimenta da orixá na apresentação traz a peculiaridade de ser estampada, o que não é comum nas representações religiosas. Porém, as cores que a representam estão presentes na sua composição. O figurino é composto por um vestido com saias sobrepostas e anágua para criar volume, possui alças na posição tradicional, localizadas no colo, porém no croqui as alças estão localizadas nos ombros. As saias são rodadas e amplas, conferindo maior projeção e beleza aos giros executados. Não há as amarrações nos tornozelos na apresentação, e, como acessórios, veremos a presença do *adê* e do *iruquerê*. Sobre este objeto e a dança que representa a orixá, Passos (2008, p. 30) descreve:

Oyá é a deusa do desvelo que se traz em ventania, agitando ao ar suas mãos e deslizando velozmente seus pés sobre o chão do barracão. Ela segura sempre na mão direita um sabre de cobre, que a defende em suas guerras, e na esquerda segura um iruquerê (ou eruixim), espécie de espanador feito de rabo de boi com o qual ela espanta espíritos indesejados, e limpa o ambiente onde se faz circular.

Diante desta descrição e sobretudo da observação na dança no espetáculo, percebemos o vigor nos movimentos de Iansã e as referências aos seus arquétipos. Observamos que a saia do figurino era mais pesada que os figurinos vistos até então, o que nos levou ao questionamento se isto teria sido um elemento de dificuldade ou impedimento na realização da coreografia proposta. Sobre isto, Konstanze (2021) nos diz:

Não faz uma coisa para atrapalhar, mesmo quando ele faz uma coisa mais elaborada. Por exemplo, a da Iansã era um pouco mais elaborada, por causa da saia, mas era tranquilo de dançar, e a cor valorizava muito, e ainda mais com os quatro Xangôs, que ele já fez um estilo de calça, já super lá adiante, isso em 1982, ninguém tinha ouvido falar em calça Saruel. (Informação verbal)

Além de destacar a inovação dos elementos presentes na vestimenta, há um reforço no sentido de que, apesar da dificuldade e da atenção maior que a cena exigia, o movimento acontecia conforme a coreografia estabelecia. Ela esclarece ainda:

Os Xangôs dançavam com paus imensos, e a Iansã muitas vezes a gente tinha que se pendurar, sentar, sair, era um desafio, a marcação rítmica o tempo todo dos paus, era sempre presente, essa coisa do ritmo é incrível nessa obra.

Figura 43 - Iansã - J. Cunha



Fonte: acervo do artista, fotografado pela autora.

A penúltima cena do espetáculo é dedicada a Omolu⁵⁰, orixá da doença e da cura, que no sincretismo religioso é associado a São Lázaro. Na apresentação, os bailarinos retornam ao figurino com que se iniciou o espetáculo, com a Dança do Céu e da Terra. Logo em seguida, aparece o bailarino caracterizado como o orixá, suas vestimentas são apenas palhas da costa, que lhe cobrem da cabeça aos pés, presas na cabeça, e uma sunga por baixo. Konstanze reforça: “Augusto fazia o Omolu, e nós fazíamos o conjunto. Voltava o elenco aquela malha inicial, só a malhazinha sem os guizos. Augusto, que fazia os solos, é que tinha aquela palha imensa, mas embaixo só a sunga, o que dava uma mobilidade incrível apesar das palhas” (informação verbal).

⁵⁰ Omulu foi salvo por Iemanjá quando sua mãe, Nanã Burucu, ao vê-lo doente, coberto de chagas, purulento, abandonou-o numa gruta perto da praia. Iemanjá recolheu Omulu e o lavou com água do mar. O sal da água secou suas feridas. Omulu tornou-se um homem vigoroso, mas ainda carregava as cicatrizes, as marcas feias da varíola. Iemanjá confeccionou para ele uma roupa toda de ráfia. E com ela ele escondia as marcas da sua doença. (PRANDI, 2001, p. 215)

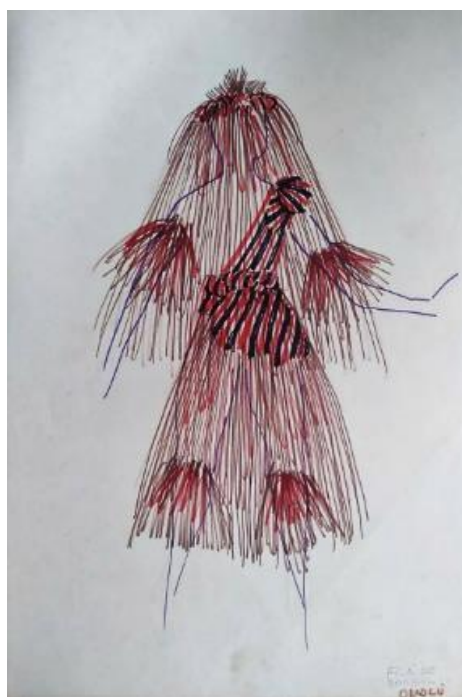
Apesar de no croqui percebermos haver mais detalhes no vestuário, como amarrações nos braços e nas pernas, uma faixa que faria uma ligação com a sunga, e uma espécie de babado na lateral, nenhum desses detalhes aparece na apresentação final.

As cores associadas a Omolu são o preto, o branco e o vermelho; caracterizam, na classificação Dudu, temperamento da terra. Seus elementos simbólicos são a lança de madeira, o Lagidibá⁵¹ e o Xaxará⁵².

A dança de Omulu, nas religiões afro-brasileiras, representa, assim como a dos outros orixás, a sua história de vida e seus arquétipos. Neste caso, por ser o senhor da vida e da morte, a dança tem a característica ora de rapidez, ora de lentidão, e movimentos curvados. Percebemos essas referências na apresentação do espetáculo, movimentos alquebrados são feitos por todos os bailarinos que compunham a cena.

Então, ao observarmos o figurino, percebemos que este confere mais dificuldade e requer atenção por conta das palhas que ficam sob o rosto. Porém, a mobilidade em nenhum momento é prejudicada pelos elementos que o compõem.

Figura 44 - Omolu - J. Cunha



Fonte: acervo do artista, fotografado pela autora.

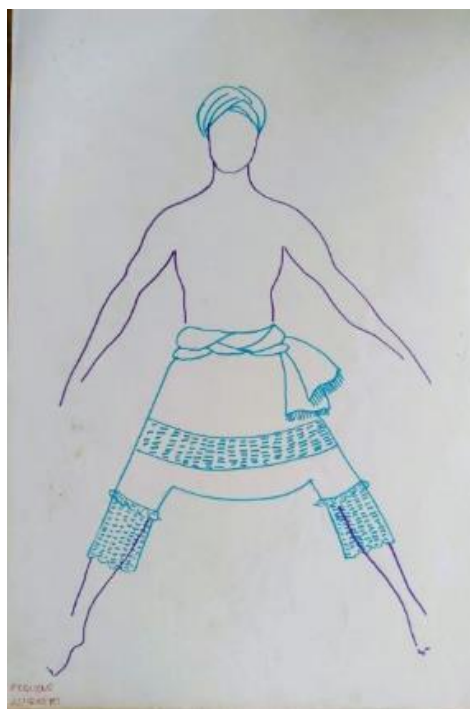
⁵¹ LAGUIDIBÁ. Colar ritual de Obaluaiê-Omulu, composto de pequenos discos pretos enfiados em linha, barbante etc. Do iorubá lágídígba, feira de contas pretas, feitas de chifre de búfalo ou casca de coco, usada pelas mulheres na cintura. (LOPES, 2004, p. 428)

⁵² XAXARÁ. Símbolo de Omolu-Obaluaiê, constituído por um feixe de piaçavas ou um maço de palhas da costa, enfeitado com búzios e miçangas. Do ioruba sasara-owò, espécie de vassoura. (LOPES, 2004, p. 1357)

Não há nome específico para a última parte do espetáculo, que ocorre logo após a dança de Omolu, mas ela se refere ao renascimento e à volta da criatura para o criador. No candomblé quem encerra o xirê⁵³ é a dança a Oxalá; portanto, diante dessas informações e da afirmação de Cunha que o espetáculo encerra com a corte, concluímos que este será o orixá em destaque nesta última cena.

No croqui do figurino dos bailarinos, observamos a continuidade da utilização do modelo de calça saruel. Poderemos observar o detalhe na parte inferior do desenho que confirma isso, foram criadas quatro variações de figurinos, em que a calça foi usada como a base compositiva, algumas com acréscimo da renda. Na remontagem foi somente utilizada a calça, sem a parte superior.

Figura 45 - Dança final - J. Cunha



Fonte: acervo do artista, fotografado pela autora.

As demais versões contam com elementos na parte superior. Uma camisa folgada cortada em ângulo reto, lembra um camisu⁵⁴, com apliques de rendas na altura dos ombros.

Figura 41 – Desenho de J. Cunha para a Dança Final

⁵³ XIRÊ. Festa pública dos candomblés, na qual se executam os cânticos invocatórios dos orixás. Por extensão, o termo designa também o conjunto ordenado dos toques, cantigas e danças com os quais os orixás são invocados. (LOPES, 2004, p. 1358)

⁵⁴ CAMISU. Bata do traje de baiana. (LOPES, 2004, p. 1420)

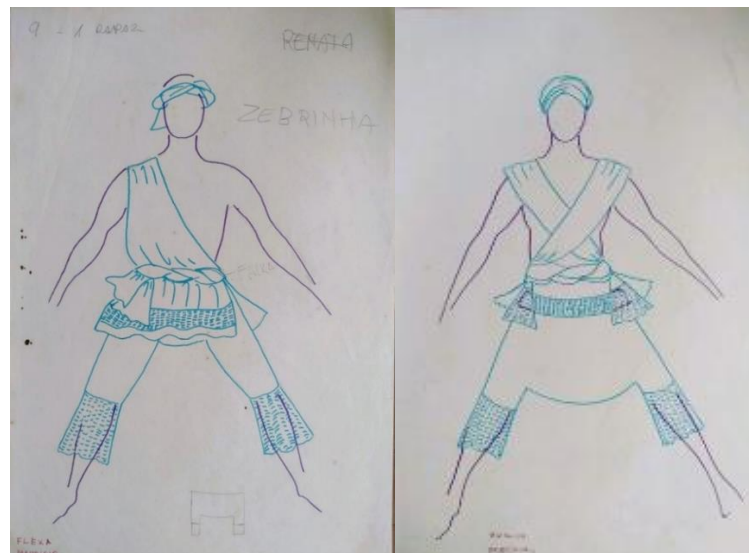
Figura 46- Dança final - J.Cunha



Fonte: acervo do artista, fotografado pela autora.

Em outra versão, teremos uma espécie de faixa lateral, que lembra um pano da costa⁵⁵, com duas variações do modelo.

Figura 47- Dança final



Fonte: acervo do artista, fotografado pela autora.

⁵⁵ PANO DA COSTA. Espécie de xale comprido que integra o antigo traje das mulheres africanas e crioulas na Bahia. Usado a tiracolo, sobre uma das espáduas, com as extremidades cruzadas na frente, ou jogado negligentemente sobre o ombro, era feito com tecido importado da África ocidental, sendo mais tarde fabricado no Brasil. O mesmo que alaká e pano de alacá. (LOPES, 2004, p. 1001)

Verificamos que, na apresentação de 1982, havia a presença das diversas versões que constam nos croquis.

Os adês estarão presentes em todas as versões. A cor utilizada por todos os vestuários da última cena é o branco, a cor de Oxalá, que estaria na categoria Funfun, abrange a paleta de tons de brancos associada ao frio e à calma.

Figura 48 - Dança final - J. Cunha



Fonte: acervo do artista, fotografado pela autora

As peças utilizadas pelas bailarinas contam com quatro variações de modelos, compostos por saias e *tops*. Observamos, no croqui da primeira variação, uma amarração na parte superior da peça, porém, este detalhe não aparece na apresentação. O que observamos foi somente um *top* sem alças, com babado na parte inferior.

Tanto a parte superior quanto inferior da vestimenta contam com detalhes em renda, que no croqui pode ser identificado com pontilhados em tom de azul. Vemos a distribuição das rendas da saia no espetáculo, no momento dos giros; neste modelo elas aparecem em forma de

nesgas⁵⁶. Aqui, como no modelo para os bailarinos, teremos o adê, e este será o único acessório utilizado pelas bailarinas.

Figura 49 - Dança Final - J. Cunha



Fonte: acervo do artista, fotografado pela autora.

A segunda variação apresenta-se com uma blusa mais ampla com babados do próprio tecido, de renda, e sem amarrações. A saia condiz com o modelo apresentado no croqui, que será o mais utilizado nas variações, com as rendas em formato de babados, porém a blusa não se apresentará com nesgas, mas com babados.

⁵⁶ Nesga – Peça de tecido no formato triangular, que se utiliza para dar maior amplitude a peça.

Figura 50 - Dança final - J. Cunha



Fonte: acervo do artista, fotografado pela autora.

Na terceira peça há uma mudança significativa na estrutura, vemos no croqui a parte superior mais ampla com predominância de renda e, na parte superior, uma saia justa. Na apresentação, a blusa utilizada seguiu o padrão da primeira peça, *top* curto com aplicação e babado em renda. A saia possuía aberturas laterais, isso é imprescindível para a realização dos movimentos da coreografia, que possuía saltos com aberturas em espacate e elevação das pernas.

Figura 51 - Dança Final



Fonte acervo do artista, fotografado pela autora

A quarta variação que vemos no croqui apresenta uma blusa ampla e saia lisa sem rendas, mas não a encontramos na apresentação. Há uma similaridade na composição das peças, conferindo a ideia de conjunto. Com poucas variações entre um elemento e outro, há detalhes que rompem com a monotonia excessiva, que seria causada pela repetição dos modelos na cena.

A dança de Oxalá possui movimentos que representam o orixá velho: movimentos arqueados, os movimentos que fazem vibrar da cabeça aos pés e o sacudir dos ombros, referências perceptíveis na cena.

Figura 52 - Dança Final - J. Cunha



Fonte acervo do artista, fotografado pela autora

Encontramos referências diversas do candomblé, que, como sabemos, representa a diáspora; porém, na criação há um estudo mais abrangente, que não se limitou aos ritos presentes na religiosidade, mas na utilização de elementos que fizeram uma referência histórica, estes que vão desde a concepção da energia e temperamento dos orixás a um trabalho de conhecimento sobre o movimento.

4.1.1 A orquestra em cena

A orquestra do *Saurê* era parte atuante do espetáculo. Não consistia num grupo de músicos à parte, homens e mulheres, instrumentistas e cantores, concentravam-se na lateral

direita do palco e faziam parte do cenário. Diante dessa compreensão, os músicos apresentaram-se com um figurino que condizia com a narrativa do espetáculo.

Figura 53 - Torso - J. Cunha



Fonte acervo do artista, fotografado pela autora

Nos croquis do espetáculo observamos a presença de elementos comuns ao figurino dos bailarinos. A presença do torso na cabeça é um elemento que faz a unidade com as demais partes do espetáculo.

Figura 54- Orquestra - J. Cunha



Fonte acervo do artista, fotografado pela autora

Nota-se aqui que a preocupação com o movimento das pernas não se configura numa prioridade, vemos saias justas, com pouca abertura, apenas para a mobilidade do caminhar.

Figura 55 - Orquestra - J. Cunha

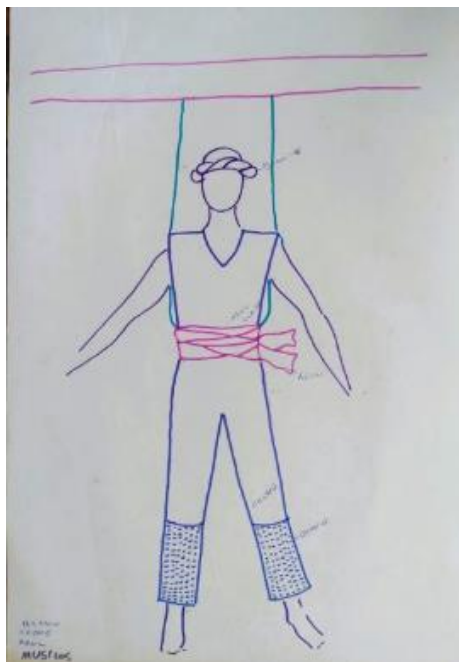


Fonte acervo do artista, fotografado pela autora

Neste outro modelo, vemos mais uma vez a saia longa, a parte superior com um corpete modelo tomara que caia e amarração. Percebemos também a utilização de um acessório no braço. Mais uma vez, a saia não tem fendas profundas, somente a fenda para garantir as movimentações de caminhada e sentar-se, natural nos modelos de saias utilizados cotidianamente.

A utilização das rendas funciona como outro elemento de conexão entre as peças, para os homens foram desenhadas calças retas com a aplicação das rendas nas barras. A calça saruel é restrita para o uso dos bailarinos, o que reforça a questão da adaptação do modelo para a dança.

Figura 56 - Orquestra - J. Cunha



Fonte acervo do artista, fotografado pela autora

Nesta outra composição para a utilização dos homens, veremos mais aplicações de renda e dois adês como acessórios. Este figurino poderia fazer parte da apresentação, porém, a calça reta dificultaria a realização dos movimentos e não conferiria o aspecto fluido que as cenas efetuadas pelos dançarinos obtiveram com a utilização do modelo saruel.

Figura 57 - Orquestra - J. Cunha



Fonte acervo do artista, fotografado pela autora

O figurino foi composto por matrizes básicas. Estas constituem o que se convém denominar de elementos de *design* para a criação de uma coleção ou, neste caso, do figurino. São eles: a necessidade de se trabalhar com uma temática, criação de um painel de referências, ou seja, a pesquisa e, por fim, realização de uma conexão entre as vestimentas.

4.2 TRAMAS E URDIDURAS: O VESTUÁRIO REAL

Tudo é rastro, vestígio ou fóssil. Toda forma sensível, desde a pedra ou a concha, é falante. Cada uma traz consigo, inscritas em estrias e volutas, as marcas de sua história e os signos de sua destinação. A escrita literária se estabelece assim, como decifração e reescrita dos signos de história escritos nas coisas. (RANCIÈRE, 2009, p. 35)

Neste item analisaremos o figurino como a imagem real, porque toda vestimenta traz consigo elementos que nos informam muito mais que as tramas e urdiduras de um tecido. O vestuário traz em si a história dos caminhos que proporcionaram sua existência. Conta-nos sobre economia, relações sociais e mais, o figurino possui um acréscimo de ser responsável por auxiliar a contar uma história – a do espetáculo.

Na confecção do traje de cena, observamos indícios que nos deram uma narrativa sobre a sua execução. Cunha esclarece que tudo era muito difícil, desde o VIVABAHIA, mas com o Balé Brasileiro da Bahia houve uma melhoria com relação aos investimentos; entretanto, ainda assim, os recursos para investir no figurino eram esparsos.

Na primeira parte do espetáculo teremos a dança do céu e da terra, infelizmente não conseguimos localizar todas as peças que pertenceram ao figurino do espetáculo no acervo. Os trajes da dança do Céu e da Terra tivemos como referência o registro da cena retirada do espetáculo. Assim, observamos a vestimenta condizente com o vestuário imagem, feita também em malha, algumas com diversas amarrações, e o destaque será para a pulseira de guizos.

Figura 58- Dança do Céu e da Terra 2



Fonte: Captura do vídeo do documentário Figuras da Dança, (MORAES, 2010).

Nestes registros podemos observar mais nitidamente a adequação das peças para a realização dos movimentos realizados na cena.

Figura 59 - Dança do Céu e da Terra



Fonte: Captura do vídeo do documentário Figuras da Dança, (MORAES, 2010).

Os trajes da Dança do Fogo, também não foram encontrados no acervo, assim utilizamos o registro tirado do espetáculo, vejamos que as vestimentas compostas basicamente por sungas cobertas por uma saia aberta nas laterais, proporcionam a amplitude dos movimentos realizados

pelos bailarinos, esta parte do espetáculo possui uma dança enérgica, e traz uma referência ao Maculêê.

Figura 60 - Dança do fogo



Fonte: Captura do vídeo do documentário Figuras da Dança, (MORAES, 2010).

Outras peças que não estavam no acervo referem-se a Dança da Água, ou dança das peneiras, nosso referencial foi também extraído do espetáculo. Nesta cena as bailarinas efetuam diversos saltos e giros, em sintonia com a música que também adivinha das peneiras com os guizos. No Croqui tínhamos a parte superior do traje folgada, uma espécie de babado grande, mas no vestuário real, a parte superior foi composta por uma malha simples. Na cabeça não há amarrações e as bailarinas encontram-se com os cabelos presos para trás, em um “rabo-de-cavalo”. A saia rodada foi mantida conforme o desenho inicial.

Figura 61 - Dança da Água



Fonte: Captura do vídeo do documentário Figuras da Dança, (MORAES, 2010).

No acervo encontramos uma parte significativa dos trajes, dentre eles o referente a Dança de Oxum.

Figura 62 - Dança de Oxum



Fonte: Foto tirada pela autora no acervo técnico do TCA.

A saia da cena de Oxum, apesar de um pouco manchada, nos dá a ideia da sua composição. O tecido utilizado é uma malha denominada de helanca, uma das malhas mais baratas, possui largura maior que 1,40 m, que é o padrão nos tecidos, dessa forma torna-se uma possibilidade mais econômica de uso.

Figura 63 - Saia cena Oxum



Fonte: Foto tirada pela autora no acervo técnico do TCA.

Este tecido é denominado de malha porque possui elasticidade, diferente dos tecidos denominados de planos. Acreditamos que seu uso tenha se dado principalmente por fatores

econômicos, pois estará presente na maioria das peças que compõem o figurino. Não é um material que apresente boa qualidade, no sentido de durabilidade, na confecção de uma peça inteira, porque pode perder sua trama se submetido a uma tração no sentido oposto ao fio. É comumente utilizado para forro de roupas, no intuito de reduzir transparências.

Figura 64 - Saia dança Oxum



Fonte: Foto tirada pela autora no acervo técnico do TCA.

Percebemos que a peça recebeu tingimento amarelo, mas a malha não é um tecido fácil para ser tingido, e pode não haver uniformidade no tingimento. Outro detalhe é com relação à costura da peça; observamos a predominância de pontos denominados zig-zag⁵⁷, pois é um tipo de ponto que se utiliza para costurar malha, de modo que os pontos não estourem quando a peça for vestida, pois este tipo de ponto proporciona a continuação da elasticidade da malha.

Figura 65 - saia cena Oxum



Fonte: Foto tirada pela autora no acervo técnico do TCA.

⁵⁷ O ponto zig-zag é uma técnica muito comum para costurar tecidos elásticos. Isso porque, devido ao seu modelo de costura, o zig-zag não arrebenta se o tecido for esticado. Disponível em: <https://supertextil.com.br/como-funciona-o-ponto-zig-zag/index.html>. Acesso em: 07 nov. 2022.

O ponto zig-zag era utilizado porque na década de oitenta ainda não era comum o uso da máquina overloque⁵⁸, ou interloque⁵⁹, que hoje são utilizadas para cortar, costurar e fazer acabamento nas peças, refilando as rebarbas de tecidos, o que dinamiza o processo de confecção. São utilizadas em diversos tecidos, com predominância em tecidos elásticos. Pois os fios combinados que utiliza proporcionam uma costura de acordo com a configuração do tecido, de modo a não arrebentar os pontos, conferindo segurança a peça.

Figura 66- saia cena Oxum



Fonte: Foto tirada pela autora no acervo técnico do TCA.

Notamos nesta outra saia, também confeccionada em helanca, a utilização de tingimentos, esta pode ser uma solução quando não se encontra o tecido com as cores ou estampas com que foi idealizado o traje de cena.

Figura 67 – Traje cena Oxum



Fonte: Foto tirada pela autora no acervo técnico do TCA.

⁵⁸As máquinas overlock são aquelas que, ao mesmo tempo que costuram, geram o acabamento para não desfiar. Disponível em: <https://www.celmaquinas.com.br>. Acesso em: 07 nov. 2022.

⁵⁹ Além de desenvolver todas as funcionalidades da Overloque, a Interloque faz, também, um ponto de segurança mais afastado. É ideal para costuras pesadas que acabam necessitando de uma estrutura bem característica para serem fixadas. Disponível em: <https://www.maquinasuniao.com.br>. Acesso em: 07 nov. 2022.

A seguir, outro traje da cena de Oxum, confeccionado em helanca. A parte superior é um *top* que possui elásticos para a sustentação e fixação da peça no corpo da bailarina. As saias possuem sobreposições, porém o tecido utilizado não confere peso à peça, não encontramos nenhum elástico na saia, a fixação foi feita com a elasticidade do próprio tecido.

Figura 68 - Parte superior cena Oxum



Fonte: Foto tirada pela autora no acervo técnico do TCA.

Encontramos também várias peças da parte superior, dois tipos de *tops* com amarrações, nenhum elástico e costura zig-zag. Os babados e sobreposições criam movimento, mas o tecido leve permite a mobilidade da bailarina.

Figura 69 - Dança de Oxum



Fonte: Foto Isabel Gouvea, acervo TCA

As roupas que representam Oxum têm como referência o arquétipo, porém sem se configurar uma cópia deste. Conforme Cunha (2021) diz: “Arte contemporânea é isso, tem vantagem de tirar da realidade histórica e atual, formas de você, no conjunto de ideias, expressar aquilo pra traduzir exatamente o que nós queremos passar para público” (informação verbal). A força e faceirice de Oxum foram expressas num figurino próprio para a dança, não a dança dos Xirés, tampouco a dança afro, mas a comunhão das danças modernas, contemporâneas, clássica e afro-brasileira idealizada por Moraes.

Por sua vez, encontramos o traje de Oxumaré em quase toda a sua totalidade; este, apesar de parecer bem simples, proporcionou à cena um impacto visual interessante, ora parecia um vestido, ora uma calça, num jogo de dualidade que é uma característica do Orixá.

Figura 70 - Traje Oxumaré



Fonte: Foto tirada pela autora no acervo técnico do TCA.

As peças foram tingidas e feitas em dois tipos de malhas. Uma mais fina que compõe a parte superior da peça, a qual é a única sem tingimento, e outra mais encorpada na parte inferior e nos babados da superior, esta de melhor qualidade, lembra um jérsey.

Figura 71 - Oxumaré - à direita da cena



Fonte: Captura do vídeo do documentário Figuras da Dança, (MORAES, 2010).

A vestimenta tem um acessório que se utiliza na cabeça, um trançado do próprio tecido mais grosso. No figurino há um tecido que cobre a parte da frente e das costas, mas não encontramos no acervo.

As vestimentas relacionadas à cena de Ogum estavam incompletas. As de Ogum guerreiro somente encontramos a parte da sunga, o cinto e braceletes. Nenhum vestígio do capacete que fazia parte delas, mas teremos este registro do espetáculo que o mostra com nitidez.

Figura 72 - Capacete Ogum



Fonte: Escola de Ballet do Teatro Castro Alves

Figura 73 - Traje de Ogum



Fonte: Foto tirada pela autora no acervo técnico do TCA.

O traje é confeccionado em material bastante simples. O efeito visual se dá a partir das faixas colocadas nas laterais da sunga e do cinto, feito com base em helanca e papel cartão metalizado; foram colocadas tachas a fim de fazer essa similaridade com o metal. Nessas peças temos uma composição mista de materiais. O cinto tem uma base mais rígida por dentro e um papel cartão cortado de forma quadriculada, para melhor adaptação ao corpo do bailarino e maior mobilidade. A cena da dança de Ogum é bastante enérgica, mas em nenhum momento o cinto sai do lugar.

Figura 74- Traje de Ogum



Fonte: Foto tirada pela autora no acervo técnico do TCA.

Os braceletes possuem enchimentos e confeccionados em viscolycra. As partes de tecido penduradas na sunga também foram feitas com uma espécie de entretela, o qual é um tecido que geralmente tem cola e utilizado para dar maior rigidez e forma às peças. Seu uso é muito popularizado na utilização em colarinhos, punhos e cós de roupas.

Com relação ao figurino das bailarinas, encontramos apenas duas saias do mesmo modelo, com roda em nesga, que confere um giro amplo à peça.

Figura 75 - Traje Ogum saias - bailarinas



Fonte: Foto tirada pela autora no acervo técnico do TCA.

As saias são confeccionadas em duas cores e com uma estampa em tecido de viscolycra, possuem elástico largo na cintura e faziam uma linha compositiva com as calças utilizadas pelos bailarinos, que não encontramos no acervo. A parte superior consistia num *top* com babado amplo e amarração do mesmo tecido, porém também não foram encontrados.

Figura 76- Dança de Ogum



Fonte: Foto Isabel Gouvea, acervo TCA

Ainda fazia parte da cena o modelo de saias com diversos recortes, feitas em helanca, mas também não foram encontradas.

No figurino da representação de Xangô, fica evidente a cor marrom, que no croqui inicialmente achávamos que era o dourado. A calça é bastante larga nas pernas. Há a presença de rendas, estas que também são em malha. São espécie de rendas que na costura são consideradas “pobres” para serem utilizadas em vestuário, porque são predominantemente utilizadas para a confecção de roupas íntimas, pois possuem elasticidade, o que para o figurino era ideal. Por ser de menor qualidade que as rendas planas, são inclusive mais baratas.

Figura 64 – Traje de Xangô

Figura 77 - traje de Xangô



Fonte: Foto tirada pela autora no acervo técnico do TCA.

Dos acessórios, conseguimos ter acesso apenas ao gorro. Este possui enchimento com espuma na base e costura feita quase que na totalidade com pontos manuais. O tecido é uma viscolycra, uma malha com uma proporção maior de algodão, mas que também possui muita elasticidade, menos frio que a helanca e mais resistente também. Porém, por contar em sua composição com a fibra natural, perde sua pigmentação com maior facilidade. Oferece conforto no uso, pois é um tecido bem macio e leve. Não encontramos os acessórios dos braços no acervo.

Por sua vez, o figurino de Iansã é um dos mais trabalhados. Com tecidos diferenciados, rendas e tingimentos, possui uma anágua em renda tingida que proporciona uma experiência visual de mistura das cores e traz à lembrança o fogo, característica dessa orixá.

Figura 78 - Traje de Iansã



Fonte: Foto tirada pela autora no acervo técnico do TCA.

Dos figurinos do espetáculo, este é o único feito em tecido plano, um algodão mais rígido e estampado em tons que remetem ao fogo, a estampa foi a mais próxima da idealizada pelo figurinista.

Figura 79 - Dança de Iansã - Saurê 2007



Fonte: Captura do vídeo do documentário Figuras da Dança, (MORAES, 2010)

O vestido possui amarração na parte superior e também conta com elásticos, o que garante maior ajuste e fixação no corpo, pois a dança de Iansã também é muito enérgica.

Figura 80 - Traje Iansã



Fonte: Foto tirada pela autora no acervo técnico do TCA.

A parte interna da peça conta com uma anágua, que foi tingida nas cores do fogo, para compor o efeito visual desejado quando a bailarina girasse. Foi necessário o tingimento, pois não foi encontrada renda com essas cores.

Figura 81 - Traje Iansã - detalhe

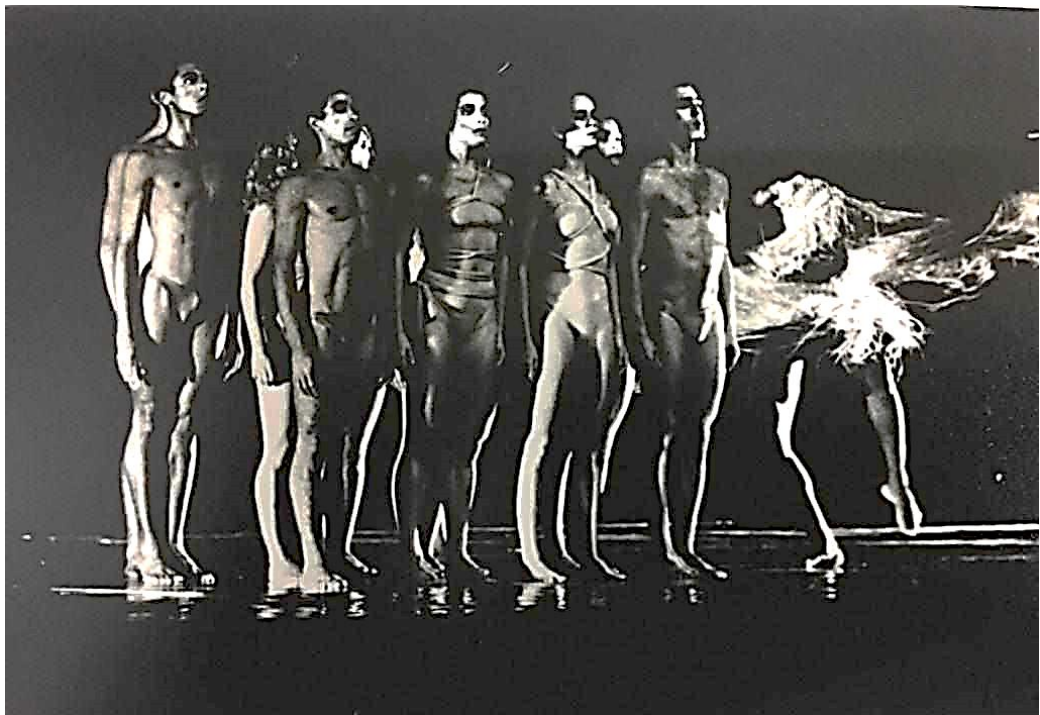


Fonte: Foto tirada pela autora no acervo técnico do TCA.

Na parte traseira da peça há um zíper comum grande que facilita a troca de figurino pela bailarina. Existem basicamente dois tipos de zíperes: o comum e o invisível. Na década de oitenta, o zíper invisível ainda não era utilizado, porém, mesmo que este fosse uma opção, não é comum utilizá-lo em roupas de figurinos, porque são delicados e pouco resistentes. Os vestuários da cena são normalmente trocados rapidamente, e o zíper invisível não atende a essa demanda. Outro ponto é o puxador do zíper comum, os melhores e mais resistentes são feitos em metal.

Sobre a Dança de Omolu, não encontramos peças no acervo, mas em registros do espetáculo, assim observamos que condiziam com a proposta da concepção do vestuário-imagem. As peças basicamente constituíam-se na repetição daquilo que fora utilizado na Dança do Céu e da Terra, o destaque será para Omolú, coberto de palhas.

Figura 82 - Omolú



Fonte: foto Isabel Gouvea – Acervo TCA

As vestes correspondem ao que fora idealizado, malhas, amarrações, figurino aparentemente simples, mas em completa sintonia com a coreografia da cena.

Figura 83 - Dança de Omolú



Fonte: Captura do vídeo do documentário Figuras da Dança, (MORAES, 2010)

As vestimentas da cena da corte de Oxalá são todas em helanca. Encontramos diversas peças, saias e *tops* com amarrações. Identificamos três tipos de saias, a primeira cortada com pala⁶⁰ na cintura e elástico, com camadas de babados que alternam entre helanca e renda elástica.

⁶⁰ Pala – A pala pode estar presente na parte das costas de uma peça, como em camisas sociais ou na cintura de saias. É um recorte feito na peça para dar acabamento ou camuflar pences. Disponível em: <https://linhanagulha.com.br>. Acesso em: 20 de maio de 2022.

Figura 84 - Saia do traje corte de Oxalá



Fonte: Foto tirada pela autora no acervo técnico do TCA.

O segundo modelo também possui pala na cintura e elástico, há a utilização de nexas, com apliques de renda também de material elástico. As nexas conferem amplitude para o movimento da bailarina.

Figura 85 - Traje corte de Oxalá - saias



Fonte: Foto tirada pela autora no acervo técnico do TCA.

O terceiro modelo de saia, também confeccionado em helanca, possui um corte em *evasê*⁶¹, cuja barra se amplia um pouco mais com a utilização de nesgas com aplicação de rendas elásticas.

Na parte traseira desta peça, encontramos um zíper comum aplicado. Não compreendemos a necessidade da utilização deste, pois o tecido da peça tem bastante elasticidade e poderia ser vestido com a utilização de um elástico fino na cintura. Talvez seu uso possa ser justificado pela idealização de uma peça que ficasse mais ajustada ao corpo.

Figura 86 - Traje corte de Oxalá - saia



Fonte: Foto tirada pela autora no acervo técnico do TCA.

Encontramos no acervo três tipos de vestimentas que correspondiam à parte superior do traje utilizado com as saias, confeccionados em helanca e renda elástica. O primeiro consiste em uma blusa modelo tomara que caia com a amarração do próprio tecido e babado de renda. Uma peça leve, com aplicação de elástico fino na parte superior do *top*, assegurando a realização do movimento, sem o deslocamento da peça. Possui também amplitude na parte inferior, permitindo as movimentações necessárias da dança de Oxalá.

⁶¹ “Evasê” vem do francês, que significa alargar. Ou seja, uma saia justa na cintura que vai alargando até a barra. Disponível em: <https://inara.art.br>. Acesso em: 20 de maio de 2022.

Figura 87 - Top traje corte de Oxalá



Fonte: Foto tirada pela autora no acervo técnico do TCA.

O segundo modelo é um top com dois babados abertos nas laterais. Um de helanca e o outro de renda elástica, possui alças de elásticos finos, para maior sustentação da peça no corpo. As aberturas nas laterais possibilitaram a criação de um volume maior na peça. Este poderia ter sido criado com babados ou um corte enviesado, mas, ao deixar a abertura nas laterais, o modelo ganha movimento, sem, no entanto, utilizar muito tecido. Portanto, estas aberturas não foram utilizadas para facilitar o movimento corporal, pelo tecido ser elástico, isso não seria um impedimento.

Figura 88 - top traje corte de Oxalá



Fonte: Foto tirada pela autora no acervo técnico do TCA.

O terceiro modelo é na realidade o que mais se assemelha a uma blusa. De corte amplo, feito em helanca e renda elástica, com alças de elástico fino, para maior sustentação. Possui também elástico na base superior do colo. Este modelo é cortado em camadas, ou seja, babados intercalados de renda e helanca, que proporciona bastante amplitude a peça.

Figura 89 - Blusa do traje corte de Oxalá



Fonte: Foto tirada pela autora no acervo técnico do TCA.

O figurino dos bailarinos segue a linha do modelo de calça saruel, todo executado em helanca, com detalhes em rendas, os *adês* também são do mesmo material. Encontramos dois tipos de corte de calça, a primeira mais ampla no gancho. Possui detalhes de rendas elásticas na horizontal e na barra. Na cintura, elástico para garantir a fixação da peça no momento da dança e um *adê* feito do mesmo material.

Figura 90 - A Corte



Fonte: Isabel Gouvea – acervo TCA

Figura 91 - Traje corte de Oxalá - calça e adê



Fonte: Foto tirada pela autora no acervo técnico do TCA.

No segundo modelo temos um recorte central feito em tecido que se assemelha a um cetim; esse recorte serve para aumentar o gancho da peça, o que confere a possibilidade de elevação e abertura das pernas dos bailarinos. As barras deste modelo são mais justas, porém são feitas de renda elástica, não se configura, portanto, em um empecilho na realização dos movimentos da dança.

Figura 92 - Traje corte de Oxalá - calça



Fonte: Foto tirada pela autora no acervo técnico do TCA.

Diante das peças analisadas, inferimos que o material utilizado na sua confecção, foi influenciado principalmente por questões econômicas. Porém, isso não se configurou na execução de um figurino que não atendesse às especificidades do espetáculo, sobretudo, de um espetáculo para a dança.

As soluções encontradas para manter as características arquetípicas e, em simultâneo, não limitar os movimentos corporais das coreografias, foram elaboradas desde o desenho inicial à confecção do vestuário. As escolhas de *designs* amplos não ocorreram aleatoriamente. A utilização da calça saruel adveio da pesquisa histórica de uma vestimenta que tivesse referência africana, e esta serviu tanto a esse propósito, quanto à dança do espetáculo.

A confecção do figurino abrangeu pesquisa histórica e estudos anatômicos, foi resultado também do conhecimento da elaboração de composição artística advinda da formação do figurinista. Porém, não se concretizaria sem os diálogos estabelecidos entre aqueles que estavam envolvidos no espetáculo. A simplicidade das estruturas das peças serve para perceber

que foram necessários diversos estudos de cores, formas e signos⁶². Sobre isso é conveniente lembrar Lody (2015, p. 21), que nos diz que:

As escolhas de cores, de materiais e de objetos, constituem-se em textos visuais, sonoros e plásticos que têm significados e sentidos para uma sociedade, uma etnia ou um grupo cultural que assume sua identidade, e é justamente com base nessas diferenças que se distinguem os mais importantes sinais da pessoa e da sua história.

A identidade do espetáculo fora elaborada. As referências afrosdiaspóricas são identificáveis, aludem à afirmação da identidade real, numa afro-brasilidade, compreendida como o jeito de ser característico, que comumente em Salvador denomina-se de baianidade. Não somente uma identidade forjada e adequada aos padrões da indústria turística, mas a valorização da história, do povo, que estava representado não somente nos orixás pelos quais tinham devoção, mas pelos elementos da cultura popular que permeavam as cenas.

⁶² Signo é a união entre significante e significado. (BARTHES, 2009, p. 319)

5 O FIGURINO É UM TRECO

Cultura material não é mais bem definida que treco.

(MILLER, 2013, p.7)

Estudar sobre o figurino, por ser externo e encontrar-se à superfície, configura-se numa análise realizada predominantemente pela ótica do pensamento da filosofia africana, a qual em muitos aspectos estabelece um contraponto com um ramo da filosofia moderna ocidental, em sua essência dicotomizante. Esposito (2016, p. 35) nos diz que: “Se na concepção cristã o dispositivo da pessoa divide o ser vivo em carne e espírito, na filosofia moderna ele penetra na própria consciência individual”. Esta consciência ou essência estaria nas profundidades do ser, o que foi reforçado, sobretudo, com o advento da Revolução Francesa, a qual estabeleceu as relações entre a aparência e a verdade da pessoa, cujo abrigo seria no interior de cada indivíduo.

Diante de diversas teorias existentes, que por hora não é o ponto desta análise, percebemos que muitas delas influenciaram a concepção sobre o verdadeiro ser; e a superficialidade – logo, as coisas – que estão localizadas à superfície, foram relegadas a algo que não revelaria a essência do ser. Estabeleceu-se assim a crença de que, onde não se pode vislumbrar a verdade, a Ciência não deveria se alongar. Diante disso, compreender as vestimentas nesse lugar da cultura material, e assim passível de serem analisadas enquanto fontes documentais, é algo considerado recente.

O figurino trata-se de cultura material, e isso nos faz identificá-lo enquanto um treco, uma coisa, ou um troço, como afirma Miller (2016). As informações e relações imbricadas nas vestes do espetáculo nos levaram a compreender que esta seria a melhor definição, pois o treco vai nos contar sobre a história e a cultura de uma sociedade, das relações que são construídas para além do material. Definir o figurino como uma coisa é ampliar as discussões sobre a linha tênue entre pessoas e coisas e, portanto, compreender que a hierarquização entre elas não se adequa nesta análise. Sartre (2015, p. 428), ao abordar sobre a percepção do corpo-para-outro, nos expõe que:

[...] o Outro é indicado primeiramente pelas coisas como instrumento. As coisas também me indicam como instrumento, e sou corpo, precisamente, na medida em que me faço indicar pelas coisas. Portanto, é o Outro como corpo que as coisas indicam por suas disposições laterais e secundárias. O fato, inclusive, é que não conheço utensílios que não se refiram secundariamente ao corpo do Outro.

Percebemos a nós mesmos e ao outro, diante das relações com as coisas, que existem para nós, a partir de um distanciamento, ou seja, da compreensão daquilo que não está em nós. Portanto, essa relação não se dá de forma hierárquica, mas de maneira que o percebido e o que percebe constroem uma relação de interdependência.

Assim, o conceito sobre trecos, troços, coisas, bugigangas etc., traz uma proximidade maior entre as pessoas e as coisas e demonstra-nos as possibilidades de construirmos um discurso em que a hierarquização não é uma opção. Reconhecer o figurino enquanto cultura material é reconhecê-lo dentro desses conceitos tratados por Miller, que amplificam o entendimento sobre a cultura material, evidencia a inter-relação entre a vestimenta e as pessoas e como isso influencia a análise das peças.

Porém, a compreensão do figurino como cultura material e a sua utilização como elemento documental de pesquisa, ainda encontra uma série de resistências. Associado a moda e a efemeridade, é muitas vezes considerado fútil, ou superficial. Porém, os trecos são elementos importantes, eles nos ajudam a contar histórias e analisar as relações estabelecidas dentro de uma comunidade.

Os elementos do traje de cena do *Saurê* evidenciam que a construção e utilização da vestimenta estabelece conformidades muito além de uma roupa para o espetáculo. As histórias expostas demonstraram que existiram relações que foram construídas ao longo de vinte anos, por pessoas que tinham em comum o estudo da cultura afro-brasileira e a sua importância na construção da baianidade.

Na maioria das sociedades afrodescendentes, notadamente naquelas de caráter igualitário, percebemos que o entendimento sobre o superficial está relacionado àquilo que mostra a verdade sobre cada ser; portanto, a vestimenta estaria longe da superficialidade, no sentido pejorativo da palavra. Ela se tornaria parte de quem a veste e demonstraria, sobretudo, aquilo em que a pessoa acredita ser. O vestir-se estaria associado a demonstração de uma mensagem que, embora seja pontual ou efêmera, é imbuída de verdade.

Esta efemeridade traz muitas vezes uma visão deturpada por ser associada à moda, que celebra a transitoriedade ao criar as tendências de cada estação, o que pode inclusive promover uma homogeneidade dos indivíduos. A transitoriedade do vestir-se aqui exposta refere-se a uma demonstração de algo pertencente ao indivíduo, suas características peculiares e aquilo em que acredita.

Isso pode sim ser feito a partir da moda, mas o indivíduo insere suas características pessoais. Vejamos um ícone da moda estadunidense, Íris Apfel, que ilustra melhor essa superficialidade dos trecos, e como estes trazem em si informações sobre a essência da pessoa que os utiliza.

Figura 93 - Íris Apfel



Fonte: Instagram; @iris.apfel. Acesso em 20 de setembro de 2022

Com seu jeito irreverente de se vestir, fora dos padrões vigentes, estabelecidos para uma senhora, tornou-se conhecida pelos excessos e criatividade. O uso dos trecos em abundância tornou-se referência, e a partir destes foi representada no mundo inteiro. Bastava um desenho com alusão ao seu treco predominante: os óculos pretos e enormes. Com uma profusão de trecos compondo suas vestimentas, será neles que encontramos indícios para contar a sua história.

Muitos elementos adotados por Apfel, em diversos momentos da história, nos contam entre tantas coisas, sobre seu inconformismo com os ditames da moda e a sua luta pelos direitos das mulheres. Foi uma das primeiras mulheres a usar a calça jeans, na década de 1940; embora na atualidade esse uso faça parte do cotidiano, naquele período, usar calça era algo inapropriado. Nisso consiste a expressão da transitoriedade do ser, ou seja, da ideia que a pessoa faz de si mesma, naquilo em que acredita. São tantos os trecos que compunham a apresentação

dessa mulher, que as leituras a partir dos documentos que foram suas vestimentas podem ser extensas.

Sem nos alongarmos na moda, perceberemos fora desta a demonstração também dessa efemeridade carregada de essência e verdade. Miller (2013) irá destacar, como ponto de transitoriedade, o Carnaval de Trinidad, e esta é uma referência de fácil assimilação por nós.

O Carnaval no Brasil, por sua vez, possui muitas expressões, mas destacamos aqui as apresentações das Escolas de Samba, que a cada ano escolhem uma temática para ser abordada. A partir da temática, compõe-se o samba enredo e inicia-se o processo de criação das vestimentas. Observar a dinâmica do carnaval no Brasil é, sobretudo, perceber a comunicação através dos trecos, de ideias relevantes naquele momento. Lembremos o desfile da Rosas de Ouro, que fazia uma alusão a tomar vacina e virar jacaré, numa referência ao que foi propagado pelo então presidente da República.

Figura 94 - Escola de Samba Rosas de Ouro



Fonte: captura de vídeo feita pela autora - TV Globo.

No carnaval de Salvador, teremos o bloco Afoxé Filhos de Gandhi, que traz a referência à tradição da religião de origem africana, e como particularidade o uso do *agogô* e o ritmo do *ijexá*; o *afoxé* destaca o orixá maior, Oxalá. Diversos trecos compõem a vestimenta do bloco: turbantes, colares, perfumes de alfazema, são alguns desses objetos.

Figura 95 - afoxé Filhos de Gandhi



Foto: Eduardo Freire/G1. <https://g1.globo.com/bahia>. Acesso em 09/09/2022

Em Salvador, há diversos blocos cuja utilização dos trecos traz imbricada essa dinâmica da valorização da cultura de origem, da África. Pinho (2004, p. 34) nos diz que:

Os blocos afros criam um África mítica que funciona como referencial para a construção da narrativa de uma identidade étnica, resultando na criação de uma África específica e especificante dos africanismos das tradições ditas africanas e da invenção daquilo que se considera “afro”.

Os blocos presentes na cidade possuem histórias diversas sobre suas origens, e cada qual constrói as narrativas através dos trecos, ou coisas que nos remetem à diáspora, como principal via para a compreensão da baianidade.

Nosso Carnaval é uma profusão de trecos, de diversas formas e categorias, eles estão presentes nos carros alegóricos, nas vestimentas, nos instrumentos tocados etc. E todos constituem-se de fontes passíveis de contar histórias àqueles que se dedicarem a tirá-los da homogeneidade, utilizando-os como fonte documental para a pesquisa.

Vejamos mais uma abordagem para as vestimentas, agora na África. Basden foi um religioso que viajou à Nigéria com o objetivo de converter a população ao cristianismo; nessa empreitada escreveu o livro intitulado *Among the Ibos of Nigeria* (1921) – *Entre os Ibos na Nigéria* e fez importantes registros acerca do comportamento do povo nigeriano, utilizando-se, como referencial de estudo, as coisas e a relação com as pessoas. Na conhecida foto que retrata

três mulheres Igbo, observamos que são as coisas que ganham status de vestimenta, sem ao menos cobrir o corpo por completo.

Figura 96 - The Proud Trio – três mulheres Igbo



Fonte: Basden, 1921, p. 97.

Sobre essa percepção inicial de um estado de nudez, Agamben (2009, p. 73) nos diz que na nossa cultura, sua compreensão é inseparável de uma marca teológica – o que denomina de teologia da vestimenta. Herança do nosso processo colonizador, que contrapõe nudez e veste, consiste numa dinâmica que constrói uma relação direta entre corpo nu e pecado. A nudez para a nossa cultura estará relacionada à ausência da graça, o que nos torna resistentes a percebermos os adereços enquanto vestuário.

Porém, o que temos registrado na fotografia é uma indumentária típica dos padrões culturais do período do povo Igbo. As jóias, xales e demais coisas ou troços consistiam em elementos suficientes para serem considerados vestimentas.

Explanamos estas referências no intuito de destacarmos e ampliarmos nossa concepção sobre o conceito do que seriam vestes e assim elucidar a sua relação com as pessoas, a cidade, países e o período vivido, construindo-se em importante fonte de estudo.

Os trecos que denominamos figurino situam-no na categoria de vestimenta. Ora, já refletimos que as pessoas se vestem para demonstrar aquilo em que elas acreditam, e isso diz

muito sobre si mesmas e sobre a sociedade. Assim: “As roupas estão entre os nossos pertences mais pessoais. Elas constituem o principal intermediário entre nossa percepção dos nossos corpos e nossa percepção do mundo exterior” (MILLER, 2013, p. 38).

A peculiaridade da vestimenta para o espetáculo da dança é não se tratar da escolha individual do bailarino na utilização das vestes, mas de pessoas que são vestidas para expressar ideias elaboradas por outrem. Essas ideias necessitam ser apresentadas de forma rápida e impactante para o público, e o figurino é a peça que impõe o reforço ao que se quer referenciar, e estabelecer uma melhor comunicação com o público. Observemos a imagem que destaca o espetáculo *Saurê*, em parte da matéria do Jornal da Bahia (1982). Apesar da referência à dança afro, na chamada da reportagem, não fazemos a identificação imediata com a africanidade.

Figura 97 - Saurê 1982



Fonte: Jornal da Bahia 25 de agosto de 1982 (Não há número do caderno e da página) - Arquivo TCA

No ensaio de um espetáculo, temos as vestimentas dos bailarinos, mas estas não estabelecem a direção para compreensão das mensagens que se deseja passar. Faltam os trechos que trazem em si o discurso não dito e as possibilidades de identificação a partir das vivências.

Essas observações demonstram a importância do estar à superfície, das verdades que poderemos extrair a partir do que é apresentado, das referências construídas diante do que é vivido. Devido a isso, os trechos são vias que fornecem elementos para buscarmos a compreensão de diversas partes da nossa história.

A pesquisa centrada nas indumentárias revela fontes de diversos estudos, que podem ser: históricos, antropológicos, sociais e econômicos. Sobre isso, Fausto Viana (2012) destaca que o traje de cena traz em si elementos também da etnologia, das artes plásticas, da moda, entre tantos outros, e que na atualidade há diversos caminhos para a concepção dessas vestimentas.

Na nossa análise, contemplamos algumas destas fontes, mas os estudos não se esgotaram, e há outras possibilidades de abordagens do figurino que não foram exploradas nesta pesquisa. Poder-se-ia, inclusive, concentrar a pesquisa apenas em um figurino específico do espetáculo. Sobre isso, Daniel Roche (2007, p. 35) nos diz que: “[...] a história das roupas tem suas fontes; elas são abundantes, embora difíceis de abarcar numa única abordagem”. Cada peça traz em si elementos que necessitam apenas do olhar do pesquisador, compreendemos que as roupas são fontes de informações diversas, mas acreditamos que elas nos contam principalmente sobre pessoas.

No estudo do espetáculo para a dança, cerne da pesquisa, o treco é elemento que conta a história não somente do espetáculo, ou demonstra a identidade deste, mas de uma rede de elementos que culminam na sua realização.

As vestimentas nos mostram diversas narrativas sobre a cidade, as políticas públicas do período, as questões culturais, as relações políticas estabelecidas entre os atores e como tudo isso incorpora-se na dinâmica da sociedade, pois: “NÃO HÁ, praticamente história da vida cotidiana ou história da civilização que não tenha reservado um lugar mais ou menos importante à história da indumentária” (ROCHE, 2007, p. 37).

A construção da baianidade, analisada a partir da vestimenta do espetáculo, perpassou pela compreensão da dinâmica da cidade de Salvador. Isso nos revela o quanto é insuficiente o pensamento de que a busca pela baianidade adveio de uma intervenção governamental em prol de uma brasilidade, de cunho predominantemente midiático.

Será então, neste conjunto o qual compõe a história da cidade, que a relação com os objetos ou coisas constitui-se em fator relevante para a concepção da construção da identidade baiana. Os trecos nos permitiram compreender a dinâmica de uma cidade predominantemente preta, quem tem imbricada em si as relações com as coisas.

Assim, as sociedades se desenvolvem e se estabelecem nas suas cidades através dessas relações. A antropologia há muito nos conta histórias de civilizações inteiras a partir dos trecos que são encontrados, não há história sem materialidade. Aprendemos a nos relacionar com as

coisas e a descobrir nossas capacidades humanas a partir das relações que desenvolvemos, desde o momento do nascimento. Isso demonstra que:

A ideia de que os trecos de algum modo drenam a nossa humanidade, enquanto nos dissolvemos numa mistura pegajosa de plástico e outras mercadorias, corresponde à tentativa de preservar uma visão simplista e falsa de uma humanidade pura e previamente imaculada. (MILLER, 2013, p. 11)

Essa busca por algo de pureza original é uma visão de certa forma romantizada, que exclui a importância das coisas para a dinâmica das sociedades, não obstante, na atualidade, haja uma rejeição ao acúmulo e ao consumismo desenfreado, não podemos excluir a importância das relações estabelecidas com a materialidade dos objetos.

A identificação com as coisas permeia a estrutura das sociedades e sedimenta as dinâmicas dos espaços sociais. Isso pode ser observado inclusive no espaço das nossas casas, nas distribuições dos objetos que temos. Colecionamos troços que perderam sua funcionalidade, guardamos trecos que nunca serão usados, simplesmente porque criamos laços a partir da referência que aquele objeto faz.

Foi através da relação afetiva com os instrumentos musicais que Emília Biancardi construiu um acervo com mais de mil peças coletadas em diversos continentes, muitas das quais precisaram ser recriadas, pois estavam parcialmente incompletas. Dessa relação com as coisas, encontrou pessoas de concepções culturais diversas que a auxiliaram a entender o que consistia em ser afro-brasileiro, e com este conhecimento conseguiu realizar a interseção dos instrumentos com a musicalidade extraída dos corpos dos bailarinos.

Ao estudar os trecos do espetáculo, chegamos à história das pessoas e vislumbramos a importância e atuação de cada uma delas; o ponto em que convergiram as histórias e pesquisas, e que demonstraram o quanto era insuficiente conceber o figurino apenas como um signo, porque seria reduzi-lo à superficialidade, e isso não condiz com a profundidade de pessoas e outros trecos que o contêm.

Ao definir os critérios para o estudo do vestuário, enquanto documento, não poderíamos excluir o elo entre pessoas e coisas. A vestimenta não é somente constituída de tecidos, que têm a função de esconder a nudez, ou de caracterizar personagens. É necessária a realização de uma análise precisa e sedimentada numa abordagem mais abrangente que a exaltação da funcionalidade do objeto analisado.

Ao pensarmos na construção de narrativas, elencando apenas os tecidos realizados na confecção, teremos informações sobre a época em que a vestimenta foi confeccionada, como a utilização e predominância das cores, revelam tanto o período quanto as classes sociais, e essas informações estão além da função de apenas cobrir o corpo.

Na indumentária para a dança, fazemos a relação direta entre coisas e pessoas e acreditamos que as pessoas em algum momento se tornam coisas, através do elemento primordial da dança, que é o corpo, porque: “É justamente este, com efeito, o lugar sensível em que as coisas parecem interagir com as pessoas, até se tornarem uma espécie de prolongamento simbólico e material dessas últimas” (ESPOSITO, 2016, p. 2). É nesse ponto que encontramos a vertente filosófica da fenomenologia, na figura de Ponty (2011, p. 134), que nos diz: “[...] observo os objetos exteriores com meu corpo, eu os manejo, os inspeciono, dou a volta em torno deles, mas, quanto ao meu corpo, não o observo ele mesmo: para poder fazê-lo, seria preciso dispor de um segundo corpo que não seria ele mesmo observável”, que reafirma a compreensão do corpo enquanto ligação entre as coisas.

Estas relações, são construídas cotidianamente. Assim, os troços são elementos que nos auxiliam a rascunhar perfis e a compreender a história da sociedade e, por conseguinte, a história da dança e sua relação visceral com as mudanças na indumentária; portanto, com os trecos.

Portinari (1985, p. 71) demonstra essa relação ao falar sobre a bailarina La Camargo. “Justamente por gostar muito de fazer saltos e passos rápidos, a ela coube a audácia de encurtar de mais de um palmo a saia da bailarina, o que lhe permitiu executar *pas battus*, *entrechats* e *cabrioles* até então reservados aos homens”. A vestimenta se constitui em apenas um dos muitos elementos, considerados superficiais, que poderemos utilizar para abordamos as mudanças na concepção da dança nos períodos.

Assim, utilizar o figurino como elemento documental não exclui ou reduz as pessoas, que também nos ajudaram a estabelecer as ligações da narrativa e tornaram-se parte da coisa, e até a coisa em si. Esposito (2016, p. 16) nos diz que: “As coisas nos são necessárias. Sem elas as pessoas ficariam desprovidas de tudo o que serve para a vida. E, em última análise, da própria vida”. Disso inferimos que, quanto mais nos aproximamos das coisas, mais nos aproximamos das pessoas.

O treco do *Saurê* nos conta sobre pessoas que trabalharam na sua realização através da atuação política do afeto. A dinâmica da abordagem de questões políticas e sociais como:

desigualdades sociais, racismo e intolerância religiosa, foi construída pelo viés da sensibilização através das artes. Estas, segundo Rancière (2009), possuem três regimes de identificação: o ético das imagens, o poético ou representativo e por fim o estético, relacionado ao modo de ser sensível peculiar das artes.

A rede de afetos alicerçada, para além das histórias individuais, demonstra que essas pessoas foram afetadas e afetaram umas às outras, com suas pesquisas e estudos construídos há cerca de duas décadas, antes da concretização do espetáculo. Sobre isso é conveniente mencionar que:

Talvez precisemos partir da constatação de que sociedades são, em seu nível mais fundamental, circuito de afetos. Enquanto sistema de reprodução material de formas hegemônicas de vida, sociedades dotam tais formas de força de adesão ao produzir continuamente afetos que nos fazem assumir certas possibilidades de vida a despeito de outras. (SAFATLE, 2015, p. 74)

Foram os afetos que direcionaram a produção do figurino exposto no espetáculo. Ao perceber isso pudemos compreender a dimensão política e a projeção que um espetáculo, embora simples e curto, conseguiu naquele período. Os afetos constituem-se nos meios mais efetivos para se atingir um propósito.

Dessa forma, através do figurino, chegamos às histórias de diversos artistas que, por meio do circuito dos afetos, trabalharam na identidade do espetáculo. Na pesquisa sobre o processo criativo do treco, deparamo-nos com pessoas, artistas que investiram nas pesquisas numa arte plural e inclusiva. Percebemos assim a importância da atuação de cada uma delas na história da arte da cidade do Salvador, e como suas vivências possibilitaram a realização de um espetáculo completamente fora dos padrões apresentados até então no teatro, com um viés político evidente.

Os trecos que compõe a cena do espetáculo funcionam como diretrizes que nos levam à compreensão da dinâmica da história que se quer contar; no entanto, não são os protagonistas da história, são como na ideia de Gombrich (2012), as molduras dos quadros, ou seja, dão destaque à obra, porém guardam em si informações preciosas sobre a construção desta. Portanto, não há troços excessivamente elaborados, com material de última geração, ou tecidos nobres. Foi através de um treco simples e barato que os artistas conseguiram fazer com que a ideologia que os norteava alcançasse a projeção para além do solo soteropolitano. “Trecos não são necessariamente coisas que podemos segurar e tocar” (MILLER, 2013 p. 19).

Um dos pontos importantes na observação do vestuário do espetáculo do *Saurê* é o fato de o figurino ser completamente fora dos padrões para apresentações de dança no teatro no período, cuja presença dos tutus ainda era predominante. Dessa forma compreendemos, a partir das características apresentadas, que a baianidade perpassava pelo espetáculo. Este foi o ponto inicial para a análise do figurino como documento histórico; por conseguinte, buscamos compreender a ideologia do vestir que havia na apresentação. Conforme nos diz o figurinista Samuel Abrantes (2012 *apud* VIANA e MUNIZ, 2012, p. 76), “O ato de vestir as personagens imprime todas as marcas de minhas ideologias. O figurino de cena se utiliza do corpo como suporte, é o ‘molde’ representado, vestido, pintado, emoldurado e exposto as suas idiossincrasias”.

Ao pensarmos em ideologia, associamos em princípio a raiz grega *idea*, porém ela abarca mais significados, entre eles: estudos, aparência e discurso, que também fazem parte da sua etimologia. Portanto, a partir desta amplitude de significados, sentimo-nos confortáveis para explicar sobre a ideologia no vestir a dança, no caso específico de um espetáculo de caráter afro-brasileiro. Como Burke (2004) salienta, para se estudar as imagens enquanto testemunhos, é conveniente estudar os diferentes propósitos dos idealizadores dessas imagens.

A cultura afro é sobretudo uma cultura da ancestralidade, do sagrado, não há compreensão da vida social fora dessas esferas, que estabelecem toda a dinâmica da sociedade. Lody (2015, p. 19) explica:

As identidades culturais africanas são construídas, e muitas vezes justificadas, em bases sagradas. Inicialmente o poder e a sabedoria tradicionais nascem dos deuses, dos mitos fundadores, dos ancestrais que regulam, organizam e estabelecem lugares sociais de homens e mulheres, velhos e crianças.

Os orixás e os mitos estão presentes na performance do cotidiano e, devido a isso, tornam-se o ponto de destaque das cenas do espetáculo; a presença de cada um deles traz a referência a essa sociedade que tem a religião enquanto elemento norteador das ações do cotidiano.

Sem nos apartarmos da compreensão do figurino como um treco, será na observação destes que construiremos as bases para a compreensão das relações estabelecidas entre os elementos que compuseram as cenas. As coisas assumem um discurso numa linguagem sem palavras, baseada principalmente na compreensão dos arquétipos dos orixás. O não dito está

presente nas identificações das cenas, demonstrando que há coisas ou trechos que não são tangíveis, mas se utilizam de outras coisas ou objetos para ampliar uma compreensão ou uma ideia.

Observar cada um dos orixás e os arquétipos que os representam é compreender que não basta Iemanjá estar com o abebe que simboliza Oxum, para que se transmute na orixá, porque são os arquétipos que nos direcionam a compreender quem é Oxum.

Figura 98 - Aninha Catão - bailarina



Fonte: foto de Valéria Martins. <https://www.folhadoslagos.com/>. Acesso em: 23/09/2022

O espelho faz Oxum, e esta faz o abebe, há uma relação entre coisa e pessoa que não poderia ser ignorada. Por mais que tenhamos diversos instrumentos iguais ao espelho, transitando em outros espaços, há aqui a particularidade do uso que se faz dele. Não se trata de estabelecer a relação apenas a quem o impuser, há uma relação mútua entre objeto, o corpo e os arquétipos que o representam. Seria como se:

[...] em contato com o corpo, as coisas adquirissem elas mesmas um coração que as reconduz ao centro de nossa vida. Se as subtrairmos a um destino serial e as reinserirmos em seu pano de fundo simbólico, nos daremos conta de que fazem parte de nós tanto quanto somos parte delas. (ESPOSITO, 2016, p. 9)

Ao abordar sobre os orixás no espetáculo e, por conseguinte, seus arquétipos, percebemos outras questões que faziam parte do espetáculo. A primeira delas é o reconhecimento de uma cultura afro, enquanto gênese das características da baianidade, e,

portanto, a exposição do negro escravizado, e a abordagem diaspórica, a partir dos elementos da cena. Coisas e gestos, unificados nos movimentos, remetem ao elemento-chave da ideologia presente na indumentária. Dessa forma:

As escolhas de cores, de materiais e de objetos constituem-se em textos visuais, sonoros e plásticos que têm significados e sentidos para uma sociedade, uma etnia ou um grupo cultural que assume sua identidade; e é justamente com base nessas diferenças que se distinguem os sinais da pessoa e de sua história. (LODY, 2015, p. 21)

Sendo assim, ao trazer a natureza diaspórica na construção da baianidade, para um espetáculo de dança, os artistas trouxeram a identificação da sociedade com os trecos, estes que vão desde os instrumentos musicais aos acessórios que compunham o figurino. A música também é considerada um treco, que estabelece relações, mas não são tangíveis, pois o ritmo da percussão dos instrumentos já era algo presente na dinâmica da população soteropolitana, nela está inserida a ideia de axé, exposta por Lopes e Simas (2020, p. 63)

A ideia de axé designa um modo de relacionamento com o real fundamentado na crença de uma energia vital – que reside em cada um, na coletividade, em objetos sagrados, alimentos, elementos da natureza, práticas rituais; na socialização dos corpos pela dança, no diálogo dos corpos com o tambor.

Ao trazer à superfície a diáspora, temos um melhor direcionamento para a análise dos trecos. Percebemos que a configuração do espetáculo não consistia somente em representar a brasilidade conforme a orientação governamental vigente, mas se tratava de expor a base de formação predominante do povo baiano.

Embora muitos artistas do período tenham se utilizado das apresentações folclóricas, como uma forma de buscar projeção da arte diaspórica, as utilizações das referências afros estavam além desta folclorização. O objetivo que norteava as produções do período era demonstrar a importância do negro e sua cultura para a sociedade.

Cada peça analisada nos conta um direcionamento sobre a diáspora e a estética afro-brasileira; a caracterização dos figurinos nos apresenta uma estética de valorização de pequenos elementos. Na composição das vestes, os guizos, as conchas e contas não são utilizados apenas de forma decorativa, cada elemento possui uma referência, que identifica e traz características de pessoas ou orixás.

A estética da produção de uma vestimenta afro-brasileira é uma predominância de trechos que são imprescindíveis para a compreensão das cenas. Por exemplo, a utilização das rendas que remetem à colonização, numa referência as saias das sinhás; as varinhas do Maculêlê sinalizando a luta do povo escravizado.

Assim, percebemos que não basta observar apenas um elemento que compõe o vestuário, é necessário analisar a ideologia que ele comporta, ou as ideologias. Um trecho constitui-se em uma fonte de informação que não está disponível para um olhar simplista. Há elementos passíveis de serem analisados, se o tirarmos da homogeneidade e o destacarmos, para que assim possamos ter acesso a sua história.

Compreender como o espetáculo acontece e a sua identidade é criada, é estudar sobre coisas e trechos, porém a história desses elementos e a posterior conservação ainda não fazem parte da maioria das ações dos teatros. Inferimos que o figurino é um trecho que abarca outros trechos, troços e coisa e, portanto, passível de ser compreendido como cultura material. Porém precisamos destacar que traz em si elementos que não são tangíveis, mas que nos contam histórias sociais, políticas e econômicas.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A ideia de baianidade tem a ver com os nossos sonhos, é muito mais um modelo, uma fonte de inspiração, do que a tradução da realidade concreta. Todas as identidades culturais são principalmente isso: ideias.

(AGNES MARIANO, 2019, p. 243)

Ao elencarmos o figurino do espetáculo *Saurê*, realizado em 1982, como objeto da nossa pesquisa, procuramos identificar elementos que elucidassem a partir de quais prerrogativas foram estabelecidos os componentes que faziam alusão à cultura afro, utilizados para identificar o povo baiano, a popular baianidade. Cogitamos inicialmente que essa identificação fora construída, pois a compreendemos como uma junção de fatores sociais, políticos e culturais.

Utilizar o figurino como uma fonte documental é estabelecer critérios para a sua investigação, e um destes critérios é estudá-lo sobre o prisma da cultura material. E foi a partir deste entendimento que chegamos a defini-lo como um treco. Porém, o figurino do *Saurê* era um treco diferenciado; isso decorria principalmente pela sua referência afro, que compreende a cultura enquanto viés da ancestralidade. Carlinhos Brown (*DO CORPO À CAXIROLA*, 2020) vai nos dizer que:

Cultura sem respeito à ancestralidade, é algo vago, assim, não é nem culto. Porque o que é cultura? Cultura é memória. Você está cultuando o que foi criado por outro e aditando ali, novos pensamentos, e gerando o que nós chamamos de modernas tradições.

Essa relação atávica fora mencionada por bailarinos e pelo figurinista que compuseram o espetáculo e demonstrou que a efervescência de apresentações com referência à África estava relacionada a uma busca pela valorização da cultura de origem, manifestada principalmente através dos grupos populares, que se utilizaram dos direcionamentos políticos do governo ditatorial para disseminarem aquilo em que acreditavam.

Com o *Saurê* não foi diferente, essa busca de representatividade e visibilidade principalmente da cultura negra estava presente nas peças do vestuário, e assim buscamos encontrar as referências que levaram a ideia, a criação e posterior confecção do figurino. As informações que nos passavam sobre o acesso ao material eram equivocadas, e isso nos fez

dispensar um tempo maior que o necessário, para que de fato tivéssemos acesso ao material. Assim o caminho inicial foi a pesquisa em jornais do período.

Conseguimos algumas fotos e reportagens no Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, na Biblioteca Central do Estado da Bahia e, posteriormente, chegamos ao Teatro Castro Alves, onde inicialmente tivemos acesso ao Acervo de Documentação e Pesquisa. Obtivemos várias referências sobre o espetáculo em jornais do período e cartazes. O entrecruzamento das imagens e reportagens possibilitou realizar uma análise mais abrangente, e elas foram importantes para melhor construção do eixo da nossa pesquisa.

As reportagens reforçaram pontos comuns: as referências afros presentes no espetáculo e o ineditismo da apresentação no ambiente do teatro. Analisar essa parte documental escrita e fotográfica dos jornais e cartazes, foi possível pela organização do material em todos os ambientes no qual pesquisamos. Essa pesquisa inicial nos arquivos foi relevante, porque nos proporcionou conhecimento sobre as pessoas que fizeram parte do espetáculo, desde o coreógrafo ao elenco.

Posteriormente, tivemos acesso ao Acervo Técnico do TCA e finalmente pudemos ter contato com o figurino real. A ressalva que fazemos aqui é sobre a inexistência da catalogação das peças do figurino, o que dificultou o processo do registro para posterior análise. A maioria das peças estava distribuída numa arara, sem identificação, apenas um amontoado de elementos do vestuário, sem muito sentido à primeira vista. Ao iniciarmos o processo do registro, verificamos que uma parte considerável dos adereços havia se perdido.

Encontramos o figurino do espetáculo, mas precisávamos das referências sobre seu processo criativo, e foi nos arquivos fotográficos de matérias em jornais que chegamos ao nome do figurinista responsável. É comum, no meio artístico, que o figurinista guarde as principais referências das suas criações, como os croquis, as anotações, entre tantas outras informações sobre seu processo. Foi seguindo essa lógica que fomos em busca de J. Cunha e assim conseguimos ter acesso ao figurino imagem.

As informações obtidas a partir da entrevista com o figurinista nos forneceram as direções para ampliar a análise. Os dados informados, confrontados com matérias de jornais e depoimentos de diversos artistas que participaram da apresentação, nos ajudaram a compreender a dinâmica da realização de um espetáculo de referência afro e a sua presença em um ambiente elitizado, no período em que se iniciava o governo democrático.

Havíamos associado a presença dos elementos da cultura afro às políticas públicas e atuações governamentais em prol de criação de uma identidade nacional. Isso porque, desde o final da década de 1960, na cidade do Salvador, eram predominantes as manifestações que possuíam uma referência à África, porquanto havia uma necessidade de dar visibilidade aos povos originários da identidade brasileira. Em Salvador, essa urgência era mais latente, devido à presença de uma expressiva população negra.

Acreditávamos que o espetáculo *Saurê* poderia ser mais um viés de expressão de um ideal nacionalista, porém percebemos, ao longo da pesquisa, que essa teoria era insuficiente. Ao analisarmos o processo criativo, percebemos a atuação ímpar do que denominamos da Tétrade Fundamental: Emília Biancardi, Carlos Moraes, J. Cunha e Laudith Almeida, que foram os responsáveis por concretizar um ideal de baianidade que não condizia com a imagem simplista divulgada pela mídia, para além da corporeidade estigmatizada, da preguiça e da inclinação para festividades.

Esse novo ideal, advindo inicialmente das pesquisas sobre cultura popular, realizadas por Biancardi, encontrou coesão nos experimentos corporais de Moraes e formou um ponto em comum com o atavismo de Cunha. Juntos iniciaram o caminho que levaria à diáspora como principal referência à baianidade, exposta no figurino real, graças ao trabalho primoroso de Laudith, uma costureira, que soube orientar sobre a confecção das peças, melhores modelagens e tecidos que poderiam ser utilizados.

Ao utilizar elementos que aludiam à cultura afro, os artistas faziam referência direta à questão diaspórica; portanto, não se tratava de seguir uma diretriz estabelecida em prol de uma identidade forjada, mas de uma estratégia para expressar aquilo em que acreditavam, com o propósito de desestabilizar as estruturas estabelecidas como cultura. Não se tratava apenas da cultura afro ser apresentada no palco, mas na valorização da cultura popular, de trazer à vista os povos legados ao esquecimento e associados apenas a um folclorismo do entretenimento.

A pesquisa sobre o *Saurê* mostrou-nos a baianidade presente, enquanto uma construção ideológica, oriunda da diáspora, portanto, uma concepção de identidade que não permitia o apagamento de diversas culturas, sobretudo a do negro e a do indígena. Foi a criação de um espetáculo que trazia uma afirmação necessária, numa atitude política, na qual predominava a referência à ancestralidade em todo o seu processo criativo. Uma estrutura semeada por quase duas décadas, que finalmente logrou êxito na sua concretização.

Compreender o figurino enquanto patrimônio histórico e, por conseguinte, cultura material, é imprescindível para a sua utilização enquanto documentação para a pesquisa, e isso proporcionaria ampliar os acervos culturais das artes, permitiria elucidar sobre a composição estética das obras e, sobretudo, proporcionaria a construção e conservação da memória. Soares, (1954, p. 45) nos diz: “[...] tanto a memória quanto o patrimônio se referem a conceitos culturalmente constituídos. Ambos derivam de dinâmicas sociais, culturais, políticas e econômicas, nas quais diferentes forças travam suas disputas e se atravessam”. E essas dinâmicas estarão presentes na construção do traje de cena.

Um museu do figurino, ou um acervo, carece de cuidado e organização. Infelizmente, esta não é a realidade; sabemos que, embora tenhamos ampliado os estudos desses trecos, ainda precisamos aprender a utilizá-los como fonte documental, e para isso a catalogação de peças é essencial.

Comprendemos que a conservação do figurino, sobretudo de peças mais populares, perpassa também pela valorização da nossa cultura, daquilo que produzimos na literatura, na música e que possui caráter mais popular. O figurinista J. Cunha nos fez uma pergunta que não tivemos como responder: “Por que não temos um repertório fixo de base nacional?”. Poderíamos elencar diversas respostas a essa questão, mas nenhuma delas diria que não temos conteúdo para esse repertório. Mas a resposta pode estar muito próxima desse respeito e estima a cultura popular.

Por fim, esperamos que as mudanças que se iniciam pelo aumento dos estudos dos trecos, possam levar a diversas reflexões, que acarretem mudanças reais sobre a percepção da nossa cultura. Figurinos emblemáticos, como o do *Saurê*, nos contam histórias de uma baianidade, não de um ideal construído para o turismo, mas de uma construção de um ideal diaspórico, que urgia ser exposto, e mais uma vez Cunha (2021) nos questiona e afirma:

Paz no futuro e glória no passado, aonde? Pra quem? Só pra elite branca, porque índios e negros e mestiços e pobres, nunca teve glória no passado, que era tudo inglório e escravista. E paz no futuro não se tem quando se tem um passado tenebroso, não há, não há perdão, não há paz no futuro do Brasil. (Informação verbal)

Talvez não haja paz nem felicidade no futuro, porque a ignorância, por vezes, é a via que nos leva à felicidade; porém há um outro caminho para encontrá-la, e ele advém da capacidade das artes de nos mostrar o impossível, de nos proporcionar o conhecimento, a reflexão, mas ao mesmo tempo nos proporcionar o deleite. Isso é a magia, o figurino é um treco

permeado de magia. Agamben (2007, p. 23) nos diz que: “o que podemos alcançar por nossos méritos e esforço não pode nos tornar realmente felizes. Só a magia pode fazê-lo [...]”.

A pesquisa sobre a construção da baianidade no figurino do espetáculo *Saurê* veio nos mostrar que a identidade baiana é algo que perpassa por diversas compreensões; teve, na década de 1970, uma perspectiva sob o prisma da cultura africana, que trouxe amplas reflexões sobre as características do povo baiano.

O *Saurê* elegeu a diáspora enquanto germe dessa identidade e, dessa forma, utilizou os meios necessários para expressar essa ideia. Existem diversas baianidades, algumas bem questionáveis, mas, como Mariano (2019) nos diz, o contraponto é necessário. A cultura é isso, dinâmica e se forma de diversos elementos de identificação, bem como da crítica a eles. O treco estudado é indubitavelmente cultura material, mas explana, de diversas formas, sobre a cultura não tátil; a baianidade diaspórica é apenas uma delas.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. **Nudez**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014. Tradução de Davi Pessoa.
- _____. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007. Tradução de Selvino José Assman.
- ALMEIDA, Laudith. Entrevista concedida a autora. Salvador, BA, 25 de agosto de 2021. [transcrita; não publicada].
- AMADO, Jorge. **O país do carnaval**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- ARENDT, Hannah. **A Condição Humana**. 10. ed. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2000.
- AUERBACH, Eric. **Figura**. São Paulo: Ática, 1994.
- AZEVEDO, Thales de. **As elites de cor: um estudo de ascensão social**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1955.
- BARBARA, Rosamaria. **A dança das Aiabás: dança, corpo e cotidiano das mulheres de candomblé**. 2002. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2002.
- BARBOSA, Andréa e CUNHA, Edgard T. da Cunha. **Antropologia e imagem**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1977.
- BARROS, Marcelo. **O candomblé bem explicado: nações Bantu, Iorubá e Fon**. Rio de Janeiro: Pallas, 2009.
- BARTHES, Roland. **O Sistema da Moda**. São Paulo: Martins Fontes, 2009. Tradução de Ivone C Benedetti.
- BASDEN, G. T. **Among the Ibos of Nigeria**. London: Frank Cass, 1966.
- BRETON, David Le. **A Sociologia do Corpo**. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 2007. Tradução de Sônia M. S. Fuhrmann.
- BERINGHS, Emilio Amadei. **Conversando com a saudade...** São Paulo: Bisordi, 1971.
- BIANCARDI, Emília. **Raízes musicais da Bahia**. Salvador: Omar G., 2000.
- BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. **Política Nacional de Cultura**. Brasília, 1975.
- BURKE, Peter. **Testemunha Ocular: história e imagem**. Bauru/ SP: EDUSC, 2004. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos.
- CARDOSO, Iracity E BOGÉA, Inês. **Figuras da dança**: Carlos Moraes. São Paulo, 2010, 40 p.

CARLOS MORAES. Direção: Inês Bogéa e Moíra Toledo . Produção: Danielle Almeida. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, 2010. Disponível em: <https://spcd.com.br/memoria/figuras-da-danca/>

CARVALHO, José Murilo de. **A formação das almas**: o imaginário da República no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAZARIN, E. A. (org.). **Práticas discursivas e identitárias**: sujeito e língua. Porto Alegre: Nova Prova, 2008.

CERTEAU, Michel de. **A Cultura no Plural**. 5.ed Campinas/SP: Papyrus, 1995. Tradução de Enid Abreu Dobránszky.

CORRÊA, Norton. A cozinha é a base da religião: a culinária é a base da religião. *In*: A. M. Canesqui; R. W. Diez garcia (ed.). **Antropologia e Nutrição**: um diálogo possível. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2005, p. 68-85.

COSTA. Antônio Firmino da. **Sociedade de Bairro**: dinâmicas sociais da identidade cultural. Oeiras, Portugal: Celta, 1999.

CUNHA, José Antônio. Entrevista concedida a autora. Salvador, BA, 27 de julho de 2021. [transcrita; não publicada].

DOMINGUES, Petrônio. Movimento Negro Brasileiro: alguns apontamentos históricos. **Tempo**, Niterói/RJ, vol. 12, n. 23, (100-122), 2007.

DO CORPO À CAXIROLA. Direção: Sophia Mideian. Produção: Maria Gabriela Gomes Romero. Intérpretes: Carlihos Brown, Emilia Biancardi, Bira Reis, Mestre Gilmaro Marques. Roteiro: Sophia Midian. Fotografia: Alex de Oliveira. Brasil: IPAC, 2015. DVD

DREWAL, Henry John; MADSON, John. Beads, body, and soul: art and light in the Yorúbà universe. **African Arts**, UCLA James S. Coleman African Studies Center, vol. 31, n. 1, p. 18-27, Winter, 1998.

EAGLETON, Terry. **A ideia de Cultura**. 2.ed. São Paulo: Unesp, 2011. Tradução de Sandra Castello Branco.

ECO, Umberto. **História da Feiura**. Rio de Janeiro: Record, 2015. Tradução de Eliana Aguiar.

EDELWEISS, Frederico. **Apontamentos de Folclore**. Salvador: EDUFBA, 2001.

ERNER, Guillaume. **Vítimas da Moda? Como criamos, por que a seguimos**. São Paulo: Senac, 2005.

ESPOSITO, Roberto. **As pessoas e as coisas**. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2016. Tradução de Andrea Santurbano e Patricia Peterle.

FERNANDES. Florestan. **A Integração do Negro na Sociedade de Classes**. 5. ed. São Paulo: Globo, 2008.

FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. **Leitura Sem Palavras**. 5. ed. São Paulo: Ática, 2007.

FERREIRA JÚNIOR, Antônio Marcos. **A dança dos orixás de Augusto Omolu e suas confluências com a antropologia teatral**. 2011. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 2011.

FIGUEIRÊDO, Andersen Kubnhavn. **Atavismo negro em Salvador no período da ditadura militar (1970 -1980)**. 2016. Dissertação (Mestrado em História da África da Diáspora e dos Povos Indígenas) – Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal do Recôncavo. Cachoeira, 2016.

FRANCO, Maria Amélia S. Pedagogia da pesquisa-ação. In.: **Educação e Pesquisa**. São Paulo, v, 31,n. 3, 2005, p. 483-502.

FREIRE, Paulo. **Conscientização: teoria e prática da libertação: uma introdução ao pensamento de Paulo Freire**. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. 25. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FRY, Peter. **Para inglês ver: identidade e política na cultura brasileira**. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

GAMA, Gheysa Lemes Gonçalves. **Turismo e Ditaduras: a construção da imagem através das políticas de turismo**. In: VI Seminário da Associação de Pesquisa e Pós Graduação em Turismo – AMPTUR, VI, 2009, São Paulo. Anais.

GOMBRICH, E. H. **O sentido de ordem: um estudo sobre a psicologia da arte decorativa**. Porto Alegre: Bookman, 2012.

GONÇALVES, Maria Augusta Salim. **Sentir, Pensar, Agir: corporeidade e educação**. Campinas/SP: Papyrus, 1994.

GREINER. Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. Coimbra: Annablume, 2012.

GRIGOLETTO, Evandra. Do lugar discursivo à posição-sujeito: os movimentos do sujeito jornalista no discurso de divulgação científica. In: **Práticas discursivas identitárias: sujeito e língua**. CAZARIN, E.A.; GRIGOLETTO, E. ; MITTMANN, Solange (Orgs.). Porto Alegre: Nova Prova, 2008.

HINO DO SENHOR DO BONFIM. Caetano Veloso. Compositor Arthur de Salles e João Antônio Wanderley. In: **Tropicália ou Panis et Circenses**. Intérprete: Os Mutantes. São Paulo: Estúdio RGE, 1968. LP.

IAF. **Quem somos**,2021. Disponível em: <https://www.iaf.gov/pt/quem-somos/> acesso em 13/08/21

Ilê Aiyê. Nossa História. Disponível em: <https://ileaiyeoficial.com/>, acesso em 20/07/2021

KATZ, Helena, GREINER, Christine. **Corpo, dança e biopolítica: pensando a imunidade com a Teoria Corpomídia**. In ANAIS DO II ENCONTRO CIENTÍFICO DA ANDA, 2011, Porto

Alegre. Anais eletrônicos...Campinas, Galoá, 2011. Disponível em<<https://proceedings.science/anda/anda-2011/trabalhos/corpo-danca-e-biopolitica-pensando-a-imunidade-com-a-teoria-corpomidia?lang=pt-br>> Acesso em: 13 mar.2022.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. Rio de Janeiro: Jorge "Zahar" Editora, 2009.

LIMA, Rosemilda Mendes. **Políticas culturais, democratização e acesso a cultura: O "Domingo No TCA"**. 2016. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) - Instituto De Humanidades, Artes e Ciências, Universidade Federal da Bahia, Salvador,2016.

LIGIÈRO, Zeca. **Corpo a Corpo: estudo das performances brasileiras**. 2. ed. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

LODY, Raul. **Moda e história: as indumentárias das mulheres de fé**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2015.

LOPES, Nei. **Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana**. São Paulo: Selo Negro, 2004.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. **Filosofias Africanas: uma introdução**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

MARIANO, Agnes. **A invenção da Baianidade: segundo as letras de canções**. Salvador: EDUFBA, 2019.

MARIANO, Agnes. **A invenção da Baianidade**. São Paulo: Annablume, 2009.

MARINS, Luiz L. **África**, São Paulo, v.31-32, p. 105-134, 2011/2012.

MARTINS, Lila. Entrevista concedida a autora. Salvador, BA, 31 de agosto de 2021. [transcrita; não publicada].

MELO, N.; PEDROSO, E. (org.). **Carlos Moraes: Dança**. Salvador: Secretaria de Cultura e Turismo, 2004.

MELO, Konstanze. Entrevista concedida a autora. Salvador, BA, 15 de agosto de 2021. [transcrita; não publicada].

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura.

MILLER, Daniel. **Treco, troços e coisas: estudos antropológicos sobre a cultura material**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. Tradução de Renato Aguiar.

MORENA DE ANGOLA. Clara Nunes. Compositor Chico Buarque. In: **Brasil mestiço** Intérprete: Clara Nunes. São Paulo: EMI-Odeon, 1980. LP.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude: usos e sentidos**.3.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950 -1980)**. São Paulo: Contexto, 2008.

NASCIMENTO, Reginaldo (Flexa II), . Entrevista concedida a autora. Salvador, BA, 02 de agosto de 2021. [transcrita; não publicada].

OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. **O corpo e a dança negra no cenário artístico soteropolitano**. Revista Palmares, Brasília, vol.1, 01, p. (61-63), setembro, 2005.

O QUE É QUE A BAIANA TEM?. Carmem Miranda. Compositor D. Caymmi. In: **O que é que a baiana tem?** Intérprete: Carmem Miranda. Rio de Janeiro: Odeon, 1966. LP.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e Criação Artística**. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora Campus,1995.

_____. **Criatividade e Processos de Criação**. 15.ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

PALOMINO, Érika. **A moda**. São Paulo: Publifolha, 2002.

PASSOS, Marlon Marcos Vieira. **Oyá-Bethânia: os mitos de um orixá nos ritos de uma estrela**. 2008.Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, 2008.

PERFIL & OPINIÃO. Direção: Juliana Freire. Produção: Juliana Freire. Emilia Biancardi, Denny Figergut. Roteiro: Silvana Moura. Fotografia: Gustavo Pereira. Brasil: TVE, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rxqjggfMsKQ>, acesso em: 08/11/2021

PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios na história**. Bauru/ SP: EDUSC, 2005. Tradução de Viviane Ribeiro.

PERROT, Michelle. **Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros**.7.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2017. Tradução de Denise Bottmann.

PINHO, Patrícia de Santana. **Reinvenções da África na Bahia**. São Paulo: Annablume, 2004.

PORTINARI, Maribel. **História da dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

QUEIROZ, Lúcia Aquino de. **Turismo na Bahia: estratégias para o desenvolvimento**. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, 2002. Coleção Selo Turismo.

QUEIROZ, Vítor. **Dorival Caymmi: a pedra que ronca no meio do mar**. Rio de Janeiro: Papeis Selvagens, 2019.

QUERINO, Manoel. **A arte culinária na Bahia**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1957.

RAMOS, Ivete. Entrevista concedida a autora. Salvador, BA, 30 de agosto de 2021. [transcrita; não publicada].

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível: estética e política**. 2. ed. Rio de Janeiro: EXO experimental, 2009. Tradução de Mônica Costa Netto.

REIS, José Carlos. **As Identidades do Brasil 1: de Varnhagen a FHC**. Rio de Janeiro: FGV ,2007.

ROCHE, Daniel. **A cultura das aparências: uma história da indumentária (séculos XVII - XVIII)**. São Paulo: Senac, 2007.

RUBIM. Antônio Albino Canelas e Barbalho Alexandre (org). **Políticas Culturais na Bahia Contemporânea**. Salvador: EDUFBA, 2014. Col. Cult.

RUBIM. Antônio Albino Canelas. **Políticas Culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007. Col. Cult.

SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e fim do indivíduo**. 2. ed. Minas Gerais: Autêntica, 2015.

SALVADOR. Lei nº 410, de 10 de setembro de 1953. Dispõe sobre o turismo, cria o conselho de turismo da cidade do Salvador, a diretoria municipal de turismo e toma outras providências. Salvador: Câmara Municipal, [1953]. Disponível em: <https://leismunicipais.com.br>. Acesso em: 22 mar. 2021.

SAMBA DA MINHA TERRA. Caymmi, Dori. Compositor D. Caymmi. In: **Eu vou pra Maracangalha**. Intérprete: Dorival Caymmi. São Paulo: Odeon, 1957. LP.

SAMPAIO, Gilmar. Entrevista concedida a autora. Salvador, BA, 02 de agosto de 2021. [transcrita; não publicada].

SANTOS, Inaicyrá Falcão dos. **Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação**. 5. ed. Curitiba: CRV, 2021.

SARTRE, Jean-Paul. **O Ser e o Nada: ensaio de ontologia fenomenológica**. 24. ed. Petrópolis: Vozes, 2015. Tradução de Paulo Perdigão.

SERPA, Angelo. **Urbana Baianidade, Baiana Urbanidade**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1998.

SILVA, Alberto da Costa. **Castro Alves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SOARES, Káritas G. **Os Figurinos de Flávio de Carvalho para a Cangaceira (1954): da criação artística ao patrimônio cultural**. 2020. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Visual) – Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2020.

SOUZA, Julianna Rosa de. A Dramaturgia da Dança dos Orixás: Entrevista com Augusto Omolú. Revista Urdimento, Florianópolis (SC), vol.1, 24, p. (61-63), julho, 2015.

SOUZA, Ricardo Luiz. **Identidade Nacional e Modernidade Brasileira: o diálogo entre Silvio Romero, Euclides da Cunha, Câmara Cascudo e Gilberto Freyre**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

SOUZA, Luciano Lima. **Os colares sagrados da memória: tradição, Axé E Identidade no candomblé de matriz africana iorubá**. 2019. Tese (Doutorado em Memória: Linguagem e Sociedade.) –, Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Vitória da Conquista, 2019.

SPRANDEL, Márcia Anita. **Da paisagem ao foco: a pobreza nos discursos sobre o Brasil**. In: Espaços e Tempos da Política. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Núcleo de Antropologia da Política/UFRJ, 2004. (Coleção Antropologia da política; 26.)

STEPAN, N. **Gênese e Evolução da Ciência no Brasil**. Rio de Janeiro: Artenova e Fundação Oswaldo Cruz, 1976.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O Espetáculo das Raças** – cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930. 6.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à estética**. 13. ed. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 2014.

TECNOMACUMBA. Rita Benneditto. Compositor e intérprete. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2006. 1 CD (62min).

VERGER, Pierre Fatumbi. **Lendas africanas dos orixás**. 4. Ed. Salvador: Corrupio, 1997. Tradução de Maria Aparecida da Nóbrega.

VIANA, Fausto; MUNIZ, Rosane (org.). **Diário de pesquisadores: traje de cena**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2012.

VIANA, Fausto. **O Traje de Cena Como Documento**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2015.

VIANA, Oliveira. **Instituições Políticas Brasileiras** (Primeiro e Segundo Volume). Brasília: Conselho Editorial do Senado Federal, 1999.

VIANA, Fausto e PEREIRA, Dalmir Rogério. **Figurino e cenografia para iniciantes**. 2.ed. São Paulo: ECA/USP, 2021.

VIANNA, H. **A cozinha baiana: seu folclore, suas receitas**. Trabalho apresentado ao 1º Congresso Brasileiro de Folclore, Salvador, 1955.

VOCÊ JÁ FOI À BAHIA?. Anjos do Inferno. Compositor D. Caymmi. In: **Você já foi à Bahia?** Intérprete: Anjos do Inferno. Rio de Janeiro: Copacana, 1968. LP.

ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

Zeiger, Cláudio. **A colonização francesa na África**, 2014. Disponível em: <http://claudio-zeiger.blogspot.com/> acesso em: 15/08/21

ANEXOS

Os anexos foram aqui colocados, no intuito de explicitar a projeção do espetáculo Sauré dentro e fora do país, bem como, sua importância social e política no período. Os documentos aqui expostos também podem auxiliar futuros pesquisadores, pois se configuram em mais um registro e elucidam sobre o local onde se encontram as fontes.

Figura 99 – Jornal- Carlos Moraes



Fonte: Jornal Correio da Bahia, 28 de agosto de 1982, p. 3, cad. 2 - Acervo TCA.

Figura 100 - Jornal - Dança afro

Espetáculos

"SAURÊ"



A dança afro chega no ritmo do Balé do TCA

Uma volta as origens, um chamamento à vida. Esta é a proposta de Saurê de Carlos Moraes a mais nova coreografia do Balé Teatro Castro Alves, que tem estréia marcada para sexta-feira, às 21h15min no TCA. Ilhas de Victor Navarro, com música de King Crimson Maria Quitéria, de Antônio Carlos Cardoso, com música de Antônio Carlos Tavares, serão reapresentadas juntamente com "Saurê" de 27 a 29 (sexta a domingo), às 21h15min e dia 30 (segunda) às 18h30min. Com pesquisa musical de Emília Biancardi, cenários e figurinos de J. Cunha e projeto de iluminação de José Kubens Siqueira, "Saurê" mostra o m.º da criação numa linguagem afro-brasileira.

SAURÊ

O nome "Saurê" vem de um canto à Oxalá, o deus da criação na mitologia Yorubá. Toda a coreografia se processa dentro desta temática, na origem do mundo até chegar no indivíduo. "Abordo um tema afro-brasileiro, porque não dá para fugir dessa influência. Ela está muito presente em nossas raízes culturais e em todas as esquinas da Bahia. Estranho, seria, por exemplo, fazer aqui uma dança oriental" — diz Moraes, muito conhecido pela sua atuação junto ao Ballet Brasileiro da Bahia.

Moraes foi convidado pelo diretor artístico do Balé TCA, Antônio Carlos Cardoso, para criar uma coreografia com tema afro-brasileiro, "porque, segundo Cardoso, essa abordagem é importante para a companhia, que é brasileira e baiana, e não poderia se furtar ao tema, principalmente, porque, aqui, não há uma companhia folclórica de caráter permanente. Não estou querendo dizer que não se faça dança afro a sério na Bahia, mas é diferente para o público ver um espetáculo inspirado na dança afro-brasileira, executado por uma companhia preparada tecnicamente".

A ARTE DE CUNHA

Na área de cenografia e figurinos, o artista plástico J. Cunha aproveitou seus conhecimentos de cultura negra: "Inspirei-me na maneira de vestir das várias regiões da África, em que houve migração forçada para o Brasil. Mas tive que fazer as devidas adaptações, considerando que somos mestiços". Os cenários possuem detalhes que simbolizam os orixás, sendo a maioria constituída de totens.

Além da utilização de uma banda primitiva com solistas populares, Emília Biancardi criou instrumentais especiais para serem usados nos corpos dos bailarinos. Os arranjos musicais seguem a linha popular tradicional.

Após a estréia no TCA, o Balé Teatro Castro Alves lavará este mesmo programa a Porto Alegre, Curitiba, São Paulo, Belo Horizonte e Brasília, sendo esta a primeira excursão ao sul. No ano passado, o Balé TCA viajou pelo Centro, Norte e Nordeste do país.

Fonte: Jornal da Bahia, 25 de agosto de 1982, (Número de página e caderno ausente) - Acervo TCA.

Figura 101 - Jornal - Um canto a Oxalá



UM CANTO A OXALÁ, O BALÉ DANÇA SAURÉ

O Balé Teatro Castro Alves volta a sair às ruas com uma nova coreografia, baseada na linguagem afro-brasileira: Sauré. Criação do conhecido coreógrafo e professor de dança da Bahia, Carlos Moraes. E representa três coreografias do seu repertório: Maria Quitéria de Antonio Carlos Cardoso (diretor artístico do Balé), Dhas e Sonhos de Castro Alves de Victor Navarro, de 27 de agosto a 5 de setembro, no palco do Teatro Castro Alves.

As coreografias serão apresentadas em dias diferentes: "Sauré", "Dhas" e "Maria Quitéria" nos dias 27, 28 e 29, às 21h30min e no dia 30, às 19h30min; "Sonhos de Castro Alves", no dia 2 de setembro, às 19h30min e nos dias 3, 4 e 5 de setembro, às 21h30min.

Sauré é uma coreografia que parte da origem do mundo até chegar à origem do indivíduo. O nome vem de um canto a Oxalá, o deus da criação, na mitologia Yorubá. O criador Carlos Moraes diz que procura mostrar o mito da criação numa linguagem e nomenclatura afro, sem entretanto, pretender noticiar a influência afro no Brasil. Usa a dança afro porque ela já vem de uma tradição milenar e, por isso, permite expressar o que é um mito da criação com mais facilidade. Mas, além disso, utiliza também as influências da música, formação teatralista e de diversas outras civilizações, que têm origem na dança clássica, moderna, no teatro e na expressão corporal.

Junto com o coreógrafo Carlos Moraes, a estúdio da cultura afro-brasileira, Enália Biancardi, desenvolveu um trabalho integrado de composição, criação de arranjos e direção musical. Como ela mesmo explica, "este trabalho é uma continuidade do que já venho desenvolvendo com a Orquestra Afro-Brasileira, no Szevinto Teatro. Utilizo instrumentos afro na sua forma primitiva, como também a parte cantada é conservada na forma primitiva. Criei também instrumentos especialmente para o Balé, como o Trimbibau e o Trecaço".

PROFISSIONAL — Enália Biancardi, profissional smato montense, pelo seu trabalho realizado junto ao Ballet Brasileiro da Bahia, a Orquestra Afro Brasileira e o grupo Viva Bahia, está trabalhando com os profissionais Cleia de Omolu (solista), Leila Ozeira, Judson, Wilson, Flávio, Gabi, Renilda e Cayaguilho, que tocaram e cantaram ao vivo de acordo com os climas presentes pela coreografia. O primeiro conjunto é um Opaxau (canto de Oxalá, o que fecunda a terra e cria a vida). O segundo conjunto é composto de totems de seis metros de altura, cada um representando um Orixa e sua simbologia. Os figurinos foram inspirados na maneira de vestir de várias regiões da África (especialmente as que determinaram a migração para o Brasil).

O artista plástico J. Cunha diz que essa criação "é o que sei fazer. Tem muito a ver com o que sou e com o que pratico. Meu pai é descendente de tchecos, mas o que é forte em mim é o lado negro e indígena, que vem de minha mãe. É o que considero Brasil. E Sauré é uma reafirmação da nossa cultura, da nossa mestiçagem".

O projeto de iluminação de Sauré é do conhecido diretor de teatro, cinema e iluminador José Rubens Silveira (que também assume a iluminação da coreografia "Maria Quitéria"). Assaltando os anseios do Balé TCA, esse dia que "sentiu nos bailarinos um grande prazer de dançar, um grande vigor, muito amor pelo que fazem. Isso está me estimulando muito. O meu trabalho de iluminação não tem apenas a intenção de tornar visível o que está em cena, mas sim, usar a luz como um dos elementos informativos da linguagem. A luz enfatiza o significado da coreografia".

COELOGRAFIAS — "Dhas" — coreografia de Victor Navarro, que surgiu a partir de sua paixão pela música de King Xristmas e cresceu com a identificação da sexualidade e erotismo da Bahia. A coreografia é de J. Cunha.

Maria Quitéria — coreografia de Antonio Carlos Cardoso, apresenta a história da heroína baiana que tanto lutou pelos ideais da comunidade e morreu no esquecimento. A coreografia também é de J. Cunha, e a música foi especialmente composta por Antonio Carlos Lavara.

Sonhos de Castro Alves — coreografia de Victor Navarro, ideia de Antonio Carlos Cardoso, a partir do "ABC de Castro Alves" de Jorge Amado. A coreografia é de J. Cunha e a música foi especialmente composta por Egberto Gismonti (inclusive essa gravada em disco).

O Balé Teatro Castro Alves, primeira companhia oficial de dança do Norte-Nordeste, é dirigida por Antonio Carlos Cardoso (ex-diretor do Corpo de Baile do Município de São Paulo, conta com 24 bailarinos — 12 homens e 12 mulheres, e os professores coreógrafos assistentes: Umberto da Silva, Ana Maria Mondini, Carlos Moraes e Ariane Asscherick (também assistente de direção).

Fonte: Jornal Correio da Bahia, 26 de agosto de 1982, (Sem numeração da página) cad. 2 - Acervo TCA.

Figura 102 - Jornal - Espetáculos

A TARDE — QUINTA-FEIRA, 26 DE AGOSTO DE 1982

ESPETÁCULOS

BALE TEATRO CASTRO ALVES — Volta a cartaz com uma nova coreografia: "Sauré", criação do coreógrafo e conhecido professor de dança da Bahia, Carlos Moraes. Representará três coreografias do seu repertório: "Maria Quitéria" de Antônio Carlos Cardoso (diretor artístico do balé), "Ilhas" e "Sonhos de Castro Alves", de Victor Navarro. As coreografias serão apresentadas em dias diferentes. No primeiro espetáculo estão as coreografias "Sauré", "Ilhas" e "Maria Quitéria" nos dias 27, 28 e 29 próximos, às 21h15min, e no dia 30, às 18h30min, no palco do Teatro Castro Alves. O segundo espetáculo é "Sonhos de Castro Alves", dia 2 de setembro próximo, às 18h30min, e dias 3, e 4 às 21h15min no mesmo local.

"Sauré", o novo trabalho do grupo, com coreografia de Carlos Moraes, procura mostrar o mito da criação numa linguagem afro-brasileira. Na parte musical — direção, arranjos e criação de Emília Biancardi, estudiosa da cultura afro. A cenografia é do artista plástico J. Cunha e projeto de iluminação de José Rubens Siqueira.

Fonte: Jornal da Bahia, 26 de agosto de 1982, (Número de página e caderno ausente) - Acervo TCA.

Figura 103 - Maria Freitas - Saurê



Maria Freitas em "Saurê"

SAURÊ

A partir de sexta no TCA, o Balé do Teatro Castro Alves estará mostrando mais um trabalho. Trata-se de Saurê, coreografia de Carlos Moraes. Dentro do sincretismo dos orixás, "Saurê" utilizando-se de uma linguagem afro-brasileira, vai do mito da criação (origem do mundo, do homem/ mulher, do indivisível) à morte e à ressurreição. A parte musical (criação, arranjos e direção) foi elaborada por Emilia Biancardi, cenários e figurinos de J. Cunha e projeto de iluminação de José Rubem Siqueira. Também no programa a reapresentação das coreografias Ilhas de Victor Navarro e Maria Quitéria de Antonio Carlos Cardoso. Fica em cartaz até 30/08 sempre às 21 horas.

Fonte: Jornal Correio da Bahia, 25 de agosto de 1982, p. 3, cad. 2 - Acervo TCA.

Figura 104 - Jornal - Texto de Helena Katz

F. S. Paulo FOLHA D.



O Balé da Cidade de São Paulo, com a montagem "Bolero".

Em São Paulo e Salvador, as duas estréias de balé

HELENA KATZ

São duas as estréias de hoje, uma em São Paulo, outra em Salvador. Aqui o Balé da Cidade de São Paulo ocupará por três dias o Centro Cultural São Paulo (estação Vergueiro do Metrô), com o "Bolero", a nova obra de seu repertório. Lá o Balé Teatro Castro Alves (BTCA) entra novamente em cena com um programa que reúne duas reapresentações ("Ilhas", de Victor Navarro; e "Maria Quitéria", numa remontagem de seu autor, Antônio Carlos Cardoso, para os atuais 24 bailarinos do elenco) e uma estréia: "Sauré", que traz assinatura do coreógrafo e professor Carlos Moraes.

A companhia oficial de São Paulo estréia hoje o "Bolero", nova montagem com direção de Emille Chamie e coreografia de Lia Robato. Segundo Klauss Viana, diretor do Balé da Cidade de São Paulo, "serão mostradas as transformações desta dança até chegar à forma de bolero conhecida por nós. Pela primeira vez, usaremos os dois grupos da companhia atuando juntos".

Os dois grupos são os seguintes: o elenco que já existia e mais o Grupo Experimental, recentemente criado dentro do Balé da Cidade, através de concurso que atraiu mais de 200 inscrições. Este Grupo Experimental conta com 9 rapazes e 12 moças e está reunindo a maior parte dos dançarinos que exploravam carreiras free-lancers em dança não-clássica. Entre eles, por exemplo, estão Mara Borba, Julio Vilan, Ismael Ivo, Mazé Crescenti, Stephane Dosse, Suzana Yamauchi, Sônia Mota, João Maurício, Marina Helou, Daniela Stasi, etc...

Para Ruth Rachou, Klauss Viana e Chichinho Medeiros,

Grupo Experimental é justamente fornecer essa condição a eles."

O "Bolero" apresentará duas partes distintas. A primeira fica com o Grupo Experimental, que explorará as diversas formas pelas quais o bolero foi passando. E na outra dança o elenco antigo. Terminada essa curta temporada no Centro Cultural São Paulo, o Balé da Cidade reapresentará a nova obra no Teatro Municipal.

SALVADOR

Em Salvador, "Sarué", a nova peça do Balé Teatro Castro Alves, que conta com iluminação de José Rubens Siqueira, figurinos de J. Cunha, e trilha sonora de Emília Biancardi, fala do mito da criação. "Acho importante passar a idéia, através da dança — explica Carlos Moraes — do que seja o renascimento. Há milênios atrás os africanos já tinham esta consciência e eram felizes pela forma de vida muito humana que tinham. Com o progresso, a máquina tomou a importância do homem."

O nome "Sarué" vem de um canto a Oxalá, que é o deus da criação na mitologia yorubá. Segundo Antônio Carlos Cardoso, diretor do Balé Teatro Castro Alves, "é importante ressaltar que, neste trabalho, não se deu nenhum caráter 'tipo exportação'. O que não se pode é negar a influência afro-brasileira na cultura, sendo a Bahia a sede da companhia. Nenhum outro grupo poderia dançar isto, soaria falso. E, se nós nos dedicássemos, aqui no BTCA, apenas a outras manifestações e jogássemos esta fora, estaríamos desprezando a nossa própria identi-

Figura 106 - Jornal - Cultura afro



Momento de "Maria Quitéria" de Antonio Carlos

Cultura afro é tema para o Balé Teatro Castro Alves

A partir do dia 27 será apresentado, em Salvador, o programa que o Balé Teatro Castro Alves levará, brevemente, a diversas capitais brasileiras. O sucesso de "Maria Quitéria" (de Antonio Carlos Cardoso), "Ilhas" e "Sonhos de Castro Alves" (de Victor Navarro) estarão de volta ao TCA.

Mas a novidade deste programa é "Saurê", uma coreografia de Carlos Moraes, baseada na cultura afro-brasileira e inspirada no mito da criação. "Neste trabalho não pretendo noticiar a influência afro no Brasil — diz Carlos Moraes — mas uso essa influência, porque a dança afro já vem de uma tradição milenar e pode expressar o que é um mito de criação com mais facilidade".

A música e alguns instrumentos especiais para "Saurê" foram criados por Emilia Biancardi, que já trabalhou com Moraes diversas vezes na Orquestra Afro-Brasileira, no Viva Bahia e no Ballet Brasileiro da Bahia. Os cenários e figurinos ficaram sob a responsabilidade de J. Cunha, que, além de artista plástico e cenógrafo, é um profundo estudioso da cultura afro-brasileira. "Ilhas", "Maria Quitéria" "Saurê" serão apresentadas de 27 a 30 de agosto, e "Sonhos de Castro Alves", de 2 a 5 de setembro no TCA.

PESQUISA — Até que o Balé Teatro Castro Alves surgisse como uma realidade, muitas discussões acerca de sua criação. Antônio Carlos Cardoso, antes de chegar para dirigir o Balé passou vários anos na Europa e depois ficou à frente do Corpo de Baile Municipal de São Paulo. Cardoso tem o hábito de pesquisar temas históricos e, em conversa com o professor baiano Cid Teixeira, decidiu-se pela idéia de montar a história de Maria Quitéria, buscando principalmente desvencilhar-se do tom romanceado dos enfoques históricos, e procurando mostrar também o que houve por trás do que a história mostra.

"Ilhas", do coreógrafo Victor Navarro, muito conhecido na Bahia por seu trabalho junto ao Corpo de Baile Municipal de São Paulo não se prende necessariamente a uma história. A forma final da coreografia se deu ao longo do processo de trabalho. Para Victor esta é uma forma de mostrar sua despreocupação com os idiomas ou raças e que sua linguagem é universal, abrindo o trabalho para a imaginação do público.

Fonte: Jornal A Tarde 17 de agosto de 1982, (Sem número de página), cad. 2- Acervo TCA

Figura 107 - Jornal - nota



Fonte: Jornal da Bahia, 21 de agosto de 1982, (Número de página e caderno ausente) - Acervo TCA.

Figura 108 - Jornal - TCA

TEATRO CASTRO ALVES — Campo Grande. Tel: 235-7616. O Balé Teatro Castro Alves volta a cartaz com uma nova coreografia: "Saurê" criação do coreógrafo e conhecido professor de dança da Bahia, **Carlos Moraes**. Representa três coreografias do seu repertório: "Maria Quitéria" de Antônio Carlos Cardoso (diretor artístico do Balé), "Ilhas" e "Sonhos de Castro Alves" de Victor Navarro.

As coreografias serão apresentadas em dias diferentes. No primeiro espetáculo estão as coreografias "Saurê", "Ilhas" e Maria Quitéria". Acontece nos dias 27, 28 e 29, 21:15hs e no dia 30, às 18:30hs, no palco do Teatro Castro Alves. O segundo espetáculo é "Sonhos de Castro Alves", dia 2 de setembro, às 18:30hs e dia 3 e 4, às 21:15hs, no mesmo teatro.

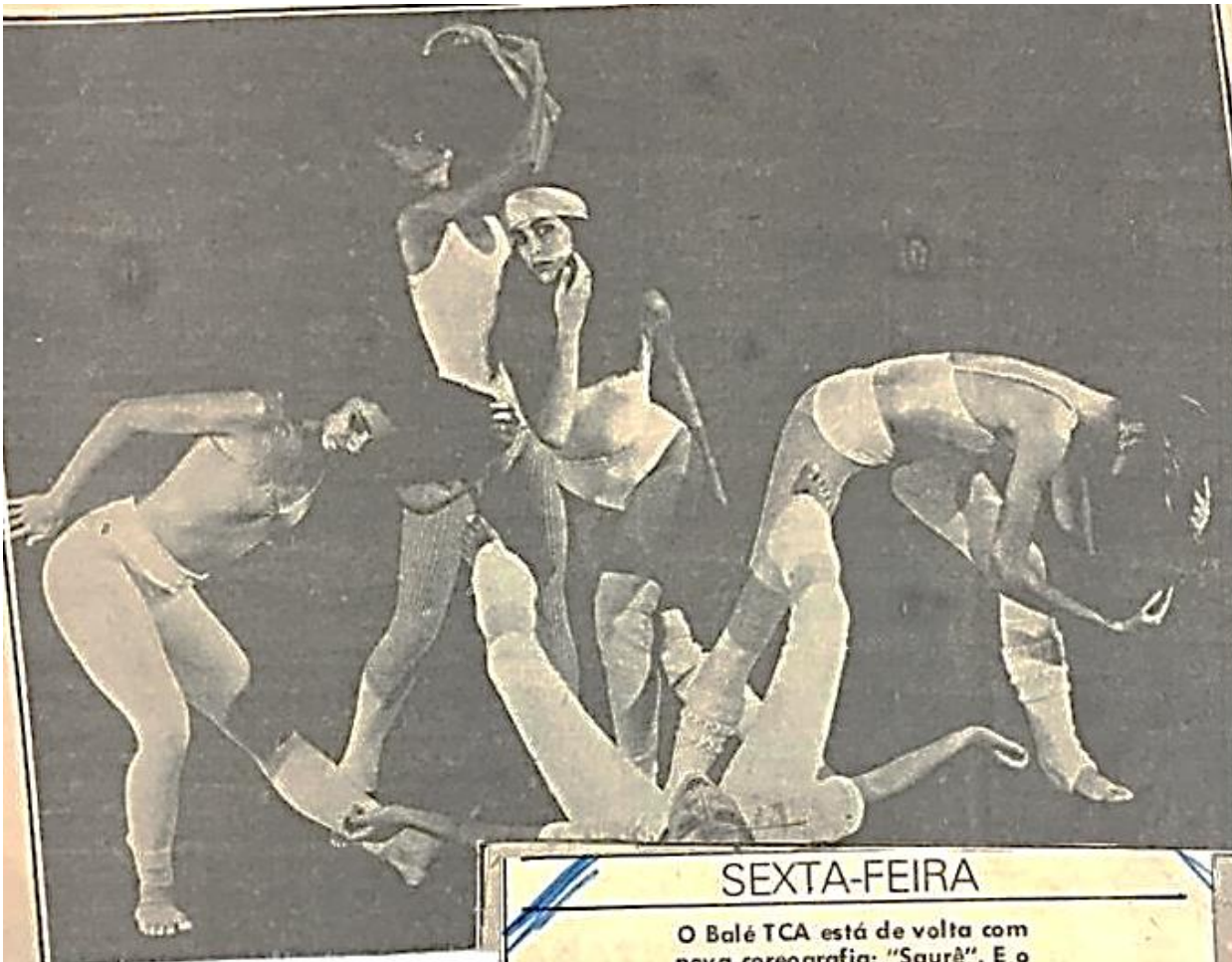
Saurê — Coreografia a de **Carlos Moraes**, procura mostrar o mito da criação numa linguagem agro-brasileira. Na parte musical-direção, arranjos e da cultura afro, **Emília da cultura afor**, **Emília Biancardi**. A cenografia é do artista plástico **J. Cunha** e o projeto de iluminação de **José Rubens Siqueira**.

Ilhas — coreografia de Victor Navarro, que surgiu a parte da sua paixão pela música de King Krimson e cresceu com a identificação da sensualidade e erotismo da Bahia. A cenografia é de **J. Cunha**.

Maria Quitéria — Coreografia de Antônio Carlos Cardoso, apresenta a história da heroína baiana que tanto lutou pelos ideais da comunidade e morreu no esquecimento. A cenografia também é de **J. Cunha** o projeto de iluminação também é de **José Rubens Siqueira** e a música foi especialmente composta por Antônio Carlos Tavares.

Sonhos de Castro Alves — coreografia de Victor Navarro, Idéia de Antônio Carlos Cardoso, a partir do "ABC de Castro Alves", de Jorge Amado. A cenografia é de **J. Cunha**, projeto de

Figura 109 - Balé TCA



SEXTA-FEIRA

O Balé TCA está de volta com nova coreografia: "Sauré". E o concerto de Geraldo Freire

Trazendo como novidade uma coreografia de Carlos Moraes, *Sauré* baseada na cultura afro-brasileira e inspirada no mito da criação, Balé Teatro Castro Alves estreia em Salvador no TCA, de onde parte para uma excursão Brasil a fora. Mas além da nova coreografia, serão mostradas as anteriores, *Maria Quitéria* (de Antonio Carlos Cardoso) e *Ilhas* (de Victor Navarro).

Sobre "Sauré", Carlos Moraes diz não pretender noticiar a influência afro no Brasil — mas usar a influência porque a dança afro já vem de uma tradição milenar e pode expressar o que é um mito de criação com mais facilidade. A música e alguns instrumentos especiais para a coreografia foram criados por Emílio Biancardi. Os

Fonte: Tribuna da Bahia, 23 de agosto de 1982, (Número de página e caderno ausente) - Acervo TCA.

Figura 110 - Saurê 1982



Fonte: foto Isabel Gouvea – acervo TCA

Figura 111 - Corte de Oxalá



Fonte: foto Isabel Gouvea – acervo TCA

Figura 112 - Nota de Jornal



Fonte: Tribuna da Bahia, 16 de agosto de 1982, (Número de página e caderno ausente) - Acervo TCA.

Figura 113 - Nota jornal - Saurê



Fonte: Tribuna da Bahia, 21 de agosto de 1982, p.11, (Número caderno ausente) - Acervo TCA.

Figura 114 - Jornal - Orixás descem

Dança

Orixás descem ao TCA

Dance com os orixás. Todos eles e mais alguns elementos da vasta simbologia afro-brasileira estarão presentes em "Sauré" a mais nova coreografia do Balé Teatro Castro Alves, cartaz de hoje até domingo, 21 horas, no Teatro Castro Alves. Na programação ainda duas coreografias antigas do balé: "Ilhas" e "Maria Quitéria".

A influência africana já foi tocada (embora levemente) pelo balé — o primeiro corpo de baile oficial do Nordeste — na romântica "Sonhos de Castro Alves", vista recentemente. Mas em "Sauré" dança-se essa influência com mais profundidade, fruto de um trabalho de pesquisa do coreógrafo Carlos Moraes e da estudiosa Emília Biancardi, responsável pelo trabalho de composição arranjos e direção musical.

Sauré, a palavra, tem origem num canto a Oxalá, o deus da criação na mitologia Yorubá. Consequentemente, a coreografia fala do mito da criação, tentando explicar o significado da vida, da morte e da vida depois da morte segundo a cultura africana, considerando porém — e com ênfase — a conotação brasileira dessa cultura.

Com "Ilhas" o Balé salta para outro lado. Dança a sexualidade/sensualidade da Bahia sob o ponto de vista espanhol (o coreógrafo Vitor Naváro) e a partir de uma envolvente trilha musical - destaque da temporada anterior — de King Crinson, Como pano de fundo, uma referência ao individualismo que transformam seres humanos em "ilhas".

Finalmente, "Maria Quitéria", para rever o mito histórico e exaltar o nacionalismo. A coreografia — que deu nome ao primeiro programa do balé, ano passado — reconstitui a vida da famosa heroína baiana em meio a evoluções de cavalaria, batalhas e acordes retumbantes da trilha musical de Antônio Carlos Tavares.

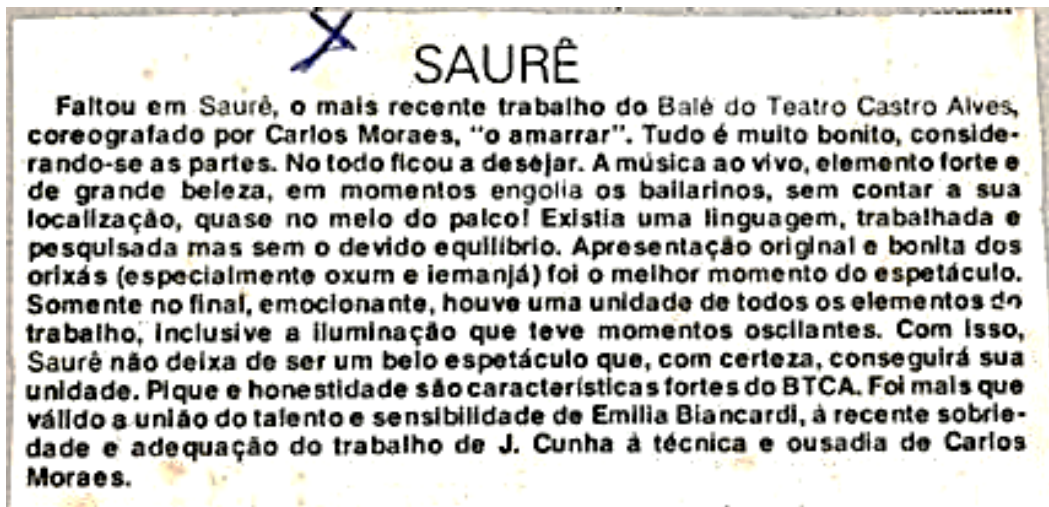
Dance também na Sala do Coro do TCA. Lá se apresenta — só até domingo sempre as 21 horas — o grupo "Ballet Rural" com o seu "Concerto" espetáculo que reúne duas coreografias de Marcelo Moacyr, com interpretações de Tony Cerqueira, Leo Reis, Gisela Rocha, Yaciara Marques e Rita Brandv.

A primeira coreografia retrata a experiência de Moacyr quando foi viver na Europa, enfrentando solidão e desespero de sobrevivência. A segunda, tem certo tom humorístico: o relacionamento entre rapazes e garotas numa praia qualquer dos anos 30, com seus maiôs inteiriços e muito romantismo.



Fonte: Tribuna da Bahia, 27 de agosto de 1982, (Número de página e caderno ausente) - Acervo TCA

Figura 115 - Jornal - crítica



Fonte: Correio da Bahia, 01 de set de 1982, (Número de página e caderno ausente) - Acervo TCA

Figura 116 - TCA dança

TCA dança "Saurê"

A reapresentação de "Saurê" (Carlos Moraes), uma das mais famosas coreografias da história do Balé Teatro Castro Alves, marca o encerramento, hoje, às 21 horas, no Teatro Iemanjá, Centro de Convenções, da temporada baiana da companhia. O novo espetáculo, que estreou na sexta-feira, traz ainda duas coreografias do argentino Luis Arrieta, um dos mais conceituados profissionais de dança em atividade no Brasil, sendo uma inédita — "De mar e areia" — e outra remolada — "Sanctus". O Balé Teatro Castro Alves viaja no início de maio para os Estados Unidos para se apresentar no Africamericans Festival, na Filadélfia, e em Nova Iorque. Pela primeira vez, uma companhia oficial de dança do Brasil irá se apresentar nos Estados Unidos.

O Balé Teatro Castro Alves foi criado em 1981 como a quinta companhia oficial de dança do Brasil e a primeira da região Norte-Nordeste do País. Desde as primeiras apresentações, a companhia tem colhido manifestações favoráveis da crítica especializada e do público das principais capitais brasileiras. Definida como uma companhia de dança contemporânea, o Balé Teatro Castro Alves alicerça seu preparo na técnica clássica, sem deixar de lado a herança cultural e racial dos seus membros.

Núcleo Rama, Rua Lord Cochrane, 139. Lavagem do Pepino — Os moradores da Lavagem do Pepino realizam hoje a reunião

Fonte: À tarde, 26 de abril de 1992, (Número de página e caderno ausente) - Biblioteca Central do Estado da Bahia

Figura 118 - Saurê em São Paulo



O Saurê vai a São Paulo

Balé Saurê, cria da Ebateca, único grupo de dança convidado a se apresentar na Bienal do Corpo, em São Paulo. Esse, o presente ganho pela Ebateca ao contabilizar 30 anos de fundação. Pioneira da dança clássica em Salvador, seus frutos rodam por

ai em academias e grupos menores formados por seus ex-alunos. Na foto, o Saurê, balé coreografado por Carlos Moraes, prepara-se para subir ao palco, de 16 a 21, na Paulicéia de todas as danças, piruetas e fouetés

Fonte: À tarde, 12 de abril de 1992, cad.2 (Número da página ausente) - Biblioteca Central do Estado da Bahia.