



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

LUCAS GABRIEL FERREIRA BELO DE SOUZA

**SÃO DIAS DE ALEGRIA E MUITA FÉ:**  
PROCESSOS CRIATIVOS DE UM FIGURINISTA-CARNAVALESCO NO AUTO DO  
CÍRIO DE BELÉM-PA.

BELÉM  
2021



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

LUCAS GABRIEL FERREIRA BELO DE SOUZA

**SÃO DIAS DE ALEGRIA E MUITA FÉ:**  
PROCESSOS CRIATIVOS DE UM FIGURINISTA-CARNAVALESCO NO AUTO DO  
CÍRIO DE BELÉM-PA.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes - PPGARTES, do Instituto de Ciências da Arte - ICA, da Universidade Federal do Pará - UFPa, como parte dos requisitos necessários para obtenção do título de Mestre em Artes.

**Orientador:** Prof. Dr. Miguel de Santa Brígida Júnior.

**Coorientadora:** Profa. Dra. Cláudia Suely dos Anjos Palheta.

BELÉM  
2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD  
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará  
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a)  
autor(a)

---

Souza, Lucas Gabriel Ferreira Belo de.  
São dias de alegria e muita fé: : Processos criativos de  
um figurinista-carnavalesco no Auto do Círio de Belém/PA. /  
Lucas Gabriel Ferreira Belo de Souza. — 2021.  
103 f. : il. color.

Orientador(a): Prof. Dr. Miguel de Santa Brígida Júnior  
Coorientação: Prof<sup>a</sup>. Dra. Cláudia Suely dos Anjos  
Palheta  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará,  
Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação  
em Artes, Belém, 2021.

1. Figurino carnavalesco. 2. Etnocologia. 3. Auto  
do Círio. 4. Processo criativo. 5. Corpo. I. Título.

CDD 790.2

---



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

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

Aos vinte e um (21) dias do mês de janeiro do ano de dois mil e vinte e dois (2022), às dezesseis (16) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se, sob a presidência do orientador professor doutor Miguel de Santa Brígida Júnior, conforme o disposto nos artigos 73 ao 77 do Regimento do Programa de Pós-Graduação em Artes, para presenciar a defesa oral de Lucas Gabriel Ferreira Belo de Souza, intitulada: **SÃO DIAS DE ALEGRIA E MUITA FÉ: Processos criativos de um figurinista-carnavalesco no Auto do Círio de Belém/PA.**, perante a Banca Examinadora composta por : Miguel de Santa Brígida Júnior (Presidente); Ana Flávia de Mello Mendes (Examinador interno); Claudia Suely dos Anjos Palheta (Examinador Externo ao Programa) ; Neder Roberto Charone (Examinador Externo ao Programa) . Dando início aos trabalhos, o professor doutor Miguel de Santa Brígida Júnior, passou a palavra ao mestrando, que apresentou a dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pelo mestrando, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com **conceito** EXCELENTE, com Distinção e indicação para publicação. A aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pelo mestrando, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, o professor doutor Miguel de Santa Brígida Júnior agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pelo mestrando. Belém-PA, 21 de janeiro de 2022.

*Miguel de Santa Brígida Júnior*

Prof. Dr. Miguel de Santa Brígida Júnior

*Claudia Suely dos Anjos Palheta*

Profa. Dra. Cláudia Suely dos Anjos Palheta

*Ana Flávia de Mello Mendes*

Profa. Dra. Ana Flávia de Mello Mendes

*Neder Roberto Charone*

Prof. Dr. Neder Roberto Charone

*Lucas Gabriel Ferreira Belo de Souza*

Lucas Gabriel Ferreira Belo de Souza

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

Este trabalho é dedicado a todos os artistas-devotos de Nossa Senhora de Nazaré.

## **AGRADECIMENTOS**

Encerrar um ciclo é olhar para o começo e ver quanta coisa se alterou.  
Encerrar um ciclo e ser agradecido pelas mudanças que ocorreram é a certeza de que esse foi um processo valioso.

Encerrar um ciclo e ter a quem agradecer pela partilha da caminhada é um privilégio!  
Agradeço à minha família que já partilhou tantos mundos junto a mim.

À minha Avó Santa e a sua sabedoria tão grande quanto os mundos que imaginava.  
A Miguel Santa Brígida, amoroso mestre, que me conduziu pelas veredas da pesquisa no campo da Etnocologia e partilhou comigo seus mundos.  
A Neder Charone e Cláudia Palheta, mestres da Arte e da vida, que se tornaram amigos queridos e me convidaram a conhecer suas bibliotecas e corações.  
À professora Carmem Izabel Rodrigues, pela partilha de conhecimentos.  
À Lourdes Palheta, por ter a casa aberta ao delírio carnavalesco e nos brindar com suas histórias e doses diárias de gargalhadas.  
À professora Ana Flávia Mendes que, com carinho, colaborou para o avanço desta pesquisa.

Aos amigos Breno Monteiro, Lauro Sousa e Nilton César, pelas parcerias na vida e teimosias na Arte.  
À Thaís Sales por ser colo, pensamento e coração.  
À Inês Rodrigues, Lourdes Amaral e Marcus César Lima, pelos ensinamentos sempre repletos de amor.  
A Alexandre Serqueira e seu olhar afinado.  
A Aníbal Pacha e sua generosidade.

A Juan Silva e Tarik Coelho, por me abrirem as portas de suas casas e corações.  
Aos colegas do Grupo TAMBOR, a minha ala no desfile pela pós-graduação.  
Aos funcionários do PPGARTES-UFPA, pela dedicação e atenção devotada a todos os pesquisadores.

À CAPES, pela concessão da bolsa de estudos, que permitiu a realização dessa pesquisa.

À Nossa Senhora de Nazaré, paciente conselheira, porto seguro e fortaleza.  
A todas as Deusas e Deuses que fizeram do meu caminho repleto de coincidências.

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

O Círio de Nazaré  
Que maravilha a procissão  
**E como é linda a Santa em sua berlinda**  
E o romeiro a implorar  
Pedindo a Dona em oração  
Para lhe ajudar

(Oh! Virgem)  
Oh! Virgem Santa  
Olhai por nós  
**Olhai por nós**  
**Oh! Virgem Santa**  
Pois precisamos de paz

Em torno da Matriz  
As barraquinhas com seus pregoeiros  
Moças e senhoras do lugar  
Três vestidos fazem pra se apresentar  
Tem o circo dos horrores  
Berro-Boi, Roda Gigante  
**As crianças se divertem**  
**Em seu mundo fascinante**  
E o vendeiro de iguarias a pronunciar  
Comidas típicas do Estado do Pará

Tem pato no tucupi  
Muçunã e tacacá  
Maniçoba e tucumã  
Açaí e aluá<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Letra do samba de enredo “Festa do Círio de Nazaré”, composto por Aderbal Moreira, Dário Marciano e Nilo Esmera Mendes para o desfile do G.R.E.S Unidos de São Carlos no carnaval carioca de 1975; sendo mais tarde, em 1996, incorporado ao cortejo dramático carnavalesco O Auto do Círio; e reeditado em 2004 pelo G.R.E.S Unidos do Viradouro. Pela reverberação de suas possibilidades poéticas, alguns dos versos do samba de enredo “Festa do Círio de Nazaré” foram destacados para intitular o presente trabalho, bem como as seções que lhe constituem;

## RESUMO

A presente pesquisa reflete sobre três processos criativos desenvolvidos por mim no cortejo dramático carnavalesco Auto do Círio, nas edições de 2014, 2015 e 2016, que compreenderam o ato de criar figurinos carnavalescos para personagens que interpretei no cortejo, onde reconheci os atravessamentos que constituíram o meu olhar estético diante do mundo, especialmente influenciado pela espetacularidade da Festa do Círio de Nazaré e dos desfiles das Escolas de Samba do carnaval carioca. Para tanto, caminhei com a Etnocenologia, por saber que o estudo dos processos citados perpassou fundamentalmente pelo modo com que o meu corpo se alterou a partir de sua inserção no contexto espetacular da cena. Assim, convidei para colaborarem com esta pesquisa: Armindo Bião (2009) e seus dispostos acerca da Alteridade, Matrizes Culturais e Matrizes Estéticas; Jean-Marie Pradier (1999) para a abordagem da Espetacularidade; Sônia Rangel (2015) na compreensão do meu processo criativo; James N. Green (2000) no entendimento das singularidades que o meu corpo espetacular revela, e Miguel Santa Brígida (2007) na percepção da prática artística como pesquisa capaz de transgredir formas e formatos de pensar. Somaram-se a estes, os estudos de Paes Loureiro (2007) e sua proposição de Conversão Semiótica; Cláudia Palheta (2019) no entendimento do corpo-habitante que se constitui por influência do figurino carnavalesco, e Fayga Ostrower (2014) em sua proposição do fazer criativo enquanto forma de comunicação do artista. Elaborei esta dissertação também como uma auto-etnografia a partir da proposição de Sylvie Fortin (2009), procurando contribuir com o conhecimento em artes cênicas a partir das minhas próprias experiências, partilhando da premissa que a prática artística será melhor compreendida se observada pela ótica de seus praticantes, indispensando o afeto e a maneira com que a corporeidade do artista-pesquisador, suas emoções e sensações são fontes valiosas de informação para a pesquisa em artes.

**Palavras-chave:** Figurino Carnavalesco. Etnocenologia. Auto do Círio. Processo Criativo. Corpo.

## ABSTRACTO

Esta investigación reflexiona sobre tres procesos creativos desarrollados por mí en la procesión dramática carnavalizada Auto de Círio en las ediciones 2014, 2015 y 2016, que comprendió el acto de crear disfraces de carnaval para los personajes que interpreté en la procesión, donde reconocí los cruces que constituían mi mirada sensible al mundo especialmente influenciada por la espectacularidad de la Festa do Círio de Nazaré y los desfiles de las Escuelas de Samba en el carnaval carioca. Para ello, caminé con Etnocenología, sabiendo que el estudio de los procesos antes mencionados permeó fundamentalmente la forma en que mi cuerpo cambió desde su inserción en el espectacular contexto de la escena. Así, invité a colaborar con esta investigación: Armindo Bião (2009) y aquellos que deseen discutir Alteridad, Matrices Culturales y Matrices Estéticas; Jean-Marie Pradier (1999) para acercarse a la espectacularidad; Sônia Rangel (2015) en la comprensión de mi proceso creativo; James N. Green (2000) en la comprensión de las singularidades que revela mi espectacular cuerpo y Miguel Santa Brígida (2007) en la percepción de la práctica artística como investigación capaz de transgredir formas y formatos de pensamiento. A estos se suman los estudios de Paes Loureiro (2007) y su propuesta de Conversión Semiótica; Cláudia Palheta (2019) en la comprensión del cuerpo-habitante que se constituye por la influencia de los trajes de carnaval y Fayga Ostrower (2014) en su propuesta de hacer creativo como forma de comunicación para el artista. Esta disertación la preparé también como una auto-etnografía a partir de la propuesta de Sylvie Fortin (2009), buscando aportar conocimientos en las artes escénicas desde mis propias experiencias compartiendo la premisa de que la práctica artística se entenderá mejor si se observa desde la perspectiva de sus propios practicantes, prescindiendo del afecto y del modo en que la corporalidad del artista-investigador, sus emociones y sensaciones son valiosas fuentes de información para la investigación en las artes.

**Palabras-clave:** Disfraces de carnaval. Etnocenología. Auto de Cirio. Proceso creativo. Cuerpo.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Manto criado para vestir a imagem de Nossa Senhora de Nazaré.....	39
Figura 2: Carnaval 2008, Sociedade Rosas de Ouro, visão frontal dos tripés do carro abre- alas.....	40
Figura 3: Carnaval 2008, Sociedade Rosas de Ouro, visão frontal baixa do carro abre-alas. .....	41
Figura 4: “O carro dos fogos” na procissão do Círio de Nazaré em 1921.....	55
Figura 5: Carro Berlinda em exposição no Centro Social de Nazaré.....	56
Figura 6: Carnaval 2004, G.R.E.S Unidos do Viradouro, tripé Berlinda.....	57
Figura 7: Carnaval 2019, G.R.E.S Portela, alegoria “Minas de todos os Santos” .....	58
Figura 8: Carnaval 2014, G.R.E.S Estação Primeira de Mangueira, croqui do figurino “Iemanjá” .....	73
Figura 9: Desenho, maquete e figurino na avenida. Parte do processo criativo da carnavalesca Rosa Magalhães .....	75
Figura 10: Escrita desenhada da memória criativa de “Os olhos da noite”.....	83
Figura 11: Os olhos da noite 1.....	85
Figura 12: Os olhos da noite 2.....	86
Figura 13: Escrita desenhada da memória criativa de “A guardiã da luz”.....	87
Figura 14: A guardiã da luz 1.....	89
Figura 15: A guardiã da luz 2.....	90
Figura 16: Escrita desenhada da memória criativa de “La belle époque” .....	91
Figura 17: La belle époque 1.....	93
Figura 18: La belle époque 2.....	94
Figura 19: La belle époque 3.....	95

## SUMÁRIO

<b>1. “NO MÊS DE OUTUBRO EM BELÉM DO PARÁ...”</b> .....	<b>12</b>
<b>2. “AS CRIANÇAS SE DIVERTEM EM SEU MUNDO FASCINANTE...”</b> .....	<b>24</b>
2.1- Dias de Menino .....	25
2.2- Tangenciando Promessas.....	34
2.3- O Artista-devoto .....	44
<b>3. “E COMO É LINDA A SANTA EM SUA BERLINDA...”</b> .....	<b>50</b>
3.1- O despontar carnavalesco no cortejo dramático .....	51
3.2- A carnavalização do corpo do artista-devoto .....	60
3.3- A poética do meu vestir carnavalesco no Auto do Círio .....	66
<b>4. “OLHAI POR NÓS Ó VIRGEM SANTA”</b> ... ..	<b>78</b>
4.1- Abrindo passagem para os outros “eus” .....	79
<b>PARA A SENHORA DE TODAS AS ARTES, OS OLHOS DA NOITE</b> .....	<b>83</b>
<b>PARA UM AUTO DE LUZES, A GUARDIÃ DA LUZ</b> .....	<b>87</b>
<b>PARA UMA BELÉM QUATROCENTENÁRIA, LA BELLE ÉPOQUE</b> .....	<b>91</b>
<b>5. “EM TORNO DA MATRIZ...”</b> .....	<b>96</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>100</b>

1. “NO MÊS DE OUTUBRO EM  
BELÉM DO PARÁ...”

No mês de outubro, em Belém do Pará, há procissões para todos os lados, ladainhas, novenas, missas preparam fiéis para a grande festa da padroeira do estado, coroada no segundo domingo do mês por uma incomparável romaria. Durante o período de preparação para a festa, as ruas da cidade são decoradas com motivos votivos, as fachadas dos edifícios que testemunham a passagem das mais disputadas procissões são ornamentadas cada qual à sua maneira, e as portas das casas também são decoradas ganhando vistosos cartazes alusivos à celebração mariana. Das cidades vizinhas à capital Belém, saem numerosos grupos em peregrinação tendo a Basílica Santuário de Nazaré como destino final. No mês de outubro, basta um breve passeio pelas ruas de Belém, neste período de aguardo do segundo domingo, para perceber que a cidade vibra em rumor de apoteose e cativa a todos para que vivam a grande Festa do Círio de Nazaré.

A preparação para a Festa do Círio de Nazaré é, em minha casa, como em muitas outras casas belenenses, um evento aguardado e celebrado, fruto da devoção prestada pela minha família à Nossa Senhora de Nazaré, devoção que atravessa gerações chegando até mim como uma forma de herança.

A Festa do Círio de Nazaré expectada todos os anos pelos fiéis da Virgem foi o tema do enredo da Escola de Samba Unidos do Viradouro<sup>2</sup> para o carnaval de 2004, uma reedição do tema apresentado pela Escola de Samba Unidos de São Carlos<sup>3</sup> no carnaval de 1975, o que gerou na minha família grande comoção e expectativa pelo desfile da Escola de Niterói desde o período do pré-carnaval daquele ano até a noite do desfile. A ideia de poder ver o Círio de Nazaré desfilar na Avenida Marquês de Sapucaí motivou o clima de felicidade e orgulho que se instalou em minha casa e contagiou também a mim, um menino de sete anos de idade que naquela ocasião ainda não havia sido apresentado à procissão do Círio de Nazaré.

A popular devoção à Virgem de Nazaré, que se espalha por toda Belém e nos dias do mês de outubro ganha contornos “de um intenso, por vezes dramático, encontro de fé, alegria, festejos e sentimentos profundos [...] que envolvem as

---

<sup>2</sup> G.R.E.S Unidos do Viradouro, oriunda do bairro do Viradouro em Niterói, cidade vizinha da capital fluminense, mas que desde o ano de 1986 participa do desfile das Escolas de Samba do carnaval da cidade Rio de Janeiro;

<sup>3</sup> G.R.E.S Unidos de São Carlos, Escola de Samba oriunda do Morro de São Carlos, localizado no bairro do Estácio, zona central do Rio de Janeiro. Desde 1983 a Escola de Samba adotou o nome G.R.E.S Estácio de Sá, a fim de representar não somente o Morro de São Carlos, como também o bairro que o cerca;

dimensões sacralizadas e devocionais com aquelas carnavalizadoras” (ALVES, 2005, p. 315-316), foi a porta que se abriu diante de mim para o desfile das Escolas de Samba do carnaval carioca. A partir do carnaval de 2004, me tornei um espectador apaixonado pelos desfiles, o que me permitiu compreender sem demora que os figurinos carnavalescos, um sinônimo para fantasias, são elementos característicos desse formato de espetáculo. Agrupados em alas ou destacados nos patamares mais altos dos carros alegóricos, esses figurinos são concebidos e realizados com a missão de, com criatividade, ilustrar partes específicas dos enredos que as agremiações se propõem a contar através de seus desfiles.

Mais tarde compreendi que, por ter convivido durante a minha infância com uma geração de mulheres a quem foram ensinados ofícios muito plurais, dentre os quais estava a costura, a atenção que dediquei aos figurinos carnavalescos dos desfiles não foi, de todo, inesperada.

A observação de desfiles me levou ao entendimento de que aqueles figurinos carnavalescos extrapolam a condição de vestimentas ou ilustrações para os enredos somente, bastando um breve olhar para uma Escola de Samba desfilando na avenida. Os figurinos carnavalescos são a passagem para a entrada em um mundo fantástico narrado pelo enredo de cada agremiação, “um tipo de capa mágica, pois, ao envolver o corpo, o absorve para dentro do mundo inventado e torna quem a veste, o ser habitante desse mundo” (PALHETA, 2019, p. 80), que existe plenamente durante o tempo em que duram os desfiles.

Assistindo aos desfiles de Escola de Samba pela televisão, fui seduzido pela possibilidade de habitar aqueles instantes de sonho, compreendo ser essa a natureza de um desfile: um lugar onde os sonhos estão postos ao alcance das mãos, materializados em figurinos e carros alegóricos, o que fez surgir em mim o encantamento pela profissão de carnavalesco, o criador daqueles mundos feitos de alegria e felicidade.

Contudo, ao mesmo tempo também media que o percurso para formação de um carnavalesco é longo, sinuoso e repleto das mais diversas intempéries que podem ser medidas pela proporção dos desfiles de Escola de Samba enquanto

evento que conquistou o título de “O maior espetáculo da terra”<sup>4</sup>, tornando imprescindível a esse profissional uma compreensão plural das facetas que constituem a linguagem artística que são os desfiles, o que fez da pesquisa por outros profissionais do carnaval e suas criações, Escolas de Samba e suas características próprias, além do exercício do desenho de figurinos e alegorias, bons aliados para o início dessa jornada.

Com o passar do tempo, o esmero dedicado à pesquisa e aos desenhos dos desfiles imaginados por mim já não bastavam às minhas necessidades criativas, e a Festa do Círio de Nazaré, que me levou a conhecer os desfiles de Escola de Samba, se tornou o espaço que recebeu o meu exercício criativo carnavalesco no Auto do Círio<sup>5</sup>.

Antes de participar do Auto do Círio, não enxergava em mim um artista cênico, portanto aquele que condiciona o seu corpo a um comportamento espetacular no contexto da cena, desejava ser Carnavalesco somente e, com a minha participação no cortejo, pretendia dar um passo adiante no meu exercício criativo, tirando do papel as pesquisas e desenhos aos quais tanto dedicava atenção. Não imaginei que esta incursão artística se tornaria uma vitrine tão fundamental para o meu trabalho.

Em 2014, fiz a minha estreia no Auto do Círio, sendo um dos artistas que compôs o elenco do cortejo, por enxergar na carnavalização do meu próprio corpo uma oportunidade para expressar o meu fazer artístico, tendo no figurino carnavalesco um aliado fundamental dessa nova experiência.

A partir da direção artística de Miguel Santa Brígida<sup>6</sup> iniciada em 1996, e dos estudos conduzidos por ele acerca do Auto do Círio, o cortejo se revelou enquanto

---

<sup>4</sup> Título conquistado pelo desfile das Escolas de Samba do carnaval carioca em 2002 no certame promovido pelo site Word Party, que forneceu aos internautas trezentos e cinquenta comemorações, em âmbito mundial, para eleição do “O maior espetáculo da terra”;

<sup>5</sup> O cortejo dramático carnavalizado O Auto do Círio surgiu em 1993 enquanto uma produção do então Núcleo de Arte da Universidade Federal do Pará, atual Instituto de Ciências da Arte por meio da Escola de Teatro e Dança-ETDUFPA. O objetivo do Núcleo de Arte foi de criar um espetáculo onde os artistas de Belém pudessem homenagear a sua padroeira durante a sua maior festa popular, bem como promover, estimular e divulgar a criação artística em diversas instâncias, além de promover no campo da extensão o estreitamento das relações entre a Universidade e a sociedade;

<sup>6</sup> Ator, diretor, encenador, professor e carnavalesco paraense. Pós-doutor pela UNIRIO, foi o diretor artístico do Auto do Círio durante quinze anos e o responsável pela segunda fase de carnavalização do cortejo, quando inseriu no espetáculo elementos advindos da matriz estética do desfile das Escolas de Samba;

fenômeno espetacular formado por três matrizes fundantes, a saber: O Drama, presente na expressão do teatro de rua em formato de cortejo dramático; A Fé, que extrapola a reverência artística à Virgem de Nazaré estritamente, configurando o Auto do Círio enquanto um instante de contato com o sagrado em seus múltiplos sentidos; e A Carnavalização, presente no cortejo desde sua origem, onde a ação teatral é influenciada pelo carnaval.

Com o trabalho de Miguel Santa Brígida, o processo de carnavalização do cortejo se adensou com a incorporação de elementos característicos da complexidade estético-dramática dos desfiles de Escola de Samba. Desse modo, o Auto do Círio se apresentou para mim como uma prática cênica marcadamente carnavalizada e que abraça múltiplos processos criativos, bem como seus produtos artísticos variados.

O cortejo dramático se configura enquanto espaço democrático para a criação, como define Santa Brígida (2014) ao expor que:

O Auto do Círio aponta para uma prática cênica governada por uma grande liberdade de criação caracterizada pela desconstrução de sistemas clássicos de narrativa com suas unidades aristotélicas, revelando um espetáculo que privilegia uma encenação proteiforme, com multiplicidade de processos de criação e uma diversidade de produtos artísticos apresentados, numa reunião de várias culturas no mesmo espaço-tempo, sem hierarquias e em existência simultânea. (SANTA BRÍGIDA, 2014, p. 28).

Com isso, a presente pesquisa reflete sobre os processos criativos engendrados por mim enquanto figurinista-carnavalesco em experiência cênica ao longo de três edições do cortejo dramático carnavalizado O Auto do Círio: “Senhora de Todas as Artes”, 2014; “Nossa Senhora ó Quanta Luz!”, 2015; “Belém de Nazaré - 400 Anos de Fé”, 2016. Registro o exercício de figurinista-carnavalesco nesta pesquisa, por compreender que caminho criativamente ao encontro de Oliveira (2015), em seu disposto acerca do trabalho desenvolvido por figurinistas na produção dos desfiles de Escola de Samba, estando estes profissionais do vestir permanentemente atentos à criação pautada em características históricas e simbologias específicas e, acrescido a este disposto, a experimentação dos figurinos em cena no corpo carnavalizado do próprio figurinista. Para tanto, procuro observar, agora com olhos de pesquisador, as memórias, experiências, emoções e registros que foram partes constituintes dos processos citados, a fim de reconhecer

as características que compõem a minha identidade criativa enquanto figurinista-carnavalesco do Auto do Círio, assim como do modo com que o meu corpo em comportamento espetacular foi se alterando dadas as experimentações dos figurinos carnavalescos que criei.

Desta forma, ao eleger o campo das Artes enquanto espaço para produção de conhecimentos debruçados sobre a prática artística, torna-se cabível apontar que a investida nesse referido campo demanda de nós, artistas, a observação daquilo que emerge de nossas vivências enquanto “artistas-pesquisadores-participantes, onde o pesquisador assume e reafirma a associação do conhecimento científico com o conhecimento artístico como premissa etnocenológica no universo acadêmico” (SANTA BRÍGIDA, 2006, p. 28). Portanto, ao reafirmar com esta pesquisa a importância da autonomia do pensamento artístico na construção de conhecimentos, celebrar a riqueza presente no pensamento encarnado intuitivamente em minhas ações artísticas, tal qual ao privilegiar a inteligência presente no discurso que construo enquanto artista participante do fenômeno espetacular sobre o qual também me debruço no âmbito da pesquisa, caminho com a Etnocenologia, a Etnociência das artes e formas de espetáculo dedicada ao estudo das Práticas e Comportamentos Humanos Espectaculares Organizados (PCHEO), por meio do qual procuro contribuir com a edificação do pensamento etnocenológico na Amazônia.

Estando a presente pesquisa mergulhada nas experiências resultantes da vivência no fenômeno espetacular que é o Auto do Círio, por ter encontrado neste espaço a liberdade necessária para o exercício criativo carnalizado a que me propus, procuro compreender os atravessamentos que constituem a minha identidade criativa posta no contexto da espetacularidade do cortejo, tal qual ao tecer a presente pesquisa à luz do arcabouço teórico metodológico da Etnocenologia, me proponho à realização de um estudo sedimentado no campo que:

Remarca, também, a importância da academia utilizando-se do seu saber estruturado para junto com a construção do saber popular, produzir formas e teorias capazes de desvelar a diversidade das práticas espetaculares contemporâneas, reconhecendo valores e a originalidade deles na produção do conhecimento simbólico. (SANTA BRÍGIDA, 2007, p. 199).

A Etnocenologia, em sua perspectiva transdisciplinar, opera em favor da presente pesquisa pelo fato dessa disciplina “buscar a compreensão dos discursos dos diversos agrupamentos sociais sobre sua própria vida coletiva e inclusive, talvez

principalmente, suas práticas corporais” (BIÃO, 1999, p. 17), nos provocando enquanto artistas ao olhar de estranhamento lançado sobre os fenômenos espetaculares com os quais nos relacionamos, tendo o corpo como lente de vivência desses fenômenos. Com isso, ao tecer conhecimentos no campo etnocenológico, celebro o fluxo contrário à reafirmação de saberes hegemônicos, contribuindo para a dilatação de um potente arcabouço de estudos dedicados a processos de criação em variados contextos espetaculares.

A metodologia aciona a memória (OSTROWER, 2014) para compreensão do instante atual como extensão do passado, procurando indícios de uma identidade artística criativa desenvolvida por mim no cortejo dramático (RANGEL, 2015) e, enquanto caminha, reflete sobre esses processos (OSTROWER, 2014) apontando para a minha criação artística como fruto das minhas vivências e do modo com que construí e habitei os meus próprios mundos carnavalescos (PALHETA, 2019), indispensando a revelação das singularidades guardadas pelo meu corpo espetacular no contexto da cena (GREEN, 2000).

Construo esta dissertação também como uma auto-etnografia, ao tecer conhecimentos a partir das minhas próprias experiências, a fim de compreendê-las como parte de um fenômeno cultural mais amplo:

Por que não olhar para si e escrever a partir da sua própria experiência? [...] A auto-etnografia (próxima da autobiografia, dos relatórios sobre si, das histórias de vida, dos relatos anedóticos) se caracteriza por uma escrita do “eu” que permite o ir e vir entre a experiência pessoal e as dimensões culturais a fim de colocar em ressonância a parte mais interior e sensível de si [...] lembrando que a história pessoal deve se tornar um trampolim para uma compreensão maior. O praticante pesquisador que se volta sobre si não pode ficar lá. Seu discurso deve derivar em direção a outros. (FORTIN, 2009, p. 82-83).

Desse modo, acredito estar contribuindo com a etnografia dos processos criativos presentes no Auto do Círio, posto que encontro mais uma vez correspondências com o fulcro investigativo da Etnocenologia, ao operar em um movimento de tessitura de saberes que “privilegiava a inteligência do discurso indissociado da fonte que o gerou” (SANTA BRÍGIDA, 2006, p. 27), ratificando a fundamental contribuição de artistas enquanto produtores de conhecimento sobre os seus próprios processos de criação, como também de um indispensável fator relacional entre o fenômeno pesquisado e seu pesquisador. Diante de tal, a narrativa

construída para a presente pesquisa em primeira pessoa exprime o pertencimento ao fenômeno pesquisado na propriedade de quem o vivenciou, bem como se permitiu ser alterado e alimentado por ele.

Elejo como indução poética para este trabalho o samba de enredo “Festa do Círio de Nazaré”, por entender que dele reverberam possibilidades que atravessam a minha trajetória, desde o encantamento, ainda menino, pelo desejo de ver passar a Festa do Círio de Nazaré no carnaval carioca de 2004, como também em 2014 já enquanto artista do cortejo que embalado pelo mesmo samba de enredo, reconheci no Auto do Círio uma Escola de Samba diferente, convidativa à criação e não menos atraente do que aquelas que colorem o sambódromo da Avenida Marquês de Sapucaí.

A partir da minha entrada no Auto do Círio, passei a rogar junto ao elenco do cortejo que em uníssono pede para que Nossa Senhora olhe por todos os artistas, e dessa maneira me tornei mais um elemento do coro cênico conduzido pela interpretação de Dominginhos do Estácio<sup>7</sup>. Com esta pesquisa, viajei pelos dias de alegria e muita fé e revisitei minha trajetória procurando compreender os atravessamentos que reverberaram no meu processo criativo enquanto figurinista-carnavalesco que encontrou meios para se expressar artisticamente com a carnavalização do seu próprio corpo no Auto do Círio.

Assim, este trabalho se apresenta em três seções. Em **“As crianças se divertem em seu mundo fascinante”** proponho um retorno à infância, um tempo findado, mas que permanece vivo em suas reminiscências (PROUST,1993), onde procuro na experiência vivida os atravessamentos que resultaram na modelagem do figurinista-carnavalesco que me descobri no Auto do Círio, como também encontro na alteridade (BIÃO, 2009) o passaporte para pensar a pesquisa etnocenológica enquanto espaço que abraça a multiplicidade de olhares para outros igualmente múltiplos fenômenos. Reforço a devoção ofertada pela minha família à Virgem de

---

<sup>7</sup> Domingos da Costa Ferreira, cantor, compositor e intérprete de sambas de enredo do carnaval brasileiro. Carioca, Dominginhos do Estácio iniciou sua carreira de sucesso no G.R.E.S Unidos de São Carlos, mas estabeleceu uma ligação especial com Belém por ser devoto de Nossa Senhora de Nazaré e comparecer anualmente à Festa do Círio. Foi intérprete do Rancho Carnavalesco Não Posso Me Amofiná entre os carnavais de 1982 e 1986, retornando a este posto em 2014. Dominginhos do Estácio foi escolhido como padrinho do Auto do Círio, e ficou encarregado da interpretação do samba de enredo “Festa do Círio de Nazaré” no cortejo até a edição de 2015. Dominginhos desencarnou durante a elaboração desta pesquisa, em 30 de maio de 2021;

Nazaré, ensinada a mim, onde encontro indícios dos meus primeiros processos criativos, dialogando com Ostrower (2014), Loureiro (2007) na proposição de Conversão Semiótica – conceito fundamental na compreensão dos meus processos criativos – e Sousa (2016), em seus apontamentos quanto às correspondências encontradas na reflexão comparativa entre elementos sacros do catolicismo e a espetacularidade dos destaques de alegoria do carnaval carioca.

Também pontuo a vivência de uma especial dimensão da Festa do Círio de Nazaré, quando passei da posição de espectador que observa aquela cena para estar dentro dela, acompanhando o meu irmão que agradecia por uma graça alcançada na corda da Trasladação<sup>8</sup>, onde me tornei mais um agente que fomentou aquele espetáculo de fé, contribuindo para que outras pessoas realizassem seus propósitos devocionais junto à Nossa Senhora de Nazaré.

Revisito, ainda, o instante de encontro com o Auto do Círio, de espetacularidade (PRADIER, 1999) peculiar que me chamou atenção por sua prática cênica repleta de elementos notadamente carnavalescos, onde percebi que poderia assumir a posição de protagonista dos meus propósitos junto à Virgem de Nazaré através da Arte. Perfaço um breve sobrevoo sobre a história do Auto do Círio em diálogo com Santa Brígida (2014), estando atento a primeira fase de carnavalização do cortejo, que se dá enquanto proposta do primeiro diretor do espetáculo, Amir Haddad<sup>9</sup>, sendo esta em um sentido específico, onde o teatro de rua é influenciado pela carnavalização em seu caráter agregador.

Em **“Como é linda a Santa em sua Berlinda”** me debruço inicialmente sobre o processo de autofecundação sofrido pelo Auto do Círio, posto como “segunda fase de carnavalização do cortejo” (SANTA BRÍGIDA, 2014, p. 110), onde ficaram sedimentados os elementos componentes da tríplice carnavalização do espetáculo a partir da direção artística de Miguel Santa Brígida que agregou, ao cortejo já carnavalizado, elementos da complexidade estético-dramática dos desfiles de Escola de Samba.

---

<sup>8</sup> Romaria que é realizada durante a tarde e a noite do sábado que antecede a grande procissão do Círio na manhã do segundo domingo de outubro. A romaria parte do colégio Gentil Bittencourt rumo à Catedral Metropolitana de Belém, fazendo o caminho inverso à procissão do dia seguinte que parte da Catedral sendo findada na Basílica Santuário de Nazaré;

<sup>9</sup> Ator, professor, diretor, encenador e teatrólogo mineiro, foi o primeiro diretor artístico do Auto do Círio. Cabe destacar o trabalho desenvolvido por Amir Haddad no estabelecimento do trânsito entre o teatro e manifestações da cultura popular brasileira;

Neste momento, demonstro que o entendimento do Auto do Círio, enquanto prática cênica marcadamente carnavalizada (BAKHTIN, 1987) pela matriz estética dos desfiles de Escola de Samba, me permitiu compreendê-lo como espaço aberto a processos criativos carnavalizados, objetivo ao qual me pretendi enquanto parte daquele coletivo, o que pode ser pontuado como encontro de “universos artísticos” (SIREYJOL; FERREIRA, 2010), para a carnavalização do meu corpo em possibilidades múltiplas para criação artística.

Valorizo os conceitos de Matrizes Culturais e Matrizes Estéticas (BIÃO, 2009) e demarco a apreensão de valores estéticos específicos que calçam a minha trajetória influenciada por pesquisadores e artistas carnavalescos que se tornaram expoentes dos desfiles de Escola de Samba, ao modelarem os contornos que resultaram na linguagem artística como conhecemos hoje e que, por conseguinte, influenciam também o meu fazer artístico no Auto do Círio.

Tais contornos estão presentes nos estudos de Charone (2019), que aponta para a construção de figurinos cênicos pautados nos princípios de expressividade, portabilidade e adequação; na proposição de “Opulência Brasileira”, de Cunha (2006); nos estudos de figurinos carnavalescos dos desfiles de Escola de Samba construídos por Almeida e Oliveira (2020), Oliveira (2017) e Palheta (2019); na proposição de figurino carnavalesco tecida por Oliveira (2015); nos apontamentos de Osinski e Krelling (2011) quanto à existência de importantes processos de hibridação e circularidade nos desfiles das Escolas de Samba cariocas, como também na proposição de Santa Brígida (2006) e Palheta (2012) quanto à narrativa escrita presente nos desfiles de Escola de Samba enquanto cerne do processo de criação desses desfiles. Encontro também correspondências associadas ao ideal de beleza estética que reafirmo com meus processos de criação no Auto do Círio, ao estabelecer diálogos com Nunes (1999).

Em **“Olhai por nós ó virgem Santa”**, antes de pedir o olhar da Virgem para mim, olhei a mim mesmo e já tendo reconhecido nas seções anteriores os atravessamentos que modelaram o meu olhar estético, convido o leitor para conhecer os processos criativos que realizei para o Auto do Círio nas edições de 2014, 2015 e 2016 a partir de escritas desenhadas pela memória criativa dos processos por entender, inspirado por Rangel (2015), que a cada artista

correspondem operações criadoras individuais, tais quais os modos de pensar essas operações, escolho pensar predominantemente os meus processos criativos através da memória criativa registrada em pinturas-desenho, por entender a importância na reflexão e construção da pesquisa da presença desses outros “eus”, que estão vivos nas minhas lembranças reunidas nesta seção, como aponto mais uma vez inspirado pelos pensamentos rangelianos, onde as transformações sofridas pelo meu corpo inserido no contexto da cena híbrida do cortejo, se constitui enquanto um elemento fundamental na realização dos processos citados.

Pensando rangelicamente ainda, elejo as instâncias “princípio-processo-produto” (RANGEL, 2006) para abordar os meus processos criativos no Auto do Círio, por corroborar com sua indissociabilidade no estudo da criação estética, sabendo que para além de re(de)senhar ideias de autores parceiros a partir do meu lugar de artista que pensa sua produção, caminho na direção de compreender a maneira artística que encontrei para responder as inquietações que surgiram no trajeto que construí no espetáculo e que guiaram os meus processos de criação, portanto, caminho na direção de compreender o pensamento encarnado nas minhas ações criadoras. Com isso, nesta seção os autores que me acompanharam pela investigação estão costurados em meus corpos e serão exibidos junto a esses outros “eus”, traduzidos em registros fotográficos dos processos e poema também.

Com esta forma de articular meus pensamentos, não pretendo excluir nem me contrapor a outras reflexões, pelo contrário, pretendo registrar a minha perspectiva criativa, ou, segundo propõe Fortin (2009), “principalmente evocar e comunicar uma nova consciência da experiência” (FORTIN, 2009, p. 83), por entender que posso, assim, colaborar com o trabalho de outros artistas que se dediquem a pesquisa sobre os seus próprios processos de criação.

Considero que esta pesquisa contenha ideias relevantes para a academia, por se tratar de um estudo debruçado e dedicado à ampliação da prática artística como pesquisa que procura compreender o pensamento encarnado nas ações criativas que operei no Auto do Círio, reafirmando, portanto, que artistas e seus processos de criação não são incompatíveis com a sistemática acadêmica e, ao avesso, operam em fecundos e diversos movimentos de construção de conhecimentos onde reside a possibilidade de transgredir formatos de pensar sem

refutá-los, tampouco propor a apresentação de modelos a serem seguidos, encontrando, diante disso, correspondências no aporte teórico metodológico da Etnocologia, valorizadora da potencialidade contida na tessitura de saberes operada pelos próprios indivíduos praticantes dos fenômenos espetaculares.

2. “AS CRIANÇAS SE  
DIVERTEM EM SEU MUNDO  
FASCINANTE...”

## 2.1- Dias de Menino

Ao evocar a memória busco reconhecer os primeiros indutores que calçam a formação da minha sensibilidade criativa e corroboro com Ostrower (2014), ao “compreender o instante atual como extensão mais recente de um passado” (OSTROWER, 2014, p. 18). Nesse movimento, encontro com uma cena nítida em minhas lembranças: manhã de sol no bairro da Cidade Velha em Belém, uma senhora de cabelos alvíssimos vestida com bata estampada de flores coloridas se embalando na rede. Essa era a cena que encontrava comumente durante a minha infância nas idas até a casa da minha Avó materna, Dona Santa, apelido que ganhou de seu pai por se chamar Maria, como a Virgem de Nazaré, e ter nascido no primeiro dia de novembro, dedicado pela Igreja Católica a todos os santos e mártires conhecidos e desconhecidos, como ela mesma gostava de contar por repetidas vezes.

Acredito que imergir em memórias seja, ainda em diálogo com Ostrower (2014), pensar ou estabelecer relacionamentos ao recolher de experiências anteriores a lembrança de resultados obtidos, onde esse conteúdo se relaciona diretamente com “a ordem afetiva e de estados de ânimo, alegria, tristeza, medo, que caracterizam determinadas situações da vida do indivíduo” (OSTROWER, 2014, p. 19), o que torna a percepção de emoções inerente ao exercício de revisita às lembranças que correspondem ao que compreendo enquanto início da formação da minha sensibilidade criativa, bem como me leva a reiterar, com essa postura, os apontamentos de Fortin (2009), quando a autora deixa posto enquanto atitude fundamental ao pesquisador, que se propõe ao exercício auto-etnográfico, a consideração das camadas de informações contidas na sua “corporeidade, suas sensações, suas emoções [...] reconhecidas como fonte de informação ao mesmo título que pode ser uma fotografia de uma obra em curso” (FORTIN, 2009, p. 81). Retorno a um tempo passado que foi findado, mas que permanece vivo em suas reminiscências (PROUST, 1993) escondidas em sensações postas ao alcance do acaso e longe de qualquer premissa de encontro planejado.

Me reencontro com os meus dias de menino quando me embalo em redes, como fazia nas idas até a casa da minha Avó Santa e me embalava junto dela ouvindo suas histórias, de modo semelhante ao narrado por Proust (1993) acerca da

experiência de Marcel, protagonista da obra “No caminho de Swann” (1993), que retornou ao seu passado, no pequeno distrito de Combray, quando levou à boca um pedaço de Madalena embebida de chá, o que lhe fez imergir a partir daquela ação em um exercício estético e memorialista de experiências vividas marcadamente envoltas por relações familiares, tendo no convívio do personagem com sua Avó materna, uma dama de apurada sensibilidade cultural, uma influência sensível na fase de descobertas e formação de valores que é a infância:

E num dos maiores passeios que dávamos em Combray, havia um local em que a estradinha estreita desembocava de súbito num imenso platô limitado no horizonte por uns bosques de recorte irregular, atrás dos quais só aparecia a fina agulha do campanário de Saint-Hilaire [...] Muitas vezes, na praça, de volta para casa, minha avó me fazia parar para olhá-lo [...] Sem saber muito bem porque, minha avó achava no campanário de Saint-Hilaire aquela ausência de vulgaridade, de pretensão, de mesquinha, que a fazia amar e julgar ricas de influência benéfica, tanto a natureza, quando a mão do homem não a tivesse diminuído, como fazia o jardineiro da minha tia-avó a emendá-la, como as obras do gênio. E, sem dúvida, qualquer parte da igreja a distinguia de qualquer outro prédio por uma espécie de pensamento que lhe era próprio; porém, era no campanário que ela parecia tomar consciência de si mesma, reafirmar uma existência individual e responsável. Era ele quem falava por ela. Sobretudo, creio que de modo confuso, minha avó encontrava no campanário de Combray aquilo que, para ela, tinha mais valor no mundo, o ar natural e distinto. (PROUST, 1993, p. 67).

Acredito que o despertar em mim de um olhar estético, que contribuiu para a modelagem do figurinista-carnavalesco e artista da cena que me tornei no Auto do Círio, se deveu a um processo similar ao acontecido com Marcel, através do contato com minha Avó materna e dos valores de sensibilidade que ela me transmitiu durante as tardes passadas lhe fazendo visitas em sua casa no bairro da Cidade Velha em Belém.

A casa da minha Avó foi, durante toda a minha infância, o destino onde minha mãe, junto a mim e aos meus irmãos, passava uma das tardes dos finais de semana, ao fazer visitas regulares à matriarca da família Belo, o que demandava um deslocamento longo, partindo da Avenida Augusto Montenegro, no bairro do Parque Verde em Belém, onde morávamos<sup>10</sup>. A localização privilegiada tornou a casa da Rua Doutor Malcher um sinônimo de lazer, por sua proximidade com o centro comercial, praças e outros pontos turísticos, como o Mangal das Garças<sup>11</sup> e o Forte

<sup>10</sup> Cerca de quinze quilômetros separavam a minha casa, no bairro do Parque Verde, da casa da minha Avó, no bairro da Cidade Velha;

<sup>11</sup> Parque Zoobotânico de Belém localizado no bairro da Cidade Velha, na região do entorno do Arsenal da Marinha;

do Castelo<sup>12</sup>, por onde passeávamos costumeiramente durante as vindas ao centro da cidade.

Quando me embalava junto da minha Avó na rede atada em sua sala de estar, um costume de sua terra natal, ouvia muitas histórias contadas por ela, que sempre tinha predileção por narrar passagens que teria vivido ou testemunhado, recordações de sua mocidade ribeirinha vivida às margens do Rio Maracapucu-Miri, nas ilhas que formam a zona rural do município de Abaetetuba, no interior do estado do Pará. As histórias de minha Avó estavam sempre imbricadas de uma dose considerável de fantasia, ingrediente próprio do imaginário da região amazônica, o que demandava de nós ouvintes a suspensão da descrença naquelas histórias, posta pela partilha das realidades criadas por minha Avó no deslocar imóvel pelo tempo e profundidade de realidades imaginadas (LOUREIRO, 2002, p. 149). Com isso, desde a minha infância, o hábito de criar mundos imaginados se tornou algo interessante, dado que bastava uma nova visita à casa da Vó Santa para conhecer novos mundos feitos de floresta e rio com perfume de peixe recém-pescado com tarrafa.

Tendo curiosidade e inventividade estimuladas, não me bastaram os encontros com a minha Avó em sua casa e a partilha de seus mundos inventados para suprir as necessidades criativas que brotaram em mim. Sendo assim, a partir dos mundos criados por vovó, passei a criar também os meus próprios mundos, que não dispensaram a fantasia como ingrediente fundamental para sua existência. Pude desfrutar de uma infância repleta de fantasia e contos de fada, que passaram rapidamente a ocupar espaço no imaginário que ia construindo, o que me garantiu aventuras pelo sonhar e acrescentou outros personagens ao cenário já cotidiano de floresta e rio.

A semente plantada por minha Avó Santa foi um elemento fundamental da minha trajetória artística, pois as repetidas idas à sua casa fizeram com que o olhar para o mundo amazônico, fantástico e repleto de episódios curiosos que brotavam da sua voz, tenha ganhado contornos de familiaridade, transformando-se nas histórias da família da minha mãe que ainda guardo comigo.

---

<sup>12</sup> Forte do Castelo do Senhor Santo Cristo do Presépio de Belém, localiza-se sobre a baía do Guajará, na ponta de Maúri à margem direita da foz do rio Guamá, no bairro da Cidade Velha em Belém, sendo um ponto de turismo da cidade e parte do complexo Feliz Lusitânia;

Em 2012, enquanto pesquisava sobre os artistas que contribuíram valorosamente para o formato dos desfiles das Escolas de Samba cariocas como conhecemos hoje, encontrei paixão semelhante contida em Fernando Pamplona<sup>13</sup>, quando relatou em entrevista que os contos de fada também fizeram parte de sua infância na cidade de Rio Branco no estado do Acre. O que me leva a pensar que o estímulo à imaginação durante a infância seja um dos alicerces para a inventividade carnavalesca:

Eu fui educado com conto de fada, no meu tempo não tinha esse negócio de super-herói com Robinzinho do lado não. Comigo foi mesmo com príncipe, princesa, rei, rainha. Por isso que eu me encantava quando ouvia “Império Serrano”, eu lembrava das histórias que a minha mãe contava. Pra mim Império Serrano era um reino lá em cima do morro. E quando eu vi em Botafogo a porta-bandeira vestida de rainha aí foi toda a minha imaginação. (informação verbal)<sup>14</sup>.

Quando ainda menino criava os meus mundos imaginados, via o cotidiano dos personagens que viviam nesses mundos se alterar na medida em que os acontecimentos fantásticos iam se desenrolando. A casa da Vó Santa onde ouvi e vivi tantas histórias que acredito terem despertado ou contribuído para o aflorar da sensibilidade que me levou a trilhar o caminho das Artes, estava localizada a poucas quadras da Catedral Metropolitana de Belém, ponto fundamental das duas maiores procissões da Festa do Círio de Nazaré: a chegada noturna da Trasladação e saída, no dia seguinte, da romaria do Círio durante a manhã do segundo domingo de outubro.

Assim a Festa do Círio de Nazaré foi outro atravessamento fundamental da minha trajetória no processo de sensibilização do meu olhar diante do mundo. Antes de me interessar pela Festa do Círio em 2003, já notava durante o final do mês de setembro e início do mês de outubro daquele ano, que a cotidiana visita ao bairro da Cidade Velha foi alterada, como se algo grandioso estivesse prestes a acontecer. Bastou um pouco mais de atenção durante um dos finais de semana de passeios pelas ruas do bairro onde nasceu Belém, nos dias que antecederam a Festa do Círio

---

<sup>13</sup> Carnavalesco, cenógrafo, professor, produtor e comentarista televisivo. É considerado um dos mais importantes nomes do carnaval carioca, a quem é atribuído o primeiro movimento de revolução estética dos desfiles de Escola de Samba do carnaval do Rio de Janeiro, como também a aproximação entre a Escola de Belas Artes e os desfiles carnavalescos por meio da inserção de artistas como Rosa Magalhães, Maria Augusta Rodrigues e Lícia Lacerda no contexto de produção da festa carioca;

<sup>14</sup> Entrevista concedida a Maurillo Mendes em 09/07/2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kTcKx2veQwk>;

2003, para perceber que as paredes e portas dos casarões centenários estavam estampadas por cartazes alusivos à celebração nazarena que seria realizada dentro de poucos dias. Os comerciais de televisão evocavam o mesmo sentimento dos cartazes e durante a noite era comum observar, do janelão da sala da casa da minha Avó que dava para a rua, uma pequena novena noturna que peregrinava entre as casas da vizinhança.

Curiosamente, em 2003, o Auto do Círio celebrou o seu décimo aniversário recebendo o padrinho do cortejo, Dominginhos do Estácio, para interpretar o samba de enredo “Festa do Círio de Nazaré”, assim como a G.R.E.S Unidos do Viradouro se preparou para levar a Festa do Círio, mais uma vez, à passarela de desfiles das Escolas de Samba cariocas.

A preparação da minha família para a edição duzentos e onze do Círio de Nazaré que fora realizada em 2003, quando eu tinha sete anos de idade, ficou marcada na minha memória pelas ações espetaculares que lhe envolveram, e sobre as quais esclarece Pradier (1999): “por “espetacular” deve-se entender uma forma de ser, de se comportar, de se movimentar de agir no espaço, de se emocionar, de falar, de cantar e de se enfeitar. Uma forma distinta das ações banais do cotidiano” (PRADIER, 1999, p. 03). Tais ações me chamaram atenção quando alteraram o cotidiano da nossa rotina entre o final do mês de setembro e início do mês de outubro daquele ano.

Na preparação para o Círio 2003, a minha casa recebeu uma nova imagem da Virgem de Nazaré trazida pelo meu pai e, que já partiu da loja onde foi comprada, adornada por um manto branco em formato triangular acrescido de poucos detalhes, mas que brilhavam intensamente. Para acompanhar o par: imagem da Virgem de Nazaré e manto branco, minha mãe comprou uma enorme quantidade de flores também brancas, que juntas formavam uma espécie de ramallete, e uma cesta de vime onde foi colocada a nova imagem, a fim de construir com isso um pequeno altar dedicado à Nossa Senhora de Nazaré.

Aqueles detalhes na preparação da casa me chamaram atenção, antes mesmo de ser apresentado à Festa do Círio, à Virgem de Nazaré, e à intimidade do povo paraense com nossa padroeira, entre eles a minha família. A atitude dos meus pais na preparação da nossa casa para aguardar a chegada do Círio se encontra

sublinhada pelos estudos do campo etnocenológico, por estar esse campo debruçado sobre o movimento de tessitura de conhecimentos acadêmicos que exprimem valores e saberes particulares de cada cultura, como aponta Pradier (1999) acerca da abrangência de tais estudos que procuram conhecer o modo inventado pelos indivíduos para:

celebrar os deuses e a natureza, chorar os mortos, glorificar os vivos, dar prazer, provocar angústias ou admiração, convencer, seduzir, festejar o amor, aplacar instâncias invisíveis, solenizar os reencontros, rir, zombar, recitar, curar e que têm todas uma característica comum: a de associar estreitamente o corpo e o espírito num acontecimento social espetacular. (PRADIER, 1999, p. 04).

Dessa maneira, a minha casa foi preparada de maneira espetacular pelos meus pais para celebrar o divino expresso na figura de Nossa Senhora de Nazaré. A minha curiosidade de menino, por saber quem era aquela a quem os meus pais tanto dedicavam atenções e homenagens ao lhe atribuírem espaço de destaque em nossa casa, logo foi aplacada quando intrometidamente me envolvi com a preparação do pequeno altar.

A partir daquele momento e do contato com flores, cesta, manto e a imagem da Virgem de Nazaré, fui ensinado que aquela era a grande mãe de todos e, por esse motivo, recebia tantas homenagens e festas por sua chegada. Aprendi ainda que, como ela, existiam outras tantas Marias que representavam uma só mãe, mas que se multiplicavam dividindo funções para que nenhuma delas ficasse exaurida do trabalho de cuidar de tantos filhos, que somos nós, tal qual o menino Jesus.

A preparação para a Festa do Círio de Nazaré de 2003 em minha casa reuniu dois importantes aspectos do:

sistema ritual brasileiro. [...] Por ser o Círio um evento religioso que festeja uma santa padroeira, relaciona-se ao sagrado, às comemorações da ordem e da hierarquia sacralizada e, ademais, permite uma intensa gama de informalidade festiva, de confraternização e solidariedade. (ALVES, 2005, p. 315).

O Círio de 2003 também provocou a emoção inédita de ver a imagem peregrina da Virgem que corporifica a devoção mariana dos paraenses e ilustra todos os cartazes da Festa nazarena, de onde a conhecia até então, na Romaria

Rodoviária<sup>15</sup>, que tinha em seu itinerário a passagem pela Avenida Augusto Montenegro onde eu morava.

Como dito, o meu primeiro contato com a porção oficial da Festa do Círio de Nazaré e sua dimensão espetacular, se deu através de uma das suas procissões, graças ao impulso dos meus pais quando levaram a mim e meus irmãos para ver a passagem de Nossa Senhora pela Avenida Augusto Montenegro, no início da manhã de sábado daquele outubro de 2003. A imagem da Virgem de Nazaré suspensa sobre o carro da Polícia Militar, guardada pela Berlinda decorada com flores coloridíssimas e vestindo um manto precioso, que faiscava aos primeiros raios de sol daquela manhã quente, ficou gravada em minha mente assim como o som estridente dos fogos que insistiam em pedir espaço no céu. Uma multidão de pessoas se aglomerou nas calçadas e a emoção daqueles que estavam ao meu redor era evidente no transbordar de lágrimas que os seus olhos não conseguiam conter quando se depararam com Nossa Senhora que rumou ao encontro do rio.

A minha apresentação à Festa do Círio em 2003, demarcou o início do meu relacionamento com a Senhora de Nazaré, e se tornou um ponto nodal (fim e começo) do meu calendário, assim como acontece com o carnaval, segundo Santa Brígida (2006), sendo um “rito de passagem [...] que se revela como um dos grandes e importantes momentos da vivência sociológica dos indivíduos, ao promover através do ritual a integração sociocultural das comunidades que o vivenciam” (SANTA BRÍGIDA, 2006, p. 36), o que me fez aguardar ansioso para a chegada de outro ciclo que compreendia a preparação para um novo Círio.

Nesse contexto, a preparação da minha casa para o Círio 2003 se configurou enquanto “realização popular que sempre se impôs como expressão de uma religiosidade que se impregnou de outros valores além dos religiosos *strictu sensu*” (ALVES, 2005, p. 317), observo desse modo, que já estava, ali, atraído pela espetacularidade, no sentido etnocenológico, da Festa do Círio de Nazaré.

---

<sup>15</sup> Sendo parte das onze romarias oficiais da quadra nazarena, como registrado pela página oficial da festa na internet, a Romaria Rodoviária parte da Igreja Matriz de Ananindeua na madrugada do sábado, que antecede a grande procissão do Círio, e tem como destino o cais do porto de Icoaraci, distrito de Belém, onde é celebrada a missa de abertura da Romaria Fluvial. Até 2019, ano da realização da última Romaria Rodoviária em seu percurso integral, antes da pandemia do SARS/CoV2, a Avenida Augusto Montenegro ainda fazia parte do percurso da procissão;

O encontro com o Círio de Nazaré em 2004 viria antes do próximo outubro, ainda em fevereiro, demarcando outro atravessamento que molda a minha sensibilidade criativa. Em 2003, a LIESA - Liga Independente das Escolas de Samba do Carnaval do Rio de Janeiro, por ocasião da celebração do seu vigésimo aniversário, como também da Passarela Professor Darcy Ribeiro, o Sambódromo carioca, localizado na Avenida Marquês de Sapucaí, sugeriu para o carnaval de 2004, ano do duplo jubileu carnavalesco, a reedição de enredos e sambas de enredo pelas Escolas de Samba integrantes do grupo especial do carnaval carioca<sup>16</sup>, que poderiam ter sido apresentados pelas próprias agremiações ou por outras Escolas em desfiles anteriores.

Quatro Escolas de Samba optaram pelas reedições para o carnaval de 2004, o G.R.E.S Império Serrano, que desfilou a sua “Aquarela Brasileira”, originalmente apresentada em 1964; a G.R.E.S Portela, que optou pelo seu “Lendas e mistérios da Amazônia”, de 1970; a G.R.E.S Tradição, que levou à Sapucaí o enredo apresentado pela Portela em 1984, “Contos de Areia”; e a penúltima Escola, a desfilar na terça-feira gorda e carnavalesca daquele 2004, a G.R.E.S Unidos do Viradouro que cantou a “Festa do Círio de Nazaré”, originalmente apresentada pela Escola de Samba Unidos de São Carlos no carnaval de 1975.

A ideia de poder ver o Círio de Nazaré, sendo abordado como tema do enredo de uma Escola de Samba carioca, foi a motivação necessária para estimular um sentimento de orgulho ufanista na minha família, o que gerou enorme expectativa pelo desfile da Escola de Samba Unidos do Viradouro no carnaval de 2004, e tornou, por exemplo, o samba de enredo “Festa do Círio de Nazaré” uma constante nos nossos encontros familiares, sendo cada vez mais reproduzido em minha casa durante todo período do pré-carnaval até a chegada da noite de desfiles. O clima logo contagiou também a mim, mesmo sem saber ao certo do que se tratavam os desfiles de Escola de Samba.

---

<sup>16</sup> Em 2004, o grupo especial das Escolas de Samba do carnaval carioca era formado pelas agremiações: G.R.E.S São Clemente; G.R.E.S Caprichosos de Pilares; G.R.E.S Unidos da Tijuca; G.R.E.S Acadêmicos do Salgueiro; G.R.E.S Acadêmicos do Grande-Rio; G.R.E.S Estação Primeira de Mangueira; G.R.E.S Portela; G.R.E.S Tradição; G.R.E.S Unidos do Porto da Pedra; G.R.E.S Imperatriz Leopoldinense; G.R.E.S Império Serrano; G.R.E.S Beija-Flor de Nilópolis; G.R.E.S Unidos do Viradouro e G.R.E.S Mocidade Independente de Padre Miguel;

A audição constante de “Festa do Círio de Nazaré” contribuiu para o início do meu relacionamento com o desfile das Escolas de Samba do carnaval carioca. Naquele 2004, deixei “morfeu me levar nos seus braços”<sup>17</sup>, pois o sono não me permitiu assistir ao desfile da Unidos do Viradouro que, como já citado, foi a penúltima Escola a se apresentar no segundo dia de desfiles das agremiações. Entretanto, me bastou o desfile da G.R.E.S Portela, que acompanhei logo depois de acordar na manhã da segunda-feira de carnaval, para que se desse o meu encantamento por aquele espetáculo. Quando vi a escultura da enorme índia azulada que chorava a perda do seu amado no carro alegórico “As águas do Rio Solimões”, a sereia lara<sup>18</sup>, a cobra grande em seu reino<sup>19</sup> no fundo do rio, e o Boto<sup>20</sup> hábil conquistador das moças ribeirinhas em noite de festa, reconheci no desfile da Portela os mundos que minha Avó contava enquanto nos embalávamos na rede em sua casa.

Diante daquela cena, a possibilidade de recriar mundos imaginados, feitos de figurinos carnavalescos e carros alegóricos, logo me fascinou, e a ideia de poder tornar realidade o que então existia somente na minha imaginação fez brotar em mim o encantamento pela profissão de carnavalesco, o criador daqueles mundos feitos de alegria e felicidade.

No carnaval de 2004, a devoção à Virgem de Nazaré impressa na preparação do desfile da Escola Unidos do Viradouro se tornou matéria do jornal carioca O Dia<sup>21</sup>, que destacou “ESPETÁCULO DE FÉ NA SAPUCAÍ: Homenagem da Viradouro ao Círio de Nazaré levará, para a Avenida, devotos da Virgem, que tentarão alcançar graças durante o desfile” (PALHETA, 2019, p. 218), e após a passagem da Escola pelo sambódromo da Avenida Marquês de Sapucaí, o desfile retribuiu positivamente o favoritismo depositado sobre ele, que foi apontado como postulante ao título em nova matéria jornalística, dessa vez do Jornal do Brasil<sup>22</sup>,

---

<sup>17</sup> Trecho do Samba de Enredo “Morfeu no carnaval: A utopia brasileira”, de 1986, do G.R.E.S Portela, composição de Ary do Cavaco, Carlito Cavalcante, Vanderlei, Nilson Melodia e Paulinho;

<sup>18</sup> Escultura principal da alegoria número três “No reino das águas” do desfile da Portela;

<sup>19</sup> Tema da quarta alegoria do desfile da Portela;

<sup>20</sup> Tema da quinta alegoria do desfile da Portela, intitulada “O homem Boto, o galã das margens do rio”;

<sup>21</sup> Fonte: Jornal O Dia. Caderno Geral. Domingo, 18/01/2004, p. 13. Repórter: Cláudio Vieira (apud PALHETA 2019, p. 218);

<sup>22</sup> Fonte: Jornal do Brasil, caderno carnaval, segunda-feira 25/02/2004, p. 8, repórter Bruno Agostini (apud PALHETA, 2019, p. 224);

que exaltou a reedição como ““UM DESFILE ABENÇOADO” (PALHETA, 2019, p. 224), no qual a Escola de Samba transportou “para um desfile de no máximo 80 minutos, uma procissão que dura horas, substituindo quase 2 milhões de pessoas por cerca de 4.200 componentes”” (PALHETA, 2019, p. 224), contudo, mesmo a receptividade dos componentes e da imprensa diante do desfile não foram suficientes para levar a Escola de Samba Unidos do Viradouro ao ponto mais alto do pódio, sendo atribuída à agremiação a quarta colocação no concurso naquele ano.

Sobraram rostos descontentes com o resultado dos desfiles na tarde de quarta-feira de cinzas do carnaval 2004 em minha casa, já no meu sobrou felicidade por saber que havia ganhado um prêmio para o resto da vida a partir daquele fevereiro: ter compreendido que os mundos inventados por mim poderiam se tornar realidade e serem vividos plenamente no intervalo entre as linhas que marcavam o início e término do palco de sonhos que faz existir os desfiles de Escola de Samba.

## 2.2- Tangenciando Promessas

A tomada de conhecimento quanto à natureza dos desfiles das Escolas de Samba cariocas fez de mim, a partir do carnaval de 2004, um espectador apaixonado por aquele espetáculo. Para além do reconhecimento das histórias contadas pela minha Avó nas alegorias da G.R.E.S Portela, os desfiles me atraíram também pelo enorme contingente de desfilantes que, agrupados nas alas ou destacados nos patamares mais altos dos carros alegóricos, formavam uma imagem carnavalesca como ainda não havia conhecido até então.

As constantes visitas à casa da minha Avó materna, como também o contato muito próximo com as minhas tias e minha mãe, mulheres a quem foram ensinados traquejos e ofícios manuais muito plurais, dentre os quais estavam a costura e o bordado em ponto cruz<sup>23</sup>, ficaram marcados em minha trajetória, e acredito terem sido elementos significativos do meu interesse pelos figurinos carnavalescos das Escolas de Samba, dada a proximidade da produção desses figurinos com o universo que já vivenciava, entre caixas de costura e aviamentos.

---

<sup>23</sup> Forma tradicional de bordado sobre tecido onde os pontos têm formato de cruz, e a cada mudança de tamanho de ponto e cor de linha formam-se novos desenhos;

O outubro de 2004 trouxe à minha casa a preparação para uma nova Festa do Círio. Novas flores, novas toalhas brancas compuseram o novo altar que criamos para a imagem da Virgem de Nazaré. Outra experiência *ciriana* foi vivida naquele outubro e, assim como “a Festa atualiza o mito de fundação do culto e da festividade de Nazaré [...] ao definir o evento como a mais forte manifestação da identidade paraense (a ideia de uma identidade regional)” (ALVES, 2005, p. 320), a preparação para o Círio em minha casa fez crescer a devoção em Nossa Senhora de Nazaré, que nasceu e se fortaleceu em mim, acompanhada pela também crescente e pulsante paixão pelo carnaval.

As edições do Círio de Nazaré de 2005 e 2006 confirmaram o prazer na preparação da casa para a Festa, dado que o ritual de montagem do altar que recebeu a imagem da Virgem de Nazaré se repetiu, já a ida até a Rodovia Augusto Montenegro, para aguardar a passagem da imagem peregrina em sua procissão rodoviária, não. O Círio de 2007 garantiu a vivência de outra dimensão da festividade: além da costumeira preparação para a chegada do segundo domingo de outubro em minha casa, a vinda de alguns primos e primas de Abaetetuba, para a passagem da Festa na casa da nossa Avó Santa, garantiu a inédita caravana noturna que rumou para a Catedral Metropolitana de Belém na noite do sábado que antecedeu o Círio para esperar a chegada da imagem peregrina de Nossa Senhora no fim da procissão da Trasladação.

Naquela noite, com o fim do traslado, a imagem da Virgem contornou a Praça Frei Caetano Brandão trazida pela Guarda de Nazaré<sup>24</sup>, e chegou ao palco instalado em frente da Catedral Metropolitana de Belém, recebida por fogos e pelo badalar dos sinos da igreja. Aquela cena me causou um misto de emoções que resultaram no pranto que escorreu sem cerimônia pelo meu rosto. Até aquele momento nunca havia estado tão perto da imagem da Virgem, motivo de celebração da minha casa a cada novo outubro, e outros versos não caberiam tão perfeitamente para descrever aquele encontro se não “nenhuma explicação sabe explicar”<sup>25</sup>. A emoção que brota do contato com a imagem da Virgem de Nazaré deve justificar a

---

<sup>24</sup> “Grupo de voluntários criado em 1975 com a responsabilidade de conduzir, guardar a berlinda, zelar pela disciplina da corda e do arraial” (Dossiê IPHAN-CÍRIO, 2006, p. 98), além de colaborar também com os eventos que ocorrem ao longo do ano na Basílica Santuário de Nazaré;

<sup>25</sup> Trecho da canção “Eu sou de lá”, composta pelo Pe. Fábio de Melo, 2013;

motivação encontrada por milhões de pessoas que deixam o conforto de suas casas para se apertarem nas ruas estreitas do centro de Belém durante as romarias que compõem a festividade nazarena.

Ao mesmo passo, a cada novo carnaval assistindo a transmissão dos desfiles das Escolas de Samba cariocas, tive renovado em mim o sentimento de pertencimento aquele espetáculo, tal qual da certeza de que um dia faria parte criativa daquela festa momesca, contudo, já media nesse ponto que o percurso para formação de um carnavalesco é longo, sinuoso e exige um conhecimento plural do funcionamento de um barracão<sup>26</sup>, bem como o modo com que as criações gestadas nele se apresentarão em desfile.

A vivência do cotidiano do barracão de uma agremiação que se preparava para os desfiles era um objetivo distante da minha realidade, visto que o carnaval das Escolas de Samba, mesmo daquelas que compõem a folia em Belém, nunca foi um divertimento comum para minha família, que sempre preferiu brincar o carnaval nos blocos. Com isso, me dediquei com maior afinco, a partir de 2008, à pesquisa debruçada sobre o fazer carnavalesco e as peculiaridades que constituem essa linguagem artística, debrucei-me sobre a história das Escolas de Samba e suas características próprias, dos demais profissionais do carnaval e suas criações, bem como do exercício do desenho de figurinos e alegorias, que se tornaram bons aliados nessa jornada.

Os estudos dedicados ao planejamento e realização dos desfiles das Escolas de Samba cariocas fizeram crescer em mim o sentimento que demandou algum exercício prático daquelas artes carnavalescas<sup>27</sup> para além da bidimensionalidade do papel. Naquele instante, já reconhecia na procissão do Círio de Nazaré alguns aspectos que contribuem para a leitura carnavalizada de sua estética, assunto que será abordado com maior abrangência mais adiante, e sobre o qual pontua Santa Brígida (2014):

Desde a sua configuração como rito espetacular no século XVIII, a própria procissão em sua estrutura de cortejo apresenta vários carros alegóricos,

---

<sup>26</sup> Local onde se realizam os trabalhos referentes à preparação dos desfiles das Escolas de Samba, como montagem de carros alegóricos, adereços e fantasias. Na cidade do Rio de Janeiro, assim como em São Paulo, as agremiações pertencentes ao grupo principal de desfiles têm os seus barracões reunidos em complexos chamados de "Cidade do Samba";

<sup>27</sup> Ver PALHETA, 2012;

estandartes, bandeiras, diversas bandas musicais (das forças armadas, da Prefeitura, de Colégios etc.), o que concorre para sua estética carnalizada. (SANTA BRÍGIDA, 2014, p. 97).

Dentre esses aspectos, cabe destacar a preciosa composição presente no conjunto: Berlinda, alegoria que dispõe de volutas e anjos que remetem aos signos barrocos reinterpretados comumente pelo desenvolvimento cenográfico dos desfiles das Escolas de Samba; Arranjos de flores que decoram a Berlinda, e a cada novo ano recebem atenção especial de decoradores e paisagistas; e o Manto que adorna a imagem da Virgem de Nazaré, para o qual gostaria de chamar especial atenção, por ter empregado em sua confecção materiais semelhantes aos das fantasias mais sofisticadas dos desfiles de Escola de Samba, como também a mão de obra de carnavalescos e profissionais dos barracões de carnaval<sup>28</sup>. Tal conjunto se apresenta como uma imagem inédita a cada Círio, assim como ocorre com os desfiles de carnaval. Caminho semelhante foi traçado por Sousa (2016), ao apontar quanto à dimensão esplendorosa do conjunto visual propiciado pela união de carros alegóricos e seus respectivos destaques:

A gradual “volta” dos destaques para os carros alegóricos (agora numa versão mais luxuosa do que a ocorrida nos anos de 1940 e 1950) desfilando em um luxuoso palco móvel pela avenida, abre-nos as portas para uma aproximação visual em relação a manifestações ligadas ao sagrado. Apontamos em meados da década de 70, uma nova fase na forma de apresentação dos destaques, dessa vez exibindo-se ao mesmo tempo com fantasias humanas e divinas com suas asas, trombetas, capas, chapéus altíssimos e materiais que irradiam brilho farto. (SOUSA, 2016, p. 91-92).

O brilho fartamente irradiado pelo manto da Virgem foi outro elemento que contribuiu para a associação da Festa do Círio à linguagem artística dos desfiles de Escola de Samba, como pontua a partir de Sousa (2016), que propõe discussão semelhante, conduzindo-a a partir da perspectiva carnavalesca, ao deixar posto que:

---

<sup>28</sup> Cabe pontuar que alguns artistas do carnaval de Belém já criaram e confeccionaram mantos que vestiram a imagem peregrina da Virgem de Nazaré nas edições do Círio de: 1999, com o tema “Rainha”, trabalho da estilista de fantasias de luxo Dilu Fiúza de Mello; 2000, com o tema “O grande jubileu”, trabalho da também estilista de fantasias de luxo Mariazinha Hundermark; 2001, quando foram produzidos dois mantos, um para a procissão da Trasladação e outro para a procissão do Círio com o tema “Adornos do altar central da Basílica de Nazaré” pelo carnavalesco e estilista Jorge Bittencourt; 2002, com o tema “Eucaristia”, novamente confeccionado por Jorge Bittencourt; 2006, com o tema “Coroação de Jesus e Maria”, trabalho da estilista de fantasias de luxo Paula Novelino Monteiro de Castro; 2009, com o tema “Em Maria a palavra se fez carne”, trabalho de Mariazinha Hundermark; 2010, com o tema “A luz da fé ilumina nossos caminhos”, trabalho de Jorge Bittencourt; 2011, com o tema “Fazei tudo o que ele vos disser”, novamente confeccionado por Jorge Bittencourt; 2012, com o tema “Ao pai, com cristo no espírito santo com Maria, do jeito de Maria”, trabalho do estilista de fantasias de luxo Carlos Amílcar; e 2013, com o tema “A igreja em oração unida a Maria mãe de Jesus”, novamente criado e confeccionado por Carlos Amílcar;

A arte revelada no trabalho de confecção do traje dos destaques amplifica o efeito de brilho sobre a roupa e mais uma vez nos religa a condição do sagrado [...] ou seja, a iluminação irradiada que se apresenta nas pequenas peças que formam os bordados que aproximam os desfilantes de uma visualidade etérea, divina. (SOUSA, 2016, p. 96).

Diante disso, a criação e confecção de um manto para vestir a imagem da Virgem de Nazaré, chegada a minha casa em 2003, foi o caminho que encontrei para realizar o meu exercício criativo com inspiração carnavalesca em 2008. Observo que a criação do manto, para além do exercício carnavalizado, também me aproximou do etéreo expresso na figura da Virgem, por compreender hoje que o fazer artístico é uma forma de conexão com o sagrado e, naquela ocasião, a minha aventura entre tecidos e fiadas de galão nascia imbricada do desejo de me aproximar das artes carnavalescas, indispensando o emprego de brilho nos bordados, como pode ser observado na figura a seguir:

Figura 1: O primeiro manto que criei e confeccionei para vestir a imagem da Virgem de Nazaré que chegou na minha casa durante a preparação para a Festa do Círio de 2003. O manto demarca o início do meu contato com os materiais têxteis e aviamentos que viriam compor os meus figurinos carnavalescos mais tarde no Auto do Círio, como também uma nova aventura que extrapolou os desenhos e pesquisas, aos quais me dedicava naquela ocasião.



Fonte: Acervo do Autor.

O manto que criei para o Círio de 2008 teve inspiração no setor de abertura do desfile da Escola de Samba paulista Sociedade Rosas de Ouro, que naquele ano desfilou o enredo “Rosaessência: o eterno aroma”, do carnavalesco Jorge Freitas<sup>29</sup>. O setor nomeado “Essência Divina” compreendeu o conjunto alegórico do carro abre-alas formado por uma grande alegoria e outros seis tripés, como a figura seguinte ilustra:

---

<sup>29</sup> Jorge Marcos Freitas é professor, maestro e carnavalesco brasileiro. Nascido em Friburgo, desenvolveu trabalhos artísticos nas Escolas de Samba do carnaval carioca, mas transferiu-se para São Paulo, onde ganhou prestígio profissional e se tornou uma referência criativa do desfile das Escolas de Samba paulistas. Teve passagens pelas agremiações: Gaviões da Fiel Torcida, Rosas de Ouro, Império de Casa Verde e Mancha Verde. Coleciona oito campeonatos e cinco vice-campeonatos entre os carnavais carioca e paulista, conquistados ao longo de vinte e seis anos de carreira dedicados ao carnaval das Escolas de Samba;

Figura 2: Visão frontal do conjunto alegórico de abertura do desfile da Sociedade Rosas de Ouro em 2008. Naquele ano, seis tripés antecederam a chegada do carro abre-alas do desfile, o que me chamou atenção pela magnitude e pelo tratamento plástico cuidadoso dado a primeira alegoria da escola. Durante a exibição da Rosas de Ouro na passarela do Anhembi, as flores que encimavam os tripés se abriam e lançavam essência de rosas sobre o público do sambódromo.



Fonte: [https://www.instagram.com/a\\_roseira/](https://www.instagram.com/a_roseira/). Acesso em: 23 nov. 2021.

Para o manto que elaborei, as duas flores laterais, de onde brotam arabescos, remetem à figura dos tripés e a majestosa rosa exibida no centro do carro abre-alas da Escola, exibido na figura seguinte, ganhou destaque nas costas da peça, cercada por um cuidadoso trabalho de bordado realizado em matelassê e miçangas:

Figura 3: Visão frontal baixa do carro abre-alas do desfile da Sociedade Rosas de Ouro em 2008. No segundo plano, acima da escultura frontal masculina, destaca-se a majestosa escultura de uma rosa cercada por moças que compunham o carro, ilustrando a importância da flor no desenvolvimento do enredo que abordou a relação dos seres humanos com a essência de rosas, como também enquanto marca da identidade da comunidade do distrito da Vila Brasilândia em São Paulo, que elegeu a rosa como símbolo da Escola de Samba que representa o bairro no carnaval paulistano.



Fonte: [https://www.instagram.com/a\\_roseira/](https://www.instagram.com/a_roseira/). Acesso em: 23 nov. 2021.

Percebo que, intuitivamente, já acolhia a noção de Conversão Semiótica como parceira do processo criativo do manto, considera Loureiro (2007) “que a conversão semiótica é o instante limite de mudança de significação de algo, no processo de construção e reconstrução de sentidos, realizado pelo homem no exercício de invenção e recriação simbólica da realidade que o contém.” (LOUREIRO, 2007, p. 79), explicitada na ressignificação da imagem carnavalesca criada por Jorge Freitas que foi transformada por mim em bordados.

Ao mesmo passo, encontro, ainda, correspondências durante esse processo, com o proposto por Ostrower (2014), ao colocar quanto ao fazer criativo, que tal fazer é uma forma de comunicação que corresponde a um aspecto expressivo que se desenvolve no interior de cada indivíduo:

Outra ideia é a de que o criar corresponde a um formar, dar forma a alguma coisa. Sejam quais forem os modos e os meios, ao se criar algo, sempre se o ordena e se o configura [...] Nessa mesma ordem de pensamento compreendemos o fazer e o configurar do homem como atuações de caráter simbólico. Toda forma é forma de comunicação ao mesmo tempo que forma de realização. Ela corresponde, ainda, a aspectos expressivos de um desenvolvimento interior na pessoa, refletindo processos de conhecimento e maturação cujos níveis integrativos consideramos indispensáveis para a realização das potencialidades criativas. (OSTROWER, 2014, p. 5-6).

O desejo por me aproximar das artes carnavalescas me fez alinhar ponto após ponto o bordado do manto que nasceu sob inspiração carnavalesca, sendo, portanto, a forma que encontrei para expressar a minha necessidade pelo exercício do fazer carnavalesco. Essas novas incursões conduzidas pela curiosidade e desejo pela experimentação criativa renovaram e fizeram crescer em mim a devoção em Nossa Senhora como parte das múltiplas vivências que o Círio pode proporcionar.

A cada nova Festa do Círio de Nazaré iam se estreitando os meus laços afetivos com a Virgem, até que em 2011 deixei a posição de espectador daquele espetáculo de fé, onde via milhões se apertarem pelas ruas, e me tornei um deles durante a procissão da Trasladação. Em agradecimento por graças alcançadas, meu irmão passou a acompanhar a Trasladação como promesseiro da corda e eu decidi ajudá-lo, tangenciando sua promessa. Procurei, com a participação naquela “comunidade de iguais” (ALVES, 2005, p. 330) que se constitui durante a procissão, vivenciar mais uma das experiências que a Festa do Círio é capaz de proporcionar aos devotos de Nossa Senhora de Nazaré, o que me tornou um devoto que encontrou, na proximidade com a corda que puxa a Berlinda, uma chance de também estar mais próximo do sagrado presente nos milhares de promesseiros que ofertam seu esforço físico como forma de pedido e agradecimento à Virgem.

Passei a compor o grupo Z de indivíduos no traslado, como propõe Saré (2007), sendo parte das “pessoas que vem especialmente para ajudar quem está na corda” (SARÉ, 2007, p. 423), visto que o intenso esforço físico exaure os

promesseiros que se apertam procurando lugar junto desse, que é um dos símbolos máximos da Festa do Círio, e através da minha pequena ação, que se somou a outras tantas que se espalharam pelo percurso da procissão, contribuí para que outras pessoas realizassem suas intenções devocionais junto à Nossa Senhora de Nazaré, fosse aplacando o calor e abafo natural a uma quantidade enorme de corpos comprimidos em um mesmo espaço, distribuindo água aos promesseiros ou mesmo estimulando-os com palavras de ânimo para que cumprissem o percurso chegando ao fim da romaria. Enquanto acompanhava meu irmão durante o pagamento da sua promessa, entendo que pude presenciar o processo de ressignificação sofrido pelos corpos dos promesseiros que encontram na corda o lugar para se aproximarem do sagrado expresso na figura da Virgem de Nazaré, como aponta Saré (2007):

O corpo transfigurado do promesseiro ganha uma dimensão simbólica. É um corpo-ritual, um corpo transformado em outro pela alteração de seu equilíbrio, de sua forma, pela passagem de sua existência individual para uma existência coletiva. Adquire também uma nova função ao tornar-se o meio pelo qual as promessas são pagas. (SARÉ, 2007, p. 426).

A vivência das experiências de fé da minha família me proporcionou experimentações múltiplas da Festa do Círio de Nazaré, onde cada experiência me tocou de maneira diferente, desde a preparação da minha casa para a quadra nazarena até o presenciar dos milhares de corpos-promessa que se comprimem pelas ruas agarrados à corda que puxa a Berlinda. Tangenciando promessas, descobri que poderia também encontrar a minha própria forma de devoção à Virgem de Nazaré.

Durante o período de preparação para a Festa do Círio de 2014, minha Avó ascendeu ao céu, afinal esse é o destino de todas as Santas. Foi apreciar a Festa do Círio ao lado de Nossa Senhora, de quem era grande devota. Coincidentemente, o ano de 2014 marca a minha estreia no Auto do Círio, o que fez do costumeiro trânsito pelas ruas do bairro mais antigo de Belém ganhar uma nova porção de vivências e afetos que extrapolou a das visitas à minha Avó. Ao transmutar os ensinamentos da minha Vó Santa, com a criação de mundos para serem vividos pelo meu corpo na cena, celebro o seu legado criativo que agora me acompanha enquanto energia movente no escrever das páginas das minhas próprias histórias.

### 2.3- O Artista-devoto

O cortejo dramático O Auto do Círio nasceu em 1993 do desejo de se criar em Belém um espetáculo, no período do Círio de Nazaré, onde os artistas da cidade pudessem homenagear a padroeira do estado durante a sua maior festa popular, e ao promover a simbiose de suas matrizes espetaculares fundantes, “que se distinguem em seus códigos e simbologias próprias e autônomas” (SANTA BRÍGIDA, 2014, p. 29), mas que juntas constituem a uníssona espetacularidade autocíriana, o espetáculo se tornou um fértil campo para os estudos etnocenológicos.

O Auto do Círio teve suas características de espetáculo de rua em formato de cortejo dramático definidas a partir das experiências e direcionamentos de Amir Haddad, seu primeiro diretor artístico, que também contribuiu com a primeira camada de carnavalização do cortejo, como aponta Santa Brígida (2014) ao revisitar a história do Auto do Círio e demarcar quanto à carnavalização presente no trabalho do encenador mineiro para o espetáculo:

O conceito de carnavalização a que nos referimos é o que contém o sentido lato de carnavalizar a ação influenciada pelo carnaval e/ou pela transposição dele, enquanto folguedo popular e espaço de permissão para intervenções da ordem e dos valores como religioso virando profano e vice-versa. A ênfase em personagens alegóricos e a dinâmica de disfarce dos atores pela ludicidade e pela subversão, com a utilização de máscaras e a presença do grotesco revelada em alguns personagens como diabos, loucos etc, fortalece a estrutura carnavalizada do espetáculo, operando o sentido do carnaval enquanto festa de linguagens. (SANTA BRÍGIDA, 2014, p. 27).

A trajetória que eu estava traçando, atravessada pelos ensinamentos que absorvi no convívio com minha Avó Santa e as mulheres de sua família, com a Festa do Círio e a Virgem de Nazaré, como também com os desfiles das Escolas de Samba do carnaval carioca, contribuíram para a modelagem do olhar estético que me levou à escolha pelo curso de Artes Visuais da Universidade Federal do Pará em 2013, aos 17 anos de idade. Compreendi que os estudos superiores no campo das Artes seriam um fator positivo à minha empreitada na busca pelo objetivo de trabalhar com o nicho criativo do carnaval das Escolas de Samba, dado que em 2013 já conhecia a relação de sucesso estabelecida entre o carnaval carioca e a Escola Nacional de Belas Artes, instituição que contribuiu para a promoção de uma

significativa revolução estética nesse espetáculo, como pontuam Trajan e Nogueira (2008):

A então Escola Nacional de Belas Artes, na primeira metade do século XX, contribuiu com diversos profissionais de seu quadro para trabalhar na festa de carnaval, em princípio como técnicos e como jurados dos desfiles. A partir do final dos anos 50, a ligação entre a Escola e o Carnaval Carioca causou uma revolução na história do carnaval, com seus artistas plásticos interferindo de forma irreversível na temática das escolas e inovando o tratamento plástico-visual. (TRAJAN; NOGUEIRA, 2008, p. 12).

Imaginei que o intercâmbio entre os conhecimentos acadêmicos e saberes tradicionais presentes na construção dos desfiles de Escola de Samba, expresso no relacionamento de sucesso da Escola de Belas Artes com o carnaval carioca, que projetou nomes como Rosa Magalhães<sup>30</sup>, ainda seria um elemento valioso na busca por espaço profissional no mercado artístico dos desfiles de Escola de Samba e, dessa maneira, justificaria a opção pela formação acadêmica no campo das Artes, não sendo despretensioso o meu ingresso no curso de Artes Visuais, mesmo sabendo que a formação acadêmica não é um pré-requisito indispensável para aqueles que aspiram a profissão de carnavalesco.

O que não medi, até o ingresso na Universidade, era que uma relação de aproximação semelhante a acontecida no Rio de Janeiro, ocorreu também entre os Cursos de Arquitetura e Urbanismo, na década de 1970 e a partir do final da década de 1990, o Curso de Educação Artística, que viria a se tornar o curso de Artes Visuais da Universidade Federal do Pará em 2008, com o desfile das Escolas de Samba de Belém, tendo a participação de alunos e professores no desenvolvimento de desfiles para as agremiações carnavalescas da capital do estado, a exemplo do registrado por Palheta (2019) acerca da inserção do carnavalesco e professor Neder Charone<sup>31</sup> no universo dos desfiles, iniciando sua carreira no carnaval pelo Império de Samba Quem São Eles<sup>32</sup>:

---

<sup>30</sup> Rosa Lúcia Benedetti Magalhães é professora, cenógrafa, figurinista, artista plástica e carnavalesca brasileira. Doutora pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2021), ganhou projeção artística internacional pelo trabalho desenvolvido nos desfiles de Escola de Samba do carnaval carioca, o que lhe rendeu o convite para expor os figurinos e adereços desenvolvidos para o desfile de 2001 da G.R.E.S Imperatriz Leopoldinense na Bienal de Veneza daquele ano, além de outros convites para elaborar a abertura dos Jogos Pan-americanos do Rio em 2007, o que lhe valeu o Prêmio Emmy de melhor figurino pelo trabalho, e da elaboração do encerramento dos Jogos Olímpicos do Rio de Janeiro em 2016;

<sup>31</sup> Neder Roberto Charone, Doutor em Artes pelo PPGARTES - UFPA (2021), é professor de Artes da Universidade Federal do Pará, arquiteto, artista plástico, cenógrafo, figurinista e carnavalesco. Já

Neder Charone, carnavalesco paraense, conta que seu primeiro contato com as escolas de samba se deu quando era aluno do curso de arquitetura da UFPA, em 1971, e que o professor da disciplina 'desenho e plástica', Fernando Luiz Sousa Pessoa, então carnavalesco e primo do presidente do Quem São Eles, Luiz Guilherme Pereira, levou alguns alunos ao barracão da escola para que estes conhecessem o trabalho que ali desenvolvia. Foi então que Neder começou seu trabalho como adrecista e modelista, aprendendo, no barracão, a ser carnavalesco. Em 1979, com a saída de Fernando Pessoa da Escola, ele assumiu o posto de carnavalesco e realizou o desfile "Delírio Amazônico". (PALHETA, 2019, p. 105).

O ingresso no Curso de Artes Visuais e o contato com os professores Neder Charone e Zélia Amador de Deus<sup>33</sup> me fizeram alçar novos voos, dessa vez pelo macrocosmo das Artes Cênicas, campo transitado por ambos, que também me apresentaram ao Figurino Cênico e à Cenografia, enquanto exercícios e possibilidades criativas que contribuiriam para o sucesso das minhas futuras incursões no âmbito dos desfiles carnavalescos, bem como me estimularam a participar do Auto do Círio.

O Auto do Círio me chamou atenção, portanto, por ser o espaço que abraça a criação artística em suas variadas linguagens, dentre os quais reconheci no cortejo, o plano que o assemelha aos desfiles de Escola de Samba, como expõe Roberto Damatta em "Carnavais, malandros e heróis" (1979), ao destacar que "o carnaval cria não só seus vários planos, mas seu próprio plano" (DAMATA, 1979, p. 68 apud CAVALCANTI; GONÇALVES, 2009, p. 09), a partir do qual completam Cavalcanti e Gonçalves (2009): "nisso consistiria por assim dizer, sua universalidade, permitindo com que diante de muitas formas, em todas elas reconheçamos, sem maiores dificuldades, um carnaval" (CAVALCANTI; GONÇALVES, 2009, p. 09). O Auto do Círio se apresentou para mim como uma Escola de Samba diferente, convidativa ao fazer artístico e não menos atraente do que aquelas que tanto observava durante as transmissões televisivas, como também enquanto o espaço onde poderia ofertar a minha devoção à Nossa Senhora de

---

conquistou quatro títulos pelo primeiro grupo de desfiles das Escolas de Samba do carnaval paraense, além de outros oito títulos por grupos abaixo;

<sup>32</sup> Associação Cultural e Recreativa Carnavalesca Império de Samba Quem São Eles, fundada em 1946, é uma das Escolas de Samba que compõe o primeiro grupo de desfiles do carnaval de Belém;

<sup>33</sup> Zélia Amador de Deus, Doutora em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Pará (2008). É professora emérita da Universidade Federal do Pará, na qual ministra, além de outras disciplinas: História da Arte; História e Teoria do Teatro e Estética. É atriz e diretora de teatro. Atuou como Diretora do Centro de Letras e Artes da UFPA no período de 1989 a 1993. Vice-Reitora da UFPA (1993 a 1997). É ativista do movimento Negro, cofundadora do Centro de Estudos e Defesa do Negro do Pará - CEDENPA - (1980). Zélia Amador foi também membra do Grupo Interministerial de Valorização da População Negra - GTI - (1996 a 2001);

Nazaré através da Arte, como aponto a partir do depoimento de Ataíde Júnior<sup>34</sup>, pesquisador e artista do Auto do Círio, quando propõe que:

Na corda se doa o sofrimento, a dor física, no Auto do Círio a gente perverte isso da melhor maneira possível, a gente oferta aquilo que temos de melhor para Nossa Senhora de Nazaré que é a alegria, que é o amor, que é a nossa doação através da nossa Arte nas mais variadas linguagens: no canto, na dança, na performance, na técnica circense, a gente dedica a nossa fé através da nossa arte, que é o que de mais belo nós temos, aquilo que a gente se orgulha de ser que é ser Artista. (informação verbal).

O trajeto, tantas vezes realizado pelas ruas do bairro da Cidade Velha, me deixou atravessamentos profundos quando menino e, a partir de 2014, a minha relação de trânsito por essas ruas recebeu outra camada de significação, quando passei a frequentar os ensaios do Auto do Círio na Praça do Carmo<sup>35</sup> e fiz da minha arte um instrumento de conexão com Nossa Senhora de Nazaré. Sob esse aspecto, observo que o Auto do Círio representa um constante recomeço, renovação de laços e dos compromissos assumidos com o sagrado expresso na figura da Virgem de Nazaré, assim como, enquanto espaço que abriga provocações que nos impulsionam enquanto artistas-pesquisadores a demarcar o modo com que somos afetados por esses acontecimentos espetaculares, bem como tecemos conhecimentos a partir dessas afetações, como propõe Pinheiro (2016):

O espaço contemporâneo reivindica sujeitos anacrônicos distanciadamente críticos e insubmissos ante a sua própria época para, no desmedido do pensamento, e ancorados a uma cultura de liberdade, inverter a lógica da subserviência do capital intelectual para reinventar o próprio pensamento-mundo-matéria-sujeito. (PINHEIRO, 2016, p. 85).

Como já citado, o meu relacionamento com o Auto do Círio aflorou a partir do contato com os professores Zélia Amador de Deus e Neder Charone, que colaboraram respectiva e fundamentalmente para a criação do cortejo dramático e realização plástica deste, através da criação de figurinos e cenários para o espetáculo que em 2014 comemorou o seu vigésimo aniversário e, diante desse momento de celebração, evocou sua própria história e as personalidades que o

---

<sup>34</sup> Depoimento concedido ao minidocumentário “Viva o Auto”, dirigido por Edielson Shinohara durante o período de preparação para a 22ª edição do espetáculo realizada em 2016. Disponível em: [youtube.com/watch?v=5\\_j3-YncZ9E](https://www.youtube.com/watch?v=5_j3-YncZ9E);

<sup>35</sup> No período entre 2014 e 2016, os ensaios do Auto do Círio foram deslocados, da Aldeia Cabana de Cultura Amazônica-Davi Miguel, para a Praça do Carmo, no coração do bairro da Cidade Velha em Belém, enquanto possibilidade de aproximação do espetáculo com os moradores da localidade, bem como do estreitamento de laços entre os artistas do cortejo e as ruas que servem de palco na noite da apresentação;

fizeram se tornar um evento aguardado pela cidade e seus artistas no período do Círio de Nazaré.

Os aspectos carnavalescos do Auto do Círio foram incorporados em duas fases distintas de direcionamento artístico, postas como primeira e segunda fases de carnavalização do cortejo. Nessa segunda fase se destaca o processo de “tríplice carnavalização” (SANTA BRÍGIDA, 2014, p. 110), quando foram incorporados à cena do Auto do Círio alguns elementos característicos dos desfiles das Escolas de Samba de Belém, o que me instigou à aventura pela criação em outra escala, dado que até o ingresso no elenco do espetáculo, o meu exercício criativo mais próximo de um fazer carnavalesco se deu através das experimentações em desenhos de figurinos carnavalescos e carros alegóricos, tal qual da criação do manto para a imagem da Virgem de Nazaré da minha casa. A participação no Auto me fez estar cada vez mais próximo das práticas junto às caixas de costura de minhas tias e mãe, observadas durante a minha infância.

Cabe destacar, ainda, que o Auto do Círio se configura como uma enorme e crescente parabólica artística que capta as mais diversas formas de expressão daqueles que se propõem, por meio da arte, a homenagear Nossa Senhora de Nazaré no livre exercício cênico que integra as mais diversas linguagens espetaculares em um ambiente onde não existem fronteiras nem hierarquização de saberes ou expressões, todas estas coabitam de maneira plural o mesmo espaço cênico construindo signos e símbolos para contarem facetas de uma mesma história, que afeta cada artista de maneira única, como me afetou também. Portanto, o Auto do Círio representa, para mim, uma das faces da vocação brasileira para o espetacular, “demonstrada no entrelaçamento associativo pelo qual, ora a ação estética é assimilada pelo ritual, ora a ação ritualística é assimilada pela estética” (LOUREIRO apud SANTA BRÍGIDA, 2014, p. 21), ao transformar a arte presente no ritual em outros fenômenos culturais, aqui em cortejo dramático carnavalesco.

A minha chegada ao Auto do Círio, em 2014, se deveu à procura por um espaço onde pudesse extravasar a minha criação artística carnavalesca, assim como por reconhecer no espetáculo a maneira artística com que Nossa Senhora de Nazaré é homenageada por seus devotos. Em 2014, o espetáculo dirigido por

Adriano Furtado<sup>36</sup> e coordenado por Cláudia Palheta<sup>37</sup> sublinhou as observações e expectativas que criei enquanto acompanhava o cortejo através das reportagens e entrevistas que se repetiam fazendo a cobertura da montagem daquele ano.

Ao verificarem que o cortejo reunia uma quantidade significativa de artistas que conscientemente encontraram por meio da Arte uma forma de pedir ou agradecer por graças alcançadas, Adriano Furtado e Cláudia Palheta reivindicaram que, a partir daquela vigésima edição do Auto do Círio, o espetáculo fosse compreendido também como mais uma das romarias que ocorre no período ciriano, uma romaria não oficial da Igreja Católica, mas uma romaria realizada pela reunião de um coletivo de artistas-devotos de Nazaré, onde eu estava presente também, levado pelos atravessamentos presentes na minha trajetória.

Assim, meu encontro com o Auto do Círio acrescentou camadas de afeto à minha vivência naquele fazer espetacular. O contato com os demais artistas, a maneira com que o cortejo é enxergado por cada um deles, assim como o modo com que esses artistas prestam suas homenagens à Virgem de Nazaré através da arte, me fizeram compreender que aquele era o meu lugar também, o lugar onde poderia expressar o meu fazer artístico carnavalizado e me permitir afetar pelas outras pessoas, suas vivências, pelos momentos em que estávamos juntos nos preparando para entrar em cena e pelo contato com o sagrado presente em cada artista do espetáculo, pois entendo que no Auto, assim como na procissão da Trasladação que já era vivenciada por mim, o sagrado está presente nas pessoas que formam o cortejo e na maneira espetacular encontrada por cada um para corporificar sua devoção à Virgem de Nazaré através da arte.

---

<sup>36</sup> Adriano Penha Furtado é Doutor em Biologia pela Universidade Federal do Pará (2009) e professor do Instituto de Ciências Biológicas da mesma instituição. Mantém em paralelo à docência na Universidade, sua carreira artística onde desenvolve trabalhos como ator, aderecista e drag queen. Adriano Furtado colaborou com o Auto do Círio enquanto assistente de direção até assumir o cargo de diretor cênico do espetáculo nas edições de 2014 e 2016;

<sup>37</sup> Cláudia Suely dos Anjos Palheta é artista plástica, publicitária, professora, cenógrafa, figurinista e carnavalesca paraense. Doutora em História Social da Amazônia (2019), colabora com o Auto do Círio desde 2010 criando figurinos, cenários, adereços e propondo temas para o cortejo. Para a edição de 2014, Cláudia Palheta recebeu a missão de coordenar o Auto do Círio em âmbito institucional e artístico, e a partir de 2017 a carnavalesca-professora passou a integrar o elenco do cortejo enquanto atriz;

### 3. “E COMO É LINDA A SANTA EM SUA BERLINDA...”

### 3.1- O despontar carnavalesco no cortejo dramático

O processo de carnavalização da encenação do Auto do Círio, como já exposto, foi construído em dois momentos distintos, o primeiro momento com Amir Haddad, diretor do espetáculo no período entre 1993 e 1995, e o segundo momento com a direção artística de Miguel Santa Brígida iniciada em 1996. Amir Haddad foi o responsável pela primeira camada de carnavalização do cortejo, em um sentido lato, onde o encenador valorizou e caminhou na direção da construção de uma encenação em formato de teatro de rua influenciado pelo carnaval, marcada pelo exagero em múltiplos planos, sendo uma característica do seu trabalho desenvolvido em todo o Brasil.

A partir de 1996, Miguel Santa Brígida, então diretor do espetáculo, recebeu a proposição de carnavalização inicial amalgamada no cortejo pelo trabalho de Amir Haddad e, enquanto novo diretor artístico, elegeu a complexidade estético-dramática dos desfiles das Escolas de Samba brasileiras como fulcro de carnavalização para o Auto do Círio.

O direcionamento artístico de Miguel Santa Brígida, iniciado em 1996, conferiu ao Auto do Círio elementos característicos dos desfiles das Escolas de Samba que não dispensaram aqueles advindos especificamente dos desfiles das agremiações carnavalescas paraenses, como a presença do Porta-Estandarte<sup>38</sup> no cortejo por exemplo, o que fez com que o Auto do Círio e a simbiose matricial que lhe constitui, passassem a dispor, a partir daqueles novos apontamentos artísticos, de outras características inseridas em sua encenação, características essas que me chamaram atenção quando conheci o cortejo, por compreendê-lo enquanto espetáculo que abraçou a criação artística carnavalizada em múltiplos planos.

Cabe pontuar ainda que o processo de autofecundação ocorrido no Auto do Círio com o afunilamento do conceito de carnavalização do espetáculo, representa uma marca do trabalho de Miguel Santa Brígida, tal qual ocorreu com Amir Haddad, como sublinha o próprio encenador:

---

<sup>38</sup> “O porta-estandarte no carnaval em Belém do Pará é o personagem da Escola de Samba que tem por responsabilidade conduzir o estandarte da Escola apresentando o enredo da agremiação carnavalesca, que se revela escrito no estandarte por ele manejado” (MARQUES, 2013, p. 36);

Nosso compromisso com o carnaval sempre buscou experimentar o seu cruzamento com o teatro e com a academia [...] desde a atuação como carnavalesco no início dos anos noventa assinando os grandes desfiles das Escolas de Samba de Belém do Pará, até o nosso trabalho realizado com as Escolas no Rio de Janeiro, nos carnavais de 2004, 2005 e 2006, incluindo experiências com Escolas de Samba na Europa. (SANTA BRÍGIDA, 2006, p. 21).

Dessa maneira, a continuidade do processo de carnavalização, direcionado por Miguel Santa Brígida no Auto do Círio, se revela enquanto emersão de encantarias culturais que habitam o cortejo em suas profundezas, segundo propõe Loureiro (2014), ao expor que “o Auto do Círio [...] é a teatralização de rua itinerante como cortejo carnavalizado do Círio de Nazaré [...] No entanto, mantendo-se a alegoria de um rio, tem suas encantarias culturais submersas que viverão aflorando e se atualizando a cada ano” (LOUREIRO apud SANTA BRÍGIDA, 2014, p. 21), traduzida pela inserção no cortejo, por exemplo, de elementos como comissão de frente, casais de mestre-sala e porta-bandeira, carros alegóricos, bateria e ala de baianas.

Pode-se apontar ainda, quanto ao processo de adensamento da carnavalização do espetáculo, que o encontro entre o Auto do Círio e a matriz das Escolas de Samba demarcou uma relação entre correspondentes, visto que ambas as manifestações partilham de eixos dramáticos muito semelhantes, sendo narrativas em movimento, inspiradas pela matriz religiosa das procissões, onde os deslocamentos humanos coletivos conduzem uma ação dramática:

É o sentido da dramaturgia que ultrapassa, e rompe o âmbito do texto dramático para englobar a realização cênica do espetáculo e sua composição final enquanto obra [...] configurando-se em cenas caminhantes, construindo o que chamamos de narrativa mãe, aquela que se desloca, nômade, em movimento contínuo pelas ruas conduzindo a ação dramática. É uma narrativa em fluxo permanente de deslocamento, é a “cena que anda” cujo eixo dramático principal é constituído de letras de músicas que funcionam com texto representado pelo grande coro. (SANTA BRÍGIDA, 2014, p. 46).

Dessa maneira, o sentido de carnavalização que aflorou do fundo do rio enquanto encantaria no Auto do Círio, a partir de 1996, possibilitou a ampliação e diversificação de possibilidades estéticas no espetáculo e incentivou os atores “a realização material de personagens com as mais diversas formas plásticas em seus figurinos e fantasias, transformando as ruas do bairro da Cidade Velha, em Belém, num verdadeiro mar de cores” (MOREIRA, 2012, p. 61). Soma-se, ainda, a esse

processo de ampliação, a presença de novos signos caminhantes inseridos no Auto do Círio, os carros alegóricos, que foram incorporados ao espetáculo enquanto possibilidades de verticalização de suas cenas, mas que também contribuíram para uma leitura carnalizada desse formato de espetáculo.

Observo que quando tomei conhecimento da cena carnalizada e aberta do Auto do Círio a variados processos de criação propostos pelo elenco do cortejo, bem como de sua estética marcadamente influenciada pelos elementos que remetem à matriz dos desfiles de Escola de Samba, ocorreu o que apontam Sireyjol e Ferreira (2010) a partir de análises da experiência de trabalho do carnavalesco Max Lopes na preparação do carnaval da G.R.E.S Imperatriz Leopoldinense para os desfiles de 2010, como encontro de “universos artísticos” entre os meus anseios artísticos carnavalescos e o cortejo enquanto manifestação artística carnalizada, aberta e pronta a recebê-los:

Max, em sua criação, traduz sua identidade, seu estilo, que precisa se casar com aquele da escola, num jogo de adaptação e integração. Ele define, por exemplo, a Imperatriz como uma escola “barroca”, de temas pesados, históricos, o que corresponde bem a seu próprio “estilo” e a sua “identidade”. De acordo com esse ponto de vista, o carnaval não é nem uma produção total do carnavalesco, nem da escola, mas um casamento, mais ou menos feliz, entre dois “universos” artísticos. As “identidades artísticas” do carnavalesco e da escola são, portanto, produtos da relação entre as duas partes. (SIREYJOL; FERREIRA, 2010, p. 179).

O reconhecimento das camadas de carnalização presentes na procissão do Círio de Nazaré já eram observadas por mim, mesmo antes de tomar conhecimento do cortejo dramático, e podem ser reconhecidas em um breve sobrevoo por algumas passagens que compõem a história da maior procissão da Festa de Nazaré. Compreendo que tais camadas estão traduzidas poeticamente pelos versos do samba de enredo “Festa do Círio de Nazaré” do G.R.E.S Unidos de São Carlos destacados para intitular a presente seção.

Sobre as camadas de carnalização da procissão mariana, cabe revisitar o disposto por Jurandir (1960) que, de maneira quase cronística, traduziu uma das cenas que aproximam a procissão do Círio a uma paisagem carnavalesca:

Na manhã do Círio, à janela, viu aquela massa meio infrene, numa espécie de carnaval devoto, tirando a Santa do seu bom sono na Sé, trazendo-a na Berlinda, como num carro de terça-feira gorda [...] Aproximou-se da corda da Berlinda, mergulhando na agitação que puxava o carro sagrado. Julgava

ver a imagem levada na cauda da multidão como nos ranchos de momo. (JURANDIR, 1960, p. 38).

Os elementos que colaboram para uma leitura carnavalesca da procissão do Círio de Nazaré, sendo alguns desses destacados por Jurandir (1960), remetem-nos ainda ao período governativo do luso Francisco Maurício de Souza Coutinho, presidente da Província do Pará em 1793, ano de oficialização da Festa do Círio de Nazaré quando estabeleceu que desfilariam à frente da romaria, naquela ocasião, um esquadrão de cavalaria portando clarins, de modo a anunciar ao povo e abrir caminhos para a passagem da procissão, conjunto que pode ser aproximado atualmente da configuração das comissões de frente<sup>39</sup>, por exemplo. A crescente devoção mariana fez ainda desfilarem ao centro da romaria, naquele ano, fidalgos também montados a cavalo que, postos em conjunto, formavam alas em meio aos quais estavam grandes damas da sociedade paraense da época também desfilando na romaria, por sua vez sentadas sobre as confortáveis almofadas de seus palanquins<sup>40</sup>.

Em 1803, por ordem da Rainha portuguesa D. Maria I, foi inserida na procissão uma alegoria alusiva a Dom Fuas Roupinho, lembrando a graça que o nobre guerreiro luso alcançou, por intermédio da Virgem de Nazaré, salvando-se da morte pela queda em um precipício enquanto caçava montado a cavalo. A iniciativa de D. Maria I parece ter sido a disparadora do desenvolvimento alegórico da romaria, visto que em 1826, o então presidente da Província do Pará, Félix Pereira Burgos, também fez a sua contribuição para a leitura carnavalizada da maior romaria da quadra nazarena, quando substituiu o esquadrão de cavalaria que anunciava a aproximação da procissão com seus clarins por uma alegoria que imitava as formas de um castelo medieval que se tornou o carro dos fogos, “fazendo uma analogia com os préstitos carnavalescos, era também uma espécie de “abre-alas” ou

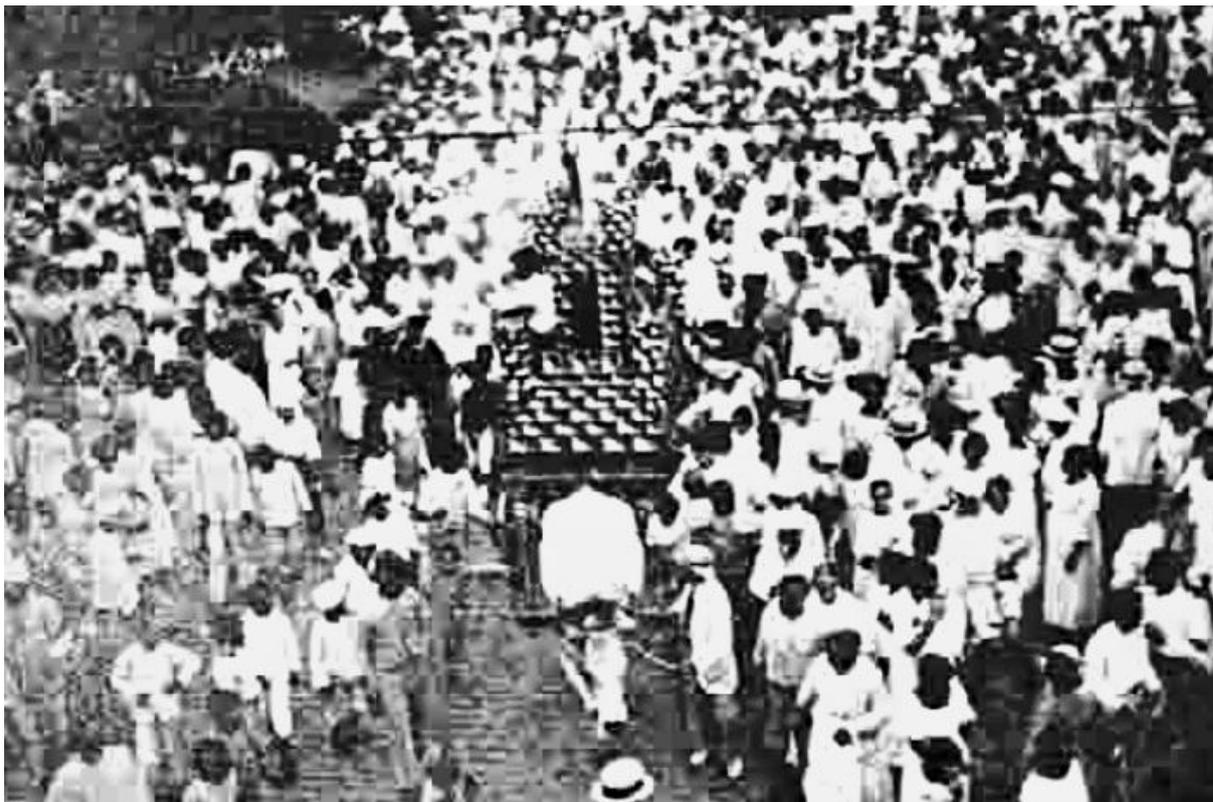
---

<sup>39</sup> A comissão de frente constitui o primeiro grupo de indivíduos que se apresenta em um desfile de Escola de Samba. Esse contingente primário tem a função de saudar o público que assiste aos desfiles, apresentar a agremiação carnavalesca e o enredo levado que será contado naquela ocasião. “Aproximadamente desde os anos 80, a comissão de frente passou a apresentar um espetáculo a parte dentro do próprio espetáculo do desfile das Escolas de Samba, quando a tradição cedeu lugar a criação e os integrantes da ala passaram a representar a parte inicial do enredo de suas agremiações. Tal alteração fez aparecer no universo do carnaval o profissional das artes cênicas chamado coreógrafo, ou em algumas vezes diretor teatral.” (MANZINI, 2006 apud CORRÊA, 2011, p. 236).

<sup>40</sup> Espécie de cadeira suspensa do chão por hastes de madeira utilizada para o transporte de passageiros. Nessa configuração de liteira, o passageiro que viajava sentado era carregado por criados, com exceção das ocasiões em que tais guaritas eram postas suspensas sobre o dorso de grandes animais como os camelos ou elefantes;

“comissão de frente” (IPHAN, 2006, p. 16), que tinha por finalidade informar aqueles que conduziam a Berlinda com a imagem da Virgem de Nazaré sobre a vanguarda do cortejo:

Figura 4: “O carro dos fogos” tracionado por um boi era o responsável por anunciar a vanguarda da romaria do Círio de Nazaré pelas ruas de Belém. Esse elemento alegórico inserido no contexto da procissão foi mais um dos pontos que contribuiu para a associação da maior procissão da Festa de Nazaré aos desfiles carnavalescos.



Fonte: Dossiê IPHAN-CÍRIO, 2006, p. 12.

Ainda hoje, cada procissão da quadra nazarena partilha de uma maneira espetacular para apresentação da imagem da Virgem aos numerosos fiéis que tomam as ruas de Belém, procurando estarem mais próximos de Nossa Senhora. Cabe destacar que nas duas maiores romarias da festividade, a Trasladação e o Círio, a imagem da Virgem sai às ruas da cidade a bordo do carro da Berlinda, exibido na figura seguinte, um dos símbolos de maior expressividade da Festa, esculpida em formato de oratório envidraçado pelo artista João Pinto Martins<sup>41</sup> em 1964:

---

<sup>41</sup> João Pinto Martins foi um escultor paraense que ganhou notoriedade pelos trabalhos com diversos elementos plásticos, como mármore, madeira, alumínio, cobre, bronze e argila. Artista versátil produziu caricaturas, pinturas murais e notabilizou-se no cenário artístico nacional pela produção de

Figura 5: A Berlinda da Festa do Círio de Nossa Senhora de Nazaré é a quarta a ser criada para conduzir a imagem da Virgem pelas ruas de Belém. Quando levada nas procissões, a Berlinda é ornamentado com flores, como pode ser observado no plano ao fundo, o que sugere outra aproximação da Festa do Círio com o trabalho dos barracões carnavalescos, quando os carros alegóricos recebem de aderecistas e decoradores os últimos detalhes antes de serem levados às passarelas dos desfiles das Escolas de Samba. A Berlinda dispõe ainda de um moderno sistema de iluminação, pensado para destacar as formas e cores do oratório e da imagem da Virgem de Nazaré.



Fonte: Carlos Sodré / A.G PARÁ.

Os entalhes da Berlinda, esculpida em madeira vermelha formando baixos e altos relevos, volutas, florões e enrolamentos vegetalistas encimados por anjos, acusam uma revisita do escultor João Pinto Martins ao léxico decorativo do barroco clássico. As formas e a cor do barroco presentes na Berlinda são também comumente ressignificadas pela criação cenográfica dos desfiles de Escola de Samba, a exemplo da Unidos do Viradouro que recriou a própria Berlinda para o seu desfile em 2004 quando teve como enredo a Festa do Círio de Nazaré:

---

esculturas. Na década de 1940, participou do Grupo do Utinga, movimento artístico modernista paraense de onde nasceram alguns dos seus melhores óleos sobre tela, fruto das experimentações que o grupo promovia. João Pinto recebeu o primeiro prêmio da categoria escultura no primeiro salão de artes plásticas da Universidade Federal do Pará em 1963. Em 1977, sua obra foi exposta no Museu do Homem em Paris junto a um coletivo de artistas paraenses. O artista é o autor da Berlinda utilizada nas duas maiores procissões da Festa do Círio de Nazaré;

Figura 6: Tripé Berlinda, obra da escultora Andréia Vieira, que demonstra a reconfiguração de elementos sacros pelo desenvolvimento cenográfico dos desfiles de Escola de Samba, tornando-se com isso também, outro exemplo que traduz “a festa de conversões semióticas” (PALHETA, 2012, p. 89) que é um desfile de uma Escola de Samba;



Fonte: <https://www.instagram.com/p/CVF9yFvL5ay/>. Acesso em: 27 nov. 2021.

O desfile das Escolas de Samba ressignifica expressões da arte sacra católica ao realizar visitas constantes ao barroco brasileiro do século XVIII, de modo a recriá-lo com profusão de detalhes que caracterizam uma leitura particular desse movimento artístico pelos artistas da festa do carnaval, promovendo, com

isso, uma reformulação pautada na junção de referências e formas estruturadas por investigações pela história da arte a expressões dos festejos populares brasileiros, como pode ser observado com constância na obra da carnavalesca Rosa Magalhães, a exemplo da alegoria a seguir criada pela artista para o desfile da G.R.E.S Portela:

Figura 7: Alegoria “Minas de todos os Santos”, criada para o desfile da G.R.E.S. Portela no carnaval carioca de 2019. A obra carnavalesca de Rosa Magalhães é um exemplo do modo com que o desfile das Escolas de Samba ressignifica expressões da arte sacra católica, dados os campos de trânsito da multiartista que, além de carnavalesca, é professora de Estética e História da Arte. Rosa Magalhães realiza, em seus desfiles, visitas constantes ao barroco brasileiro do século XVIII, como também a expressões dos festejos populares brasileiros, visto que a alegoria receberia ainda destaques e composições alusivos a celebrações culturais típicas das cidades interioranas do estado de Minas Gerais.



Fonte: Vinicius Albudane / SRZD.

Desse modo, é cabível apontar quanto a Festa do Círio de Nazaré, em Belém, que esta é exemplo de um formato de culto extremamente popular, sublinhado pela aproximação em muitos aspectos como já exposto, dos desfiles de Escola de Samba, o que revela um complexo sistema de relacionamento com o sagrado expresso na figura de Maria, e que se torna evidente no “jogo da sociabilidade” (RODRIGUES, 2008, p. 55), tecido pelo despojamento dos fiéis durante a quadra nazarena.

Cabe reiterar à proposição de Rodrigues (2008), o exposto por Alves (1980), quando o autor aponta para a dinâmica social que se estabelece durante o período do Círio em Belém: “quando uma sociedade, ou um seguimento desta, sai do ordinário de sua rotina cotidiana para viver o extraordinário de eventos ritualizados [...] constitui-se um conjunto de manifestações simbólicas inscrito na ordem da significação” (ALVES, 1980, p. 21). Sobre tais segmentos que moldam formas peculiares de devoção à Nossa Senhora de Nazaré em Belém, destaco o Auto do Círio enquanto proposição artística de homenagem à Virgem, a partir do disposto por Simmel (1983 apud RODRIGUES, 2008), onde percebo que coletivos como o Auto do Círio partilham, durante a Festa de Nazaré, de:

Interesses e necessidades específicas [que] fazem com que os homens se unam em associações econômicas, em irmandades de sangue, em sociedades religiosas, e quadrilhas de bandidos, todas essas sociações se caracterizam por um sentimento, entre seus membros, de estarem sociados e pela satisfação derivada disso; sociados sentem a formação de uma sociedade como valor, são impelidos para essa forma de existência. (SIMMEL, 1983 apud RODRIGUES, 2008, p. 55).

Portanto, a Festa do Círio de Nazaré exprime uma religiosidade devotada à Nossa Senhora que acompanha o jeito de ser do povo paraense, que vive e celebra a comunhão com o sagrado, tendo a festa também como ambiente para esse encontro fraterno. Diante disso, o Auto do Círio nos é revelado como representante da “matriz barroca que mistura liturgia e cortejo, fé e festividade, procissão e carnaval na sua grandeza de manifestação cultural e fenômeno de intensa participação popular” (SANTA BRÍGIDA, 2014, p. 96), dado que o Círio de Nazaré é a matriz da encenação do cortejo dramático. No que diz respeito à festa como ambiente para o encontro, percebo ainda que os dias que antecedem o espetáculo o Auto do Círio, dedicados aos ensaios, marcações de cena e tomada de conhecimento das músicas que serão cantadas por exemplo, reforçam a leitura do cortejo como representante da matriz barroca por se assemelhar em vários aspectos à preparação que ocorre nas nossas casas para a Festa do Círio, entre nossas famílias, não sendo ensaios para um espetáculo somente, mas um momento de encontros e reencontros fraternos e partilha de afetos que culminarão na homenagem dos artistas-devotos à Virgem de Nazaré.

Assim, o Auto do Círio se instalou em minha trajetória enquanto cortejo dramático aberto à criação artística e especialmente marcado pela carnavalização

advinda da matriz espetacular das Escolas de Samba, como também pelo encontro do meu corpo com os demais corpos dos artistas-devotos responsáveis pelo corpo espetacular do cortejo que coabitam o mundo criado pelo espetáculo, onde estabelecemos a nossa própria comunidade de iguais.

### 3.2- A carnavalização do corpo do artista-devoto

A assimilação de elementos estéticos provenientes do universo artístico das Escolas de Samba pelo Auto do Círio reestruturou o processo criativo dos atores do elenco, de modo que o trabalho de construção das personagens passou a dispor, a partir da segunda fase de carnavalização do espetáculo, também de uma excentricidade visual alegórica, ressignificada para a estrutura caminhante do cortejo, sem que essa assimilação de elementos tenha anulado os demais atravessamentos estéticos que lhe antecederam.

Dessa maneira, é possível apontar no que tange ao vestir no Auto do Círio, que os elementos provenientes da matriz carnavalesca movimentaram consideravelmente a estética do espetáculo, revelando segundo Moreira (2012):

a vastidão do imaginário local, o que permite ao ator criar uma fantasia que ilustra pedaços desse roteiro. Este permite uma variedade tão grande de criações quanto às fantasias que compõem os enredos apresentados nos desfiles das Escolas de Samba no carnaval, pois o ator pode ser o que quiser e utilizar as mais diversas formas e os mais diversos materiais: penas, cabacinhas, plumas, plástico, espuma [...] para concretizar a sua fantasia pessoal, o seu disfarce. (MOREIRA, 2012, p. 56).

Os desfiles de Escola de Samba se configuraram, para mim, enquanto espaços para vivência pluridimensional de mundos imaginados. Partejando o meu olhar estético diante do mundo, fecundado em mim ainda durante a infância e alimentado pelo convívio e influência criativa da minha Avó materna, não dimensionei que os desfiles assumiriam mais tarde, em minha vida, o espaço de celebração também de uma ancestralidade a qual presto reverência enquanto mais

um devoto da grande procissão do samba<sup>42</sup> durante o encontro anual festivo com as agremiações carnavalescas, mesmo enquanto espectador televisivo delas.

Entre os elementos presentes nos desfiles das Escolas de Samba, o corpo feminino em comportamento espetacular me chamou atenção. Quando observei esses corpos ocupando as posições de rainha de bateria, destaques de alegoria e musas das Escolas por exemplo, percebi que as foliãs pareciam conquistar sem esforço a atenção das câmeras televisivas e do grande público, em muito por serem atribuídos a elas as representações de personagens e passagens importantes no desenvolvimento dos enredos, como também por estarem nesses desfiles, compondo a espetacularidade da linguagem artística das Escolas de Samba.

Desse modo, compreendo que o meu fascínio, diante de tais figuras do carnaval, adveio da maneira espetacular com que essas personagens trajando seus figurinos carnavalescos cuidadosamente pensados se apresentavam diante do grande público e colaboravam para “dar forma à história contada desenvolvida pormenorizada na sinopse e cantada no samba-enredo [...] tendo coerência com o tema, desde a concepção até sua realização, e harmonia com o conjunto plástico-visual da escola.” (ALMEIDA; OLIVEIRA, 2020, p. 56). Somaram-se a esses aspectos, ainda, a possibilidade que essas destaques tinham de poder desempenhar um novo personagem a cada igualmente novo desfile, como pontua Moreira (2012) ao abordar as possibilidades presentes no fantasiar-se em diversos contextos espetaculares:

Através do fantasiar, da brincadeira, do jogo, uma pessoa pode ser outra, nas apresentações teatrais, no carnaval onde o desejo na população de brincar se intensifica e você pode ser outro e outros; desejo possibilitado a partir do uso de roupas diferenciadas, maquiagens, máscaras, uso de acessórios, realizando seus desejos mais contidos. (MOREIRA, 2012, p. 53).

Nos estudos de Palheta (2019), debruçados sobre o fazer artístico carnavalesco dos desfiles de Escola de Samba, também é possível observar a partir da proposição autoral e carnalizada da pesquisadora, que tais desfiles, sendo compreendidos a partir de Danto (2005), enquanto mundos inventados pelos

---

<sup>42</sup> Trecho do samba-exaltação “Portela na Avenida”, uma composição de Paulo Cezar Pinheiro e Mauro Duarte, consagrado no cancioneiro nacional pela magistral interpretação de Clara Nunes e que de maneira poética retrata a passagem da G.R.E.S. Portela pela avenida de desfiles como uma forma de ritual sagrado;

artistas-carnavalescos, onde os quesitos: enredo, samba de enredo, alegorias e fantasias<sup>43</sup> se configuram enquanto elementos que os constituem fundamentalmente, são os lugares onde os componentes têm sua partitura corporal cotidiana alterada por influências externas a esse corpo, provocada pelas fantasias carnavalescas como sublinha Palheta (2019), a partir de diálogos junto a Damatta (1994), Souza (2008) e Rosendo (2011), ao considerar desse modo que:

A fantasia da Escola de Samba é fundamental na concepção de corpo-habitante que altera o gestual cotidiano e promove novos gestuais compartilhados em desfile [...] Desse modo, a fantasia de Escola de Samba age como um código que comunica o enredo durante o desfile, código este que converte os desfilantes em elementos fundamentais à leitura contextual de desfiles, alterando suas identidades cotidianas, tornando-os comunicadores do mundo imaginado. (PALHETA, 2019, p. 80-81).

A admiração pelo comportamento espetacular feminino nos desfiles das Escolas de Samba me levou a descobrir que os desfiles são espaços ocupados também por mulheres transgênero e travestis<sup>44</sup>, o que me despertou o interesse pela relação histórica que envolve a transgressão de expressões de gênero e o carnaval<sup>45</sup>.

O travestismo, como aponta Bakhtin (1987), é um dos pilares do conceito de carnavalização que demarca a suspensão da ordem oficial do mundo, e permite o aflorar, durante os dias de folia, de uma segunda vida e um segundo mundo, portanto, também de um segundo corpo que habite esses mundos, os quais existem plenamente durante o tempo de duração do período carnavalesco, onde o autor deixa posto acerca das formas e símbolos da linguagem carnavalesca:

As formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão impregnados do lirismo, da alternância, da renovação, da consciência da alegre relatividade

---

<sup>43</sup> Ver PALHETA, 2019;

<sup>44</sup> Cabe pontuar que tais classificações para expressões de gênero, destacadas no corpo desta pesquisa, não têm a finalidade de restringir ou definir lugares a serem ocupados, mas sim assinalar a diversidade de expressões de gênero que ocupam o contexto espetacular dos desfiles de Escola de Samba e extrapolam inclusive os exemplos citados;

<sup>45</sup> Cabe pontuar a passagem de algumas personalidades importantes do universo LGBTQIA+ pelos desfiles das Escolas de Samba cariocas, como: Eloína dos Leopardos, que foi destaque de chão e de alegoria da Beija-Flor de Nilópolis e Unidos do Viradouro; Rogéria, que foi destaque de alegoria da Imperatriz Leopoldinense, Unidos da Tijuca, Estação Primeira de Mangueira e componente da comissão de frente da São Clemente em 2008; Samile Cunha, destaque que acompanha a carnavalesca Rosa Magalhães e já teve passagens pela Imperatriz Leopoldinense, Vila Isabel, Paraíso do Tuiuti, Renascer de Jacarepaguá e Acadêmicos do Engenho da Rainha; Monique Lamarque, destaque em exercício do Acadêmicos do Salgueiro; Rogéria Meneguel, destaque em exercício da Portela; Luanda Ritz, destaque em exercício da Estácio de Sá e Império da Tijuca; Michaela Giorgi e Lisa Suan, destaques em exercício da Unidos da Tijuca;

das verdades e autoridades no poder. Ela caracteriza-se pela lógica das coisas ao avesso, ao contrário, das permutações constantes do alto e do baixo (da roda), da face e do traseiro, das diversas paródias, das travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões. (BAKHTIN, 1987, p. 10).

Revisitando a história das Escolas de Samba da cidade do Rio de Janeiro, cabe lembrar que durante os anos que se seguiram após a oficialização da festa do carnaval na capital brasileira de então, o concurso para julgamento dos desfiles das agremiações, realizado naquela ocasião pelo jornal “Diário de Notícias” (FERREIRA, 2004, p. 345), dispôs de algumas regras para participação das Escolas no certame, onde cabe destacar: a obrigatoriedade da inclusão de um grupo de baianas<sup>46</sup>, função desempenhada inicialmente por homens vestidos com “a indumentária típica da mulher afrodescendente que mantém suas raízes históricas vivas [...] repleta de cores alegres, com batas de renda ou richelieu, e os turbantes (ou torços) bem grandes e trabalhados, independentemente da hierarquia do candomblé” (OLIVEIRA, 2017, p. 105); utilização de uma bandeira ou estandarte encarregada de identificar as Escolas de Samba perante o júri e o público que assistia a passagem dos desfiles, uma herança dos Ranchos, onde o travestimento de alguns componentes<sup>47</sup> também parecia compor com naturalidade o contexto festivo daquela celebração carnavalesca.

Cabe demarcar ainda, que dada a popularidade do travestimento durante os dias de folia no carnaval carioca, seja nas Escolas de Samba, blocos, bailes ou bandas que se multiplicavam pela cidade, ocorreu no Rio de Janeiro a criação de um movimento artístico que resultou em nichos de trabalho para artistas travestis durante o início da década de 1960. As travestis, que durante o carnaval eram candidatas dos numerosos concursos de fantasia promovidos pelos bailes que se espalhavam em teatros e boates do Rio de Janeiro, chamaram a atenção de empresários como João Roberto Kelly<sup>48</sup> pela beleza aliada à espetacularidade

---

<sup>46</sup> “Ala que faz referência ao grupo de mulheres que desfilavam nos Ranchos e Cordões no início do século XX com suas roupas de baiana e que participavam das primeiras Escolas de Samba. Essa ala é composta, atualmente, por um grupo mínimo de cem mulheres usando fantasias caracterizadas por amplas saias rodadas” (FERREIRA, 2004, p. 368);

<sup>47</sup> “Um relato freqüentemente trazido pelos cronistas (Guimarães, 1978; Jotaefegê, 1982), e que constitui uma célebre exceção, é o de Maria Adamastor, uma mulher que foi uma importante Mestre-Sala de Ranchos, função comumente desempenhada por homens, tendo participado de vários deles como fundadora ou dirigente” (MACEDO, 2007, p. 14 apud GONÇALVES, 2008, p. 56);

<sup>48</sup> Pianista, compositor e produtor musical brasileiro. João Roberto Kelly foi o responsável pela produção do espetáculo “Les Girls”, estreado na boate carioca Stop, no fim de 1964, encenado

emanadas durante suas apresentações, o que fez dessas travestis, após o carnaval, as grandes estrelas de shows realizados em clubes noturnos e posteriormente nos principais teatros da cidade, tendo a vanguarda de tal movimento creditada ao “show intitulado *The Internacional Set*” (GREEN, 2000, p. 373), estrelado pelas travestis que ficaram famosas nos bailes carnavalescos de 1964.

A partir da pesquisa pelo universo dos desfiles de Escola de Samba, entendo que o carnaval carioca se configurou enquanto núcleo integrador de múltiplas manifestações públicas da inversão de gênero, estimuladas pelo instante festivo que se instalava na cidade durante os dias de folia, como registra Green (2000): “trajando plumas e vestidos de lantejola [...] os foliões na rua aproveitavam a suspensão e inversão das regras sociais estritas para praticar o travestismo” (GREEN, 2000, p. 340). Dessa maneira, ao enveredar pela pesquisa quanto ao relacionamento entre o travestismo e o carnaval carioca, desenhei em mim os primeiros traços do meu corpo travestido que desabrochou no Auto do Círio.

Desse modo, quando compreendi o Auto do Círio enquanto espaço que aponta para uma prática cênica dedicada ao rompimento de sistemas clássicos de narrativa, prestando-se à abrangência de uma significativa quantidade de processos de criação, constituindo com isso uma “multiplicidade de corpos que constroem o corpo do cortejo, numa diversidade de estilos de interpretação que compõem as estações, as cenas e os personagens” (SANTA BRÍGIDA, 2014, p. 49), soube que poderia no espetáculo criar um corpo e comportamento espetacular que o acompanhasse, me utilizando do travestimento para alcançar outra dimensão para o meu exercício criativo carnavalesco.

Com a percepção de condições semelhantes entre mim e as grandes vedetes travestis que conheci nas pesquisas sobre o carnaval carioca, reconheci nos espaços cênicos, carnavalesco e teatral, lugares para experimentação onde poderia deixar aflorar no meu corpo os traços que demarcam o trânsito entre gêneros ao qual me pretendi. Compreendo que os figurinos que criei para as personagens que vivenciei no cortejo dramático se aproximaram do disposto por Palheta (2019), e me instigaram a construção de um “corpo-habitante” (PALHETA,

---

somente por atrizes travestis, dentre as quais se destacaram Rogéria, Valéria e Jane Dicastro, com direção cênica de Bibi Ferreira;

2019, p. 80) para o cortejo, onde os figurinos carnavalescos que vestiram esse corpo se configuraram como espécies de portais para a minha entrada nos mundos que imaginei com os meus processos de criação para o espetáculo a cada novo ano.

Assim, travestismo se configurou enquanto parte do meu processo criativo por compreender, a partir de Rangel (2015), que “a cada criador corresponde uma demanda interna, e como consequência a cada criador e a cada processo criativo, correspondem “métodos” diferenciados” (RANGEL, 2015, p. 21), onde o trânsito entre gêneros, na cena híbrida do Auto do Círio, revelou as influências que sofri pela espetacularidade do corpo feminino inserido no contexto espetacular dos desfiles que assistia, como também demarcou a experimentação do corpo espetacular que construí e que perverteu o comportamento do meu corpo cotidiano desde a expressão de gênero que manifestei com a minha imagem.

A cada nova edição do cortejo, os meus processos criativos se alteraram, assim como o corpo que ia concebendo, o que compreendo enquanto um processo de constante experimentação que compôs o partejar do meu corpo travestido, onde operei um movimento criativo espiralado, como propõe Rangel (2015):

A circularidade desse caminho é o da espiral com seu movimento em permanente expansão interna e externa. A continuidade da obra se faz em redes de fluxos em devir, em rizoma, movimento vegetal que depende da expansão na superfície e em profundezas de raiz. (RANGEL, 2015, p. 27).

Desse modo, considerando o referencial artístico que construí por meio de pesquisas acerca do carnaval carioca, onde “os travestis [...] como Rogéria, associavam glamour, sedução feminina, corpos esculturais e rostos cuidadosamente maquiados” (GREEN, 2000, p. 378), almejei uma estreia igualmente notável no Auto do Círio em 2014, ao passo que também considerava o trânsito pelo travestismo como uma possibilidade de expandir os meus próprios conceitos de gênero, por meio do fazer artístico carnavalesco.

A partir dessas incursões investigativas é possível compreender que espaços democráticos, como o carnaval e o Auto do Círio, se configuram enquanto ambientes privilegiados para o aflorar da “Persona” (JUNG, 1991, p. 478), pairando sobre estes espaços um sentimento de *communitas*, visto que tais lugares nos provocam ao acionamento de formas particulares de nossas personalidades, e permitem o exercício da transgressão de normas e códigos relativos a

masculinidade e feminilidade, sem preocupação com a hostilidade social, sendo o trânsito entre gêneros um modo para percepção e relacionamento com novo meio:

Colocar uma máscara, sabendo claramente que ela corresponde, por uma parte aos seus propósitos e, por outra parte as exigências e opiniões dos que o cercam, predominando umas vezes um desses fatores, outras vezes o outro. A esta máscara dei o nome de Persona [...] A Persona é portanto, um complexo funcional a que chego por motivos de adaptação ou necessária comodidade. O complexo funcional da persona refere-se exclusivamente as relações do indivíduo com o objeto exterior. (JUNG, 1991, p. 478).

Desse modo, compreendo que a experiência do partejar o meu corpo travesti foi a maneira que encontrei para habitar os mundos que imaginei para o Auto do Círio a cada nova edição do cortejo, onde procurei, com isso, alcançar durante os meus solos artísticos, brilhantismo semelhante ao das apresentações das grandes destaques que admirava durante as transmissões dos desfiles de Escola de Samba.

### 3.3- A poética do meu vestir carnavalesco no Auto do Círio

Caminho pelos estudos acerca das artes carnavalescas, procurando reconhecer a poética do vestir que criei para as minhas personagens no Auto do Círio. Revisito alguns dos atravessamentos artísticos que formam a minha apreensão de valores estéticos carnavalescos através da pesquisa debruçada sobre a obra e produção intelectual de profissionais do carnaval que calçam minha trajetória criativa e demarcam contornos da minha personalidade artística carnavalizada. Para isso, valorizo os conceitos de Matrizes Culturais e Matrizes Estéticas (BIÃO, 2009, p. 46), por compreender que opero com esse movimento a procura do alimento artístico que gestou o meu olhar estético, por considerar desse modo que:

No âmbito geral da cultura, assim como no campo mais específico da estética, pode-se sempre buscar compreender um fenômeno contemporâneo a partir de um esforço de identificação de sua filiação histórica e de seu parentesco atual, com outros fenômenos [...] chamando atenção para o fato de que, na cultura, cada fenômeno possui simultaneamente, múltiplas matrizes, fato que é de diversos processos de transculturação. (BIÃO, 2009, p. 46).

Para vestir o meu corpo carnavalesco no Auto do Círio agi como carnavalesco que toma a sinopse do enredo para criar fantasias e alegorias. Não tendo o Auto do Círio necessariamente um texto de enredo, mas tendo um tema e um texto de apresentação, destaquei fragmentos destes tema e texto e me permiti ser afetado por eles para então construir meu próprio enredo, para o qual adotei as mínimas informações disponíveis em favor dos meus processos artísticos. Com isso, quando destaquei elementos que me impulsionaram ao ato de criação, acionei a memória dos referenciais que carregava naqueles instantes, procurando agrupar esses fragmentos em torno de um fio condutor que indispensou a imaginação como elemento aglutinador desses retalhos de ideias. Criar a minha própria leitura artística, a partir dos temas e provocações lançados a cada Auto do Círio, é o fator que moveu meus processos de criação. Ao revisitar esses processos, encontro correspondências com os escritos de Rangel (2015), ao expor sobre o seu próprio processo criativo:

No meu processo criativo, memória e imaginação estão sempre fundidas e configuram uma espécie de “jardim” onde as formas afloram. As formas não são trazidas no momento da observação imediata do mundo. Nunca me interessei além do necessário pelas aulas de modelo vivo na Escola de Belas Artes que frequentei. Os meus modelos “realmente vivos” são os que a memória fundiu a imaginação, transfigurados e guardados em camadas de emoções. (RANGEL, 2015, p. 23).

Ao reunir memória e imaginação, operando em um movimento criativo que expõe a minha visão artística para um fato, percebo a contribuição da obra carnavalesca do multiartista Joãozinho Trinta<sup>49</sup> no gestar do meu olhar estético. Joãozinho Trinta relatou que o seu processo de criação para os desfiles das Escolas de Samba do carnaval carioca é feito imprescindivelmente pelas camadas que ele acrescenta a um fato narrado pelo enredo, descrito como visão holística:

O cérebro humano, dizem os cientistas, é dividido em lado direito e lado esquerdo. O lado esquerdo é o lado do dedutivo, é o lado do cérebro que só entende que só absorve as coisas através do racional, enquanto que o lado direito é o lado da imaginação [...] nós recebemos todo um acervo do mundo, não é querer ser utópico só pela utopia, é uma questão de lógica [...] então eu entendo que a criação artística se faz com o equilíbrio tanto do lado direito quanto do lado esquerdo e é preciso ter muita informação e trabalhar com uma visão holística para obter um resultado que seja o

---

<sup>49</sup> Artista plástico, bailarino, cenógrafo e figurinista maranhense que ganhou notoriedade mundial pelos espetáculos criados em forma de desfile de Escola de Samba na cidade do Rio de Janeiro na segunda metade do século XX. Joãozinho Trinta foi responsável por uma das mais significativas revoluções estéticas no desfile das Escolas de Samba cariocas, consolidando aspectos do formato de espetáculo carnavalesco como conhecemos hoje;

impacto, que seja o inusitado, que seja alguma coisa diferente porque cada carnaval é uma exercício de criatividade. (informação verbal)<sup>50</sup>.

Segundo Santa Brígida (2006), o enredo é a “a produção literária que é a matriz mais importante e fundante de todo processo criativo interdisciplinar. Tudo começa com a escolha do enredo” (SANTA BRÍGIDA, 2006, p. 98). O enredo é a verve para o desenvolvimento de um desfile de Escola de Samba, como aponta Palheta (2012):

O enredo carnavalesco é também uma narrativa. “Quem narra, narra o que viu, o que viveu, o que testemunhou, mas também o que imaginou, o que sonhou, o que desejou. Por isso NARRAÇÃO e FICÇÃO praticamente nascem juntas” (Leite, 1994, p.6). Imaginação e Ficção são elementos imprescindíveis ao enredo carnavalesco, onde as narrativas adquirem aspectos de realidades inventadas, inspiradas em realidades existentes e onde as realidades existentes são convertidas em realidades imaginadas. (PALHETA, 2012, p. 29).

Narrar um fato indispensando significativas parcelas de ficcionalidade, era um hábito cultivado por mim desde a infância, hábito herdado do convívio com minha Avó materna, e ao conhecer o espetáculo artístico das Escolas de Samba compreendi que poderia transformar as narrativas ficcionais que criávamos, em matéria tátil, traduzida em figurinos carnavalescos e carros alegóricos. Sendo o Auto do Círio o espaço que recebeu o meu exercício criativo carnavalizado a partir de 2014, tive na narrativa escrita um elemento aglutinador ou eixo central do meu processo de criação, traduzindo a saga das personagens que interpretei no cortejo.

A partir do tema elaborado para cada edição do Auto do Círio, criei paralelamente uma narrativa encarregada de ser a potencialidade organizadora da minha encenação, semelhante aos enredos das Escolas de Samba. Essas narrativas escritas reuniram os elementos indutores do visual e gestual que foram criados para minhas personagens, e se configuram para além de etapas dos meus processos de criação, também como dados do meu processo criador e que me permitem, segundo Fortin (2009), observar a parte visível da minha prática, mas também “ver a parte invisível, as intuições, os pensamentos, os valores, as emoções que afloram na prática artística e nascem do relato simples” (FORTIN, 2009, p. 82). Observo então que os textos-enredo que criei nasceram como resposta aos meus

---

<sup>50</sup> Depoimento registrado pelo documentário “A raça síntese de Joãozinho Trinta”, dirigido por Paulo Machline. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=oRfkmYEISE](https://www.youtube.com/watch?v=oRfkmYEISE;);

anseios por operar em um processo de criação carnavalesco, bem como para organizar ideias que foram transformadas em imagem carnavalizada no meu corpo.

Com isso, a obra carnavalesca de Joãozinho Trinta me mostrou caminhos para a criação de narrativas escritas para as minhas personagens, onde a capacidade humana do devaneio é a tônica que absorvo de suas criações literárias para os desfiles de Escola de Samba enquanto gênese criativa desse espetáculo, sobre a qual expõe Santa Brígida (2006):

O processo de criação e construção da cena carnavalesca é um espaço pleno para a realização do devaneio, onde o que foi sonhado pelo carnavalesco (o sonho como carregador de uma bateria mental e imaginativa) é traduzido em forma de devaneio na avenida. É o fruto da aventura do pensamento no reino do imaginário que resulta na encenação do Maior Espetáculo da Terra (SANTA BRÍGIDA, 2006, p. 96).

Desse modo, percebo a importância do devaneio como elemento primordial da minha atividade criadora quando carnalizei no meu corpo as temáticas que foram propostas para o Auto do Círio, onde:

Os eventos da vida real, associados a uma espécie de “momento mítico” ou, os eventos imaginados, e depois confirmados, e/ou superados pelo real, foram os que permaneceram para a ânsia em seu alento criativo [...] Recorro, para a realização da obra a esses “eventos-adventos” como grandes imagens em seu “arquivo” interiorizado, organizado pela experiência sensível que funde memória e imaginação. Essas são fontes primárias do meu devaneio. (RANGEL, 2015, p. 23).

Observo, desse modo, que operei com meus processos de criação na direção da tônica que mistura realidade e fantasia num mesmo movimento encarregado de provocar no espectador da cena caminhante a ânsia pelos acontecimentos que se sucederam com o desenvolvimento das narrativas que construí com o meu corpo enquanto parte do cortejo dramático.

Do legado artístico de João Trinta, guardei ainda um prezar pela “Opulência Brasileira”, destacada por Cunha (2006) a partir de análises das sinopses dos enredos “O rei de França na ilha da assombração” de 1974 e “O segredo das minas do rei Salomão” de 1975, ambos desenvolvidos por Joãozinho Trinta no G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro; “Ratos e Urubus larguem a minha fantasia” de 1989, “Todo mundo nasceu nu” de 1990 e “Há um ponto de luz na imensidão” de 1991, desenvolvidos por ele na G.R.E.S Beija-Flor de Nilópolis. A opulência brasileira, proposta por Cunha (2006), demarca valores que celebram a memória, riquezas

naturais e o Brasil como um país pronto a oferecer o que há de melhor aos seus habitantes, onde a Amazônia e as lendas que a envolvem ganham notoriedade nesse discurso, lembrando que tamanha riqueza também desperta a cobiça sobre o patrimônio nacional em diversos aspectos.

A estética estabelecida pelo trabalho de Rosa Magalhães foi outro atravessamento que contribuiu para a modelagem da minha sensibilidade criativa carnavalesca. Com a obra de Rosa Magalhães aprendi que a procura por referências estéticas para os meus processos de criação, em expressões do fazer artístico tido como erudito, demonstra além de um precioso domínio de conteúdos da história da arte, a possibilidade de diálogo com múltiplos públicos que assistem aos espetáculos e partilham de outros igualmente múltiplos referenciais culturais e estéticos. Isso proporciona oportunidades indispensáveis de popularização da arte exposta em museus e galerias em uma manifestação que atinge a tantos indivíduos simultaneamente, como o desfile das Escolas de Samba, fazendo existir importantes processos de hibridação e circularidade como expõem Osinski e Kreeling (2011), a partir das proposições de Ginzburg (1987) e Canclini (2000), na abordagem da obra carnavalesca de Rosa Magalhães:

Ginzburg (1987) define o relacionamento circular como efeito de influências recíprocas que se podem mover de baixo (cultura popular/subalterna) para cima (cultura erudita/hegemônica) bem como de cima para baixo. Segundo o autor, uma cultura pode ser integrada a outra, por sua vez a hibridação definida por Canclini (2000) se refere as relações interculturais e consiste no encontro entre o culto e o popular [...] A hibridação cria um processo de comunicação horizontal que não conhece relações hierárquicas entre as referidas modalidades culturais. (OSINSKI; KREELING, 2011, p. 168).

A minha busca pela formação acadêmica no curso de Artes Visuais da Universidade Federal do Pará em 2014, bem como no Curso Técnico de Figurino Cênico e Cenografia da mesma instituição, iniciados respectivamente em 2016 e 2018, sublinha essa influência, onde a opção pelas Artes representa o caminhar incansável por um campo que mais tarde poderia contribuir positivamente para a minha incursão artística no fazer carnavalesco que, nas Escolas de Samba ou no Auto do Círio, atinge um número relevante de indivíduos e se apresenta como oportunidade para que o artista se torne um intermediário entre comunidades, um comunicador que promove a mediação cultural através da arte, como aponta Santos (2006):

Destacamos o fato de o estrangeiro operar como um “intermediário ideal”, pois que este transita entre mundos sociais particulares, importando “idéias e mercadorias” de um lado para outro, na medida em que entendemos o papel do carnavalesco, também, como realizador desta mesma operação de mediação sócio-cultural. O carnavalesco surge, então, como aquele que realiza múltiplas mediações sociais possibilitando com seu trabalho o vínculo entre níveis de cultura, popular e erudita, catalisados pela festa carnavalesca. (SANTOS, 2006, p. 96).

Dos estudos realizados por Oliveira (2015), sobre a obra carnavalesca de Rosa Magalhães, provêm ainda o conceito de figurino-carnavalesco, que contempla o vestir nos desfiles das Escolas de Samba cariocas que adotei para caracterizar o meu fazer artístico enquanto exercício criativo carnavalizado no Auto do Círio. Debruçado sobre as proposições artísticas de Rosa Magalhães para as comissões de frente da Imperatriz Leopoldinense entre 2001 e 2005, Oliveira (2015) propõe que o vestir desse segmento de componentes direciona o entendimento do trabalho da carnavalesca para o desfile das Escolas de Samba, no espaço de interseção entre a moda, o design e as artes plásticas.

Para tanto, Oliveira (2015) propõe que o recorte voltado para o vestir na obra da carnavalesca carioca seja compreendido enquanto produção de “figurinos-carnavalescos” (OLIVEIRA, 2015, p. 07), por serem essas peças sinônimos de fantasias, bem como por terem sua concepção e produção, realizadas com ênfase em características históricas e simbologias específicas enquanto “formas vestimentares utilizadas por expressões e linguagens artísticas que levam para seus figurinos toda a representatividade de suas intenções, como no caso dos desfiles das escolas de samba” (OLIVEIRA, 2017, p. 103), ao passo que tais elementos se transmutam de acordo com as proposições artísticas pretendidas por Rosa Magalhães, sendo um campo de produção de bens simbólicos onde a construção de tais peças demanda a transposição de silhuetas, formas e cores específicas, não dispensando extensas pesquisas que procuram incorporar detalhes preciosos ao produto final.

Os figurinos-carnavalescos dos desfiles de Escola de Samba compõem o projeto visual das agremiações a cada ano, iniciado pelo desenvolvimento dos enredos. Os figurinos, assim como os carros alegóricos, ajudam a traduzir recortes específicos dos enredos que as agremiações se propõem a contar através de seus desfiles, mas que em muitos casos não são contemplados pelas letras dos sambas

de enredo criados pelos compositores enquanto “atmosfera” (PALHETA, 2019) para os mundos inventados que são os desfiles.

Cabe pontuar ainda, que o vestir no desfile das Escolas de Samba envolve questões próprias de um espetáculo efêmero, feito ao ar livre para ser visto a distância, com o elenco agrupado e em movimento, onde a cada ano figurinistas e carnavalescos, responsáveis pelo desenvolvimento desse segmento do espetáculo, partem por novas investigações que reúnam o bom emprego de cores, formas e materiais a um baixo custo. Esses figurinos podem ser configurados, ainda, enquanto formas de próteses que aumentam vertical e horizontalmente o volume corporal dos desfilantes a partir de elementos apoiadas sobre a cabeça, ombros, junto aos punhos, cintura, pernas e pés, como pode ser observado na figura a seguir:

Figura 8: Croqui da fantasia “Iemanjá” criado por Rosa Magalhães para o desfile de 2014 da G.R.E.S Estação Primeira de Mangueira. A fantasia revela uma revisita da carnavalesca a um dos formatos tradicionais das fantasias criadas para os desfiles de Escola de Samba, onde são acrescentados elementos volumosos à silhueta dos componentes das alas, principalmente sobre as costas e cabeça, a fim de que quando observadas em conjunto preencham a extensão total da avenida de desfiles, bem como criem massas coloridas organizadas e sequenciadas de modo a produzirem efeitos impactantes que sejam agradáveis ao olhar.



Fonte: <https://extra.globo.com/noticias/rio/mangueira-apresenta-fantasia-de-2014-9868029.html>. Acesso em: 28 nov. 2021.

A obra da carnavalesca Rosa Magalhães demarcou a principal influência artística que moldou o meu olhar estético para os desfiles das Escolas de Samba, por ter compreendido, como propõe Ferreira (1999), que:

Rosa Magalhães é criativa, dinâmica e organizada. É sonho, é fantasia... é arte, é técnica. Seus trabalhos são reconhecidos por seu eficiente e constante aperfeiçoamento técnico. A fusão de elementos traduz a cultura abordada no ponto alto da pesquisa, a distribuição desses elementos ao longo da Sapucaí, possibilita o entendimento da mensagem com qualidade e com talento. E o que poderia ser simplesmente luxuoso, torna-se excepcionalmente criativo. Ela apresenta um verdadeiro e elaborado show cultural. (FERREIRA, 1999, p. 123 apud TRAJAN; NOGUEIRA, 2008, p. 22).

Revisitando ainda o disposto por Santa Brígida (2006), cabe pontuar que “Rosa Magalhães marca uma estética de refinamento, pesquisa histórica e extremo senso dramático em seus enredos para a Imperatriz Leopoldinense” (SANTA BRÍGIDA, 2006, p. 79), fazendo com que os desfiles assinados pela carnavalesca, ao longo de sua carreira desde a estreia campeã<sup>51</sup> no carnaval de 1971 do G.R.E.S Acadêmicos do Salgueiro, flertem com um refinamento admirável, resultado do primoroso emprego de cores e formas que se destacam no trabalho da professora-artista, onde o resultado visual que observamos nos desfiles não revela a grande quantidade de etapas que se realizam, antecedendo a passagem dos seus figurinos-carnavalescos pela passarela do samba, como pode ser observado na figura seguinte, quando são reveladas três etapas do processo criativo de Rosa Magalhães no trato de seus figurinos-carnavalescos para o desfile da G.R.E.S Imperatriz Leopoldinense no carnaval de 2005, iniciando pelo desenho, passando em seguida à maquete e terminando com o registro das fantasias em desfile:

---

<sup>51</sup> O G.R.E.S Acadêmicos do Salgueiro realizou um desfile memorável em 1971 com o enredo “Festa para um rei negro”, de autoria de Maria Augusta Rodrigues e realizado por Fernando Pamplona, Arlindo Rodrigues, Joãozinho Trinta e Max Lopes, popularmente conhecido como “Pega no ganzê”, graças ao samba composto por Zuzuca. O desfile de 1971 apresentou para o carnaval carioca profissionais que mais tarde se tornaram personalidades do circuito artístico das Escolas de Samba, como as carnavalescas e professoras Rosa Magalhães e Lícia Lacerda, que também colaboraram com a produção do carnaval da Escola do bairro do Andaraí naquele ano;

Figura 9: Desenho, maquete e figurino em desfile revelam parte das etapas que se sucedem no processo criativo de Rosa Magalhães para um desfile de Escola de Samba. Nessa figura, parte do processo criativo que levou a “Rainha da neve” para a Marquês de Sapucaí, criada para vestir a ala de baianas do desfile da G.R.E.S Imperatriz Leopoldinense no carnaval de 2005, revela o preciosismo dedicado pela carnavalesca ao desenvolvimento de seus desfiles, o que tornou o seu trabalho um sinônimo de bom gosto aliado à credibilidade.



Fonte: Acervo do Autor.

A obra de Rosa Magalhães no carnaval das Escolas de Samba se instituiu como sinônimo de excelência em um espetáculo que a cada ano se torna mais grandioso, para o qual são criados cerca de cento e cinquenta novos figurinos a cada novo desfile, sendo reproduzidos em escala industrial para vestir o contingente que forma o corpo de desfilantes de cada agremiação, e não por isso se afastam do cuidado e esmero empregados na produção da peça piloto, sendo um dos traços característicos da obra da carnavalesca.

Não somente artistas do carnaval carioca contribuíram para a sensibilização do meu olhar estético, entre os paraenses destaco o trabalho do professor e carnavalesco Neder Charone em sua proposição quanto aos elementos indispensáveis à criação de figurinos e indumentárias para a cena, em variadas expressões desta, estando pautados na expressividade, portabilidade e adequação

(CHARONE, 2019) enquanto princípios que traduzem o seu processo de criação e que foram também apreendidos por mim. Charone (2019) esclarece acerca dos princípios que pautam o seu processo de criação de figurinos:

Esclarecendo os princípios ditos no parágrafo anterior começo com a expressividade, tida como o atributo exclusivo da obra de arte, nesse caso o figurino, no que ela se exprime, se declara o que é, no que ela é na sua essência. A expressividade surge no momento do desenho, dos primeiros registros da criação, momento de buscar indicativos visuais como dobras e caimentos, efeitos visuais provocados pela textura, onde possam refletir a característica da personagem. E quando na modelagem, esta possa “esculpir” no corpo do intérprete a personalidade da personagem, como a densidade do tecido, seu corte advindo do desenho. Sim, por que quando o ator se veste, ele, por aproximação conceitual, é uma obra de arte. No âmbito da portabilidade, diz respeito ao ato de vestir - a sua mobilidade; possibilitando ao ator executar suas marcas e movimentos com liberdade para inclusive improvisar sem tolher seus gestos, e em respeito a sua saúde (Köhler,2001). Essa qualidade é a união entre a criação e o objetivo do figurino. A adequação deve ter como base de execução, o tipo biofísico do atore que, no dizer de Appia (Apud Vianna, 2010), o corpo do ator é o instrumento de valor muito especial, pois era o instrumento para revelar o que possuía de mais nobre e de mais espiritual. Se junta ao corpo, os tecidos e aviamentos. E a apropriação pelo figurinista de materiais, tecidos e outros suportes que possam dar expressividade a personalidade da personagem e ao mesmo tempo criar uma obra única comum único objetivo. (CHARONE, 2019, p. 02-03).

Desse modo, compreendo que a influência advinda do trabalho dos carnavalescos Rosa Magalhães e Neder Charone, me conduziram a pensar a obra artística carnavalesca no caminho que vai de encontro a um ideal de beleza estética pautado em princípios específicos atingidos pela atividade artística que se presta a esse fim, tendo na sensibilidade o caminho para construção de uma dimensão de belo, como propõe Nunes (1999):

No sentido estético, o Belo é a qualidade de certos elementos em estado de pureza, como sons e cores agradáveis, das figuras geométricas regulares, das formas abstratas, como a simetria e as proporções definidas, a qualidade, enfim, de toda espécie de relação harmoniosa. A Beleza dos elementos puros repousa na sua adequação aos sentidos, sobretudo à vista e ao ouvido, enquanto que a das coisas que se compõem de partes pode ser, em geral, reduzida a dois princípios, o equilíbrio e a unidade na variedade, princípios clássicos, que a filosofia antiga legou-nos. (NUNES, 1999, p. 10).

Portanto, observo que o diálogo estabelecido com os artistas carnavalescos que promovem o trânsito entre expressões tão múltiplas da Arte, a exemplo da carreira de Rosa Magalhães que caminha entre os saberes estruturados em âmbito acadêmico dada sua formação, como também pelo exercício criativo no teatro, ópera e carnaval, me influenciou na busca e apreensão de saberes advindos da

formação acadêmica no campo artístico, onde procuro o aperfeiçoamento para o meu próprio fazer criativo, entendendo a posição de mediador cultural assumida pelo artista carnavalesco durante as etapas de produção de um desfile de Escola de Samba. Desse modo, destaco que ao integrar o Auto do Círio, enquanto parte do seu elenco, encontro-me pondo em prática os saberes que apreendi, valorizando a possibilidade do trânsito entre áreas criativas, bem como da proximidade com referências tão caras à minha criação carnavalesca.

## 4. “OLHAI POR NÓS Ó VIRGEM SANTA”...

#### 4.1- Abrindo passagem para os outros “eus”

Quando compreendi o Auto do Círio enquanto prática cênica, especialmente carnavalizada pela matriz estética das Escolas de Samba, reconheci no espetáculo um espaço onde pude realizar o meu exercício criativo carnavalesco e com isso me tornei um figurinista-carnavalesco que experimentou a vivência da cena no meu próprio corpo enquanto parte do elenco do cortejo, com os meus próprios processos artísticos carnavalizados, respectivamente “Os olhos da noite”; “A guardiã da luz” e “La Belle Époque”.

Portanto, os processos criativos que realizei, articularam importantes transformações no meu corpo tornando-se, desse modo, uma resposta às demandas que os processos do criar estabeleceram, como propõe Rangel (2006), onde as imagens que criava a cada processo, portanto “aquilo que a imaginação produz para falar dos temas que me interessam” (RANGEL, 2015, p. 40), despertaram o meu corpo para possibilidades que eu desconhecia, como do embaçar a fronteira entre gêneros que expressei com as minhas experiências em cena:

Nesse contexto, a imagem articulava ação, sensação e intuição agindo como um grande *operator* que faz livres conexões, extrapolando o simbólico para além do psicológico, aproximando-se do jogo como invenção, intermediação entre conhecido e desconhecido no devir da poética. (RANGEL, 2006, p. 01).

Diante dessas percepções, compreendo que, ao realizar significantes transformações no meu corpo no contexto espetacular da cena, operei constantes movimentos de autoconhecimento e reconhecimento disparados pelos meus processos criativos, como percebo a partir de Bião (2009) ao propor que:

Conhecer-se o que não se conhece é se reconhecer, no novo que se busca conhecer, algo que já existe no velho e, paulatinamente, ir se transformando (o velho), ao mesmo tempo em que, inevitavelmente, também se transforma o que se passa a conhecer (o novo). É nascer de novo, a cada passo, junto com o próprio caminho que se percorre, transformando-o continuamente. (BIÃO, 2009, p. 43).

A partir dos estudos debruçados sobre o Trajeto Criativo de Sônia Rangel (2015), penso então que abrir passagem para os outros “eus”, como propõe a autora sendo “esses outros “eus”, ficcionais, representados em diversas configurações nos poemas, nas pinturas-desenho, ou nas encenações, que importam como reflexão e

construção da pesquisa” (RANGEL, 2015, p. 49), seja o caminho necessário para dar visibilidade e comunicabilidade aos pensamentos presentes nos processos criativos que operei no Auto do Círio. Para tanto, realizo nesta terceira seção, três escritas desenhadas da memória criativa dos processos citados anteriormente e a partir da reunião de registros fotográficos dos resultados desses processos, que também estão presentes aqui, elaborei um poema onde reflito sobre os atravessamentos e as alterações sofridas pelo meu corpo, fruto das percepções que alcancei a partir desta pesquisa.

Ao pensar rangelicamente e considerar ainda “princípio, processo, produto” (RANGEL, 2006) como instâncias indissociáveis e correlatas na abordagem dos processos criativos que reuni, registrei com a produção dessas escritas em forma de pinturas-desenho, a maneira com que fui atravessado por cada tema do Auto do Círio e o modo com que esses atravessamentos se tornaram disparadores dos meus processos de criação. Rememorando princípios e procedimentos que se relacionaram nos meus processos criativos, registrei artisticamente a maneira com que operei o meu fazer carnavalizado no espetáculo, procurando não atestar a comprovação de algo, tampouco apresentar um “modelo” para abordagem de processos criativos, mas sim estruturar os meus pensamentos criativos e torná-los visíveis e comunicáveis.

As três escritas em forma de pinturas-desenho foram estampadas em tecido, pretendendo evocar a própria materialidade da pele dos outros “eus”, peles que são os meus figurinos em cena, peles tatuadas pela memória que registra em pinturas-desenho os processos que lhes formaram.

Em “Para a senhora de todas as artes, os olhos da noite”, ficam registradas as memórias do meu primeiro processo de criação para o Auto do Círio, que nasceu a partir das instigações feitas pela direção do cortejo a nós, artistas do elenco, quanto às memórias guardadas pelas ruas do bairro da Cidade Velha que naquele momento veriam o espetáculo em homenagem à Nossa Senhora em sua vigésima edição. Desenho a maneira que encontrei para corporificar a memória daquelas ruas ao traduzi-la na forma de um sentinela inspirado no orixá Exu<sup>52</sup>, que teria observado

---

<sup>52</sup> É um orixá cultuado no Brasil pelas religiões de matriz africana. Exu está relacionado à comunicação entre homens e deuses, como também é atribuído a ele a vigília das ruas;

o Auto do Círio por 19 anos e naquele vigésimo aniversário se vestiria das volutas das igrejas e enrolamentos dos gradis presentes nas fachadas dos casarões centenários para celebrar a vida do espetáculo. “Os olhos da noite” demarcou a minha primeira experiência em cena, bem como do modo com que passei a articular memória e imaginação para realizar minhas criações no Auto do Círio.

Em “Para um Auto de luzes, a guardiã da luz”, rememoro que o tema do Auto do Círio de 2015 me atravessou no momento em que estava debruçado sobre a obra do carnavalesco Joãosinho Trinta, e inspirado pelo enredo desenvolvido pelo artista para o Acadêmicos do Sanguêno no carnaval de 1975, “O segredo das minas do Rei Salomão”, encontrei o caminho para corporificar a luz nesse processo de criação. Imaginei então que tamanha luz, como sugeriu o tema do Auto do Círio naquele ano, “Nossa Senhora, ó quanta luz!”, seria irradiada de um lugar fantástico na Amazônia brasileira, um eldorado<sup>53</sup>, e despertaria a cobiça de povos estrangeiros, por isso existiria naquele lugar mítico uma guardiã encarregada de zelar por tamanho tesouro que irradiava luz ao faiscar sob os primeiros raios de sol.

No terceiro escrito, “Para uma Belém quatrocentenária, La Belle Époque”, rememoro a proposta de pensar a história da cidade de Belém, que em 2016 completava quatrocentos anos, através das manifestações de fé que aqui chegaram foi a tônica que absorvi do tema do Auto do Círio naquele ano. Com isso, elegi o recorte do período da Belle Époque e os mitos afro-brasileiros que se debruçam sobre as entidades femininas das ruas para pensar a história de Belém, que no final do século XIX enriqueceu com o extrativismo e comércio da produção do látex. Para corporificar essa história, humanizei a cidade de Belém em uma figura feminina que foi mandada à Paris, fruto do caso amoroso malsucedido com um intendente da região amazônica, e na capital francesa conquistou as plateias dos maiores cabarés com seu espetáculo de danças típicas do norte do Brasil. No retorno a sua terra natal, a moça é brutalmente assassinada e se torna um espírito das ruas noturnas.

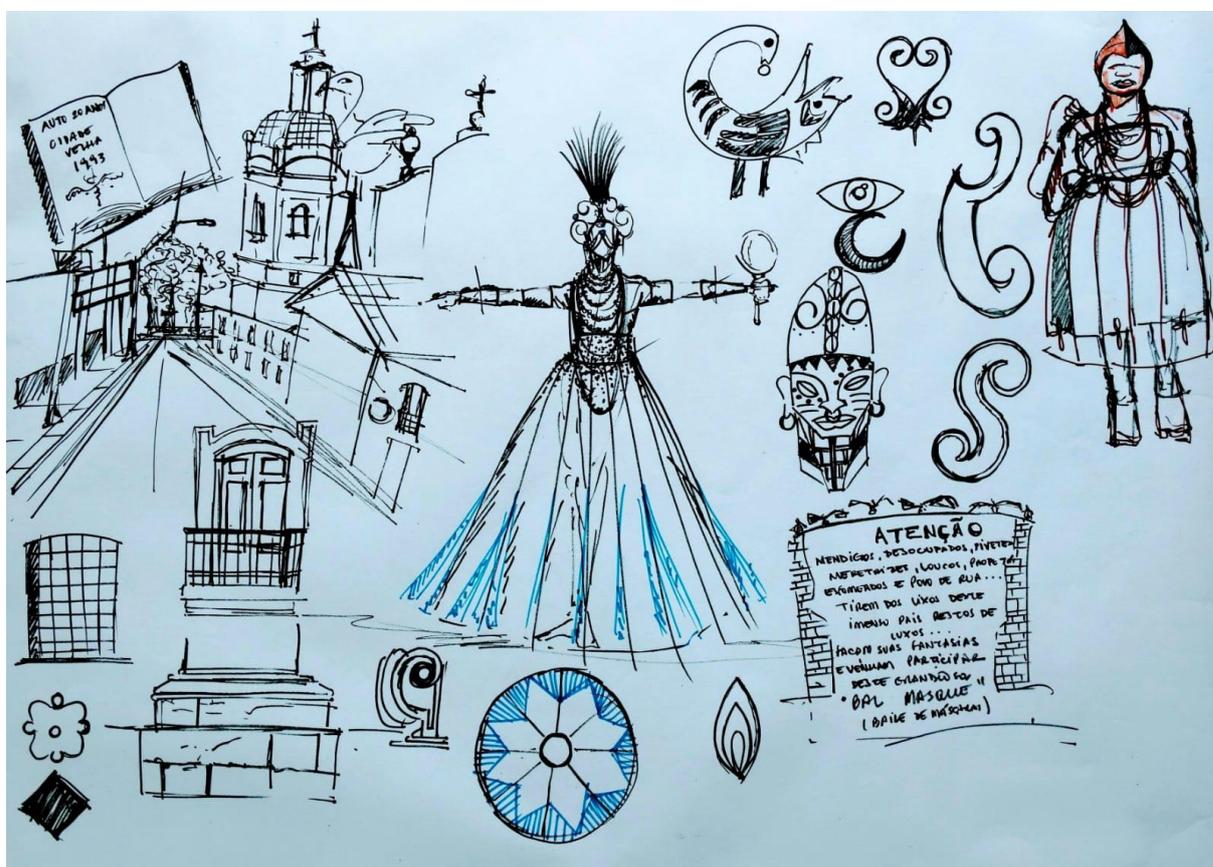
A escrita desta dissertação me colocou diante das imagens do meu próprio corpo e me proporcionou inevitáveis observações de similaridades e abissais diferenças entre os processos que criei e conseqüentemente da maneira com que o

---

<sup>53</sup> Cidade lendária feita de ouro e outros metais preciosos que despertou a cobiça de povos pelo mundo inteiro. Na Amazônia, a expedição do espanhol Francisco Orellana em busca da mítica cidade foi registrada pelos escritos do Frei Gaspar de Carvajal;

meu corpo se alterou. Diante disso, e acreditando que há muito ainda a ser visto por mim e por quem revisitar o espetáculo por meio dos registros fotográficos e escritos, deixo registradas aqui as escritas desenhadas pela memória dos pensamentos que constituíram os processos que realizei, sabendo que o exercício da auto-investigação não está findo, e que ao dar continuidade as minhas pesquisas operando constantes movimentos de reconhecimento, outros dados auto-etnográficos, inquietações, pensamentos e conclusões também surgirão.

# PARA A SENHORA DE TODAS AS ARTES, OS OLHOS DA NOITE



**Figura 10:** Escrita desenhada da memória criativa de “Os olhos da noite”. Pinturas-desenho impressas sobre tecido, por Lucas Belo, 2021.

Que corpo é esse da cena que agora faz das letras o seu palco?

Para vê-lo é necessário desarmar o olhar-potidiano, desduca-lo, fazê-lo descompromissado e perene de poesia.

É preciso rasgar as linhas do olhar.

É preciso ter a boca molhada pelo chá onde são mergulhadas incantáveis fornadas de madoleira para enxergar o corpo que habito e que me habita enquanto verso.

Que corpo é esse feito de carne, osso e maroto?

Fecundado, gestado e parido sob o signo da cena.

Que reza enquanto interpreta, que imagina e se recua.

Corpo espetáculo, extra-ordinário, corpo cena de vez.

Atravessado, físico, afetivo, emocional, emocionante.

Corpo-elo, sagrada conexão carnesaltesca.

Corpo múltiplo, que é muitas em um só corpo.

Esse é o meu corpo, primeira morada, que nasce, que morre, que é menino e feminino.

Corpo que tem no ar o devaneio travestido de carnaval.

Corpo que gentez vida na rua, nas minhas ruas de toda a vida.

Figura 11: Os olhos da noite 1.  
Fotografia por Arthur Morbach. Auto  
do Círio, 2014.



Figura 12: Os olhos da noite 2.  
Fotografia por Fernando Sette. Auto  
do Círio, 2014.



# PARA UM AUTO DE LUZES, A GUARDIÃ DA LUZ



**Figura 13:** Escrita desenhada da memória criativa de “A guardiã da luz”. Pinturas-desenho impressas sobre tecido, por Lucas Belo, 2021.

Ruas com calçadas de lioz, paredes de casarões, ladrilhos  
e embalas na rede do tempo...

Meu corpo olhado, visto.

Da carne de carnaval devoto.

Da arte que é romaniz, teatro, cena caminhante.

Que pede e agradece engraças borda, engraças costura.

É o meu corpo que tem um pingo de TRINTA e uma  
enxurrada de ROSA.

Esse é o meu corpo das vitetas de Eloina, Rogéniz,  
Valéria, Marquesa, Brigitte.

Corpo das ruas que tem a alma de João do Rio,  
que tem a voz de João de Deus.

Corpo encantado pelos versos de Luís Antônio.

Esse é o meu corpo que se reconhece no novo, busca  
conhecer o que existe no velho e aos poucos vai  
transformando o velho em novo.

Corpo das muitas memórias, que existe pleno nas  
averiúbas de ilusões por onde passa.

Forma formada por sucessivas repetições de tentativas  
organizações e reorganizações.

É o meu corpo que se existe para o olhar do  
outro.

É o meu corpo carnalizado, corpo dialógico.

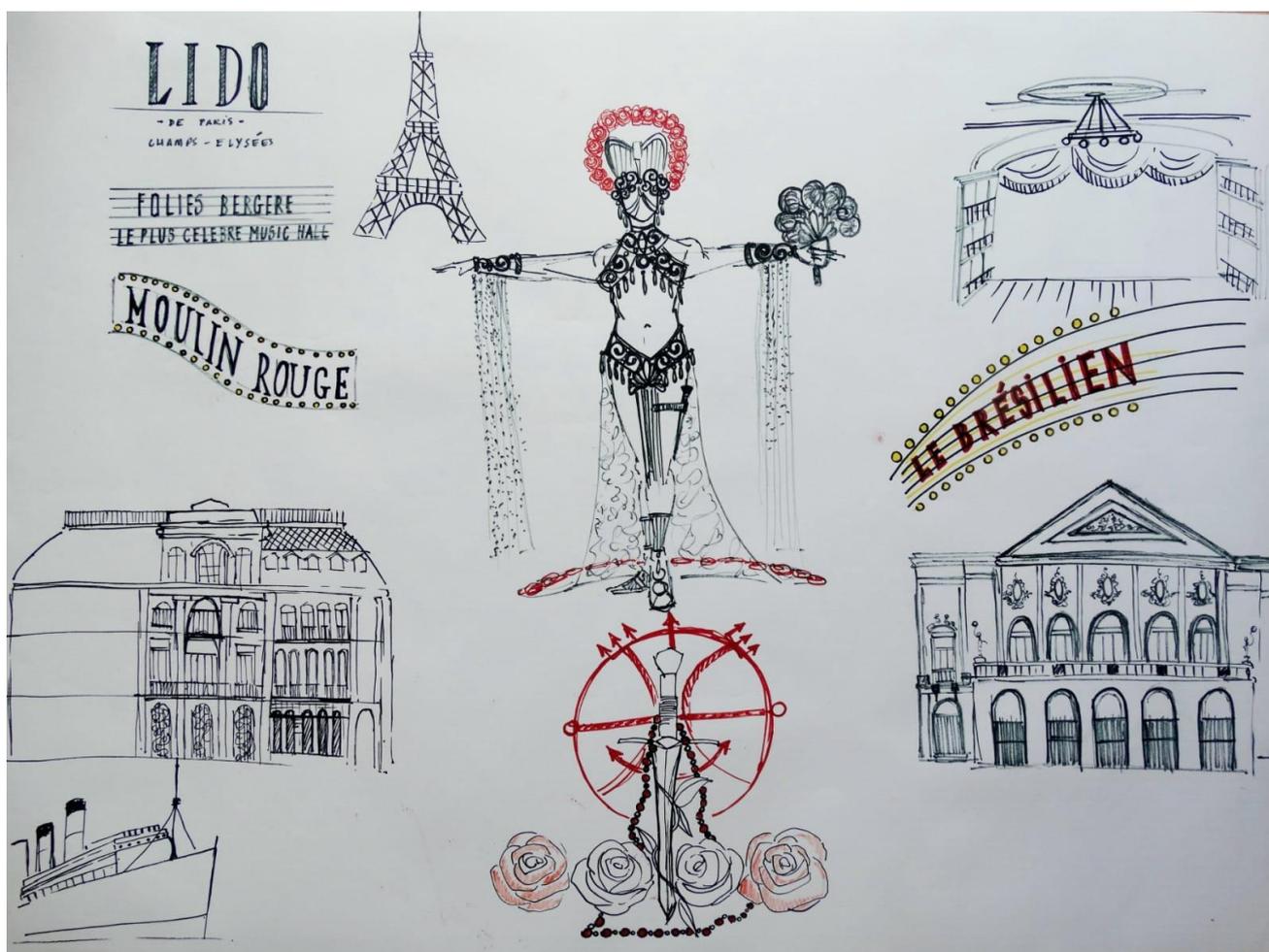
Figura 14: A guardiã da luz 1.  
Fotografia por Ana Mokarzel. Auto do  
Círio, 2015.



Figura 15: A guardiã da luz 2. Acervo do Autor. Auto do Círio, 2015.



# PARA UMA BELÉM QUATROCENTENÁRIA, LA BELLE ÉPOQUE



**Figura 16:** Escrita desenhada da memória criativa de “La belle époque”. Pinturas-desenho impressas sobre tecido, por Lucas Belo, 2021.

Minha forma de tatear o mundo e ver mundos,  
tantos quanto forem os mundos euredos que vivem  
esse corpo.

Esse é o corpo que viveu as tuas tomadas de gente e  
se nutriu da ânima de cortejas e procriações.  
Esse é o meu corpo que encena na rua e na  
tua se descobre potência criadora.

Corpo-habitante, travestido, em processo.

É o corpo que experimenta a tua que experimenta  
o corpo.

Poema de mim, obs minhas travessias, a terceira  
margem.

Esse é o corpo que se vestiu da memória de um  
beijo inteiro, quando a memória foi convidada ao  
protagonismo de cena.

Esse é o corpo que descobriu na luz um mundo.

É o corpo que se vestiu das volutas de Santo  
Alexandre, obs grades da Doutor Assis, obs telhad  
obs casas, obs toelhas de renda nos janelas.

Que se fez feminino pelo prazer de ser outro  
além do gênero.

É o corpo que encerra um ciclo de processo  
que o experimentaram plenamente em  
suas possibilidades de ser livre, de ser  
CORPO!

Figura 17: La belle époque 1.  
Fotografia por Denise Sá. Auto do  
Círio, 2016.



Figura 18: La belle époque 2.  
Fotografia por Denise Sá. Auto do  
Círio, 2016.



Figura 19: La belle époque 3.  
Fotografia por Felipe Tápia. Auto do  
Círio, 2016



## 5 • “EM TORNO DA MATRIZ...”

Os versos de Aderbal Moreira, Dário Marciano e Nilo Esmera Mendes que descrevem a Festa do Círio de Nazaré, sugerem um olhar de afastamento para o arraial que acontecia após a grande procissão do segundo domingo de outubro em Belém. Se afastar para olhar o que se desenrolava no entorno da igreja matriz de Nazaré durante a festividade em homenagem à nossa padroeira. Como um dos devotos que vinham à Belém no período da Festa de Nazaré e observava os acontecimentos do grande arraial montado no Largo em frente à Basílica Santuário, também me afasto, me ponho diante da pesquisa que agora está se encerrando e, assim como os compositores, lhe observo e percebo que passei por um mundo fascinante, e que esse mundo todo estava vivo em mim, sendo construído desde as idas até à casa da minha Avó Santa, onde aprendi como é bom imaginar histórias e criar mundos até corporificar os meus próprios mundos mais tarde no Auto do Círio.

O Auto do Círio representa para mim, além de um espaço profissional onde pude iniciar minha carreira pelo macrocosmo das Artes Cênicas, um ambiente de encontros, seja com a amizade daqueles que já fazem parte do cortejo há anos ou com os novos laços que nascem a cada edição do cortejo, com Nossa Senhora de Nazaré, presente em todos nós que doamos nosso fazer artístico como forma de homenagem, agradecimento ou mesmo pedindo por graças, com as múltiplas experiências que só um espetáculo da ordem do Auto do Círio, que reúne drama, fé e carnaval em seu DNA, pode proporcionar, como também com o menino que fui e com o homem que sou, e com os anseios, devaneios e sonhos que nos reúnem em torno da vontade de ver nossos mundos imaginados se tornarem realidade.

Construir esta pesquisa demandou além de dedicação, um processo de autoconhecimento profundo, que envolveu constantes reconhecimentos. Foi preciso re-conhecer aquilo que vivi, agora com olhos de artista-pesquisador, um exercício demandado pela pesquisa de cunho auto-etnográfico, mas que se adensou com meu caminhar pelo campo etnocenológico, por ser indispensável a esse campo, além de um fundamental fator relacional do pesquisador com o fenômeno pesquisado, o registro dos atravessamentos, sensações, afetos, emoções que entremeiam essa relação, como na urdidura de um tecido, onde o pesquisador é o urdume e tudo aquilo que lhe envolve, a trama, postos juntos no tear que é o fenômeno.

Cada processo criativo que realizei no Auto do Círio me tocou de uma maneira diferente, e ao revisitá-los acionei a memória das vivências que tive, como também uma gama a sentimentos que lhes envolve. Entendo a partir desta pesquisa, que experienciei enquanto parte do elenco do cortejo dramático, um amadurecimento criativo que perpassa diretamente pela maneira com que o meu corpo foi afetado e também afetou em alguma medida o fenômeno espetacular.

Entendo que ao experimentar a rua como palco com o meu corpo, medindo os riscos previsíveis e imprevisíveis que se apresentaram a todo instante e acompanham um espetáculo feito ao ar livre, que pela proximidade chega em alguns momentos a confundir elenco e público e que conta com uma porção significativa de surpresa, visto que durante os ensaios nem todos os elementos que estarão em cena na apresentação estão presentes e sendo testados, tenha sido uma das lições mais significativas que carregou desses processos.

Observo ainda que as minhas participações no Auto do Círio revelam, sobretudo, a minha opção pelas Artes Carnavalescas, que permaneceram vivas em mim quando reconheci no cortejo um espaço aberto aos mais diversos processos de criação e compreendi que poderia ali fazer carnaval no meu corpo.

O Auto do Círio fez com que eu me descobrisse um artista da cena, e extrapolasse o conceito de figurinista-carnavalesco que conhecia ao experimentar as minhas criações no meu próprio corpo. Quanto ao corpo espetacular que construí, verifico ainda que a cada edição do cortejo, caminhava no embaçar da fronteira entre gêneros, onde não me submeti à regra do especular, e dei as mãos à liberdade carnavalesca que é viva no Auto do Círio também, sendo esta uma de suas matrizes fundantes. Portanto, à medida que os figurinos carnavalescos que criava se alteravam, enquanto oportunidades de vivência das múltiplas experiências que a rua enquanto espaço cênico carnavalesco comporta, o corpo que estava criando também acompanhava esse movimento, até a chegada em 2016, quando acredito que o processo se completou, e todos os códigos, que compuseram o meu solo artístico naquele ano, apontaram para a quebra da fronteira entre masculino e feminino no meu processo de criação.

Da investigação pelos processos criativos que realizei no Auto do Círio, percebo que para além de um fazer artístico que se organiza a partir de influências da sistemática carnavalesca criadora dos desfiles de Escola de Samba, a maneira com que o meu corpo se alterou em favor dos meus processos de criação e das possibilidades de experimentação que um espetáculo que se realiza na rua dispõe, tenha sido uma das contribuições valorosas dessa pesquisa para os estudos debruçados sobre a prática artística.

Esta pesquisa foi construída enquanto o mundo vivencia a pandemia do SARS/Cov2, o vírus da Covid-19 e entre tantas perdas, medo e incertezas que se apresentam constantemente, permanece vivo o desejo pelo estar junto novamente e poder mais uma vez desfilar pelas ruas que são as nossas passarelas da fé, da festa ou de qualquer que seja o motivo ou desculpa que encontremos para partilhar a companhia uns dos outros. Durante os anos de 2020 e 2021, o Auto do Círio foi realizado de maneira virtual, com compilações de vídeos enviados pelos atores e atrizes que integram o elenco do cortejo, que certamente foram movidos pelo desejo de mais uma vez poder homenagear Nossa Senhora de Nazaré com aquilo que sabemos fazer de melhor que é a nossa Arte.

Espero que logo possamos comemorar, juntos e livres da pandemia da Covid-19, mais e mais aniversários desse espetáculo que, para além de um ponto nodal dos nossos calendários, será também no nosso próximo encontro uma forma de reverenciar os que partiram e mais do que antes celebrar os dons da vida e da arte.

Viva Nossa Senhora de Nazaré!

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Cláudio; OLIVEIRA, Madson. *O processo criativo na construção de uma fantasia carnavalesca: em busca de uma metodologia*. *Moda Palavra e Periódico*, Florianópolis, v. 13, n. 28, p. 48-73, abr./jun. 2020.

ALVES, Isidoro Maria da Silva. *A festiva devoção no Círio de Nossa Senhora de Nazaré*. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 19, n. 54, p. 315-332, 2005.

ALVES, Isidoro Maria da Silva. *O carnaval devoto: um estudo sobre a Festa do Círio de Nazaré em Belém*. Petrópolis: Vozes, 1980.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais*. Brasília: Editora UNB, 1987.

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

BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho. *Etnocenologia, uma introdução*. In: *Etnocenologia: textos selecionados* / Christine Greiner e Armindo Bião (Org.) - São Paulo: Annablume, 1999.

CAVALCANTI, Maria Laura; GONÇALVES, Renata (Org.). *Carnaval em múltiplos planos*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

CHARONE, Neder Roberto. *A criação do figurino - reflexões e exercício*. In: Congresso ABRACE (10: 2019: Anais... Natal-RN). Disponível em: <https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3780/4017>. Acesso em: 10 jun. 2021.

CORRÊA, Elizeu de Miranda. *ARAUTOS DA FOLIA: Arte e elegância nas comissões de frente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (1960-1980)*. Textos escolhidos de cultura e arte popular, Rio de Janeiro, v. 8, n. 2, p. 225-238, nov. 2011.

CUNHA JÚNIOR, Milton Reis. *PARAÍÇOS E INFERNOS Na poética do enredo escrito de Joãozinho Trinta*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

*Encantaria da linguagem*. [João de Jesus Paes Loureiro em entrevista concedida a] Ângela Almeida. *Revista Cronos*. Natal/ RN, v. 3, n. 1, p. 147-150, jan/jul, 2002.

FERREIRA, Felipe. *O livro de ouro do carnaval brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

FORTIN, Sylvie. *Contribuições possíveis da Etnografia e Auto-etnografia para pesquisa na prática artística*. *Revista Cena*, v. 07, n. 07, p. 77-88, 2009. ISSN: 1519-275X.

GONÇALVES, Renata de Sá. *A dança nobre no espetáculo popular*. 2008. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

GREEN, James N. *Além do carnaval - a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. Tradução: Cristina Fino e Cássio Arantes Leite. São Paulo: UNESP, 2000.

IPHAN. *Dossiê Iphan I - Círio de Nazaré*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2006.

JUNG, C. G. *Tipos Psicológicos*. Petrópolis: Vozes, 1991.

JURANDIR, Dalcídio. *Belém do Grão-Pará*. São Paulo: Martins Fontes, 1960.

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

MARQUES FILHO, Feliciano. *A Dança do Porta-estandarte: corporeidade e construção técnica na cena carnavalesca na cidade de Belém do Pará*. 2013. Dissertação (Mestrado) – ICA, Universidade Federal do Pará, 2013.

MOREIRA, Francisco Edilberto Barbosa. *Três vestidos fazem pra se apresentar – um estudo sobre o vestir no espetáculo “O Auto do Círio”*. Dissertação (Mestrado em Artes) – ICA, Universidade Federal do Pará, 2012.

NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da Arte*. São Paulo: Editora Ática, 1999.

OLIVEIRA, Madson. *A Imperatriz e as Baianas da Rosa*. In: CAVALCANTI, Ana Maria Tavares; MALTA, Marize; PEREIRA, Sônia Gomes (Organizadoras). *Histórias da Escola de Belas Artes: revisão crítica de sua trajetória*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2017.

OLIVEIRA, Madson. *Os figurinos carnavalescos de Rosa Magalhães para as comissões de frente: entre 2001 e 2005*. Revista Moda Palavra e Periódico, v. 8, p. 03-34, n. 15, jan./jul.2015. ISSN: 1982-6150.

OSINSKI, Dulce Maria Baggio; KREELING, Gustavo. *“Rosa de Ouro nunca foi de brincadeira”: a presença da arte erudita no carnaval de Rosa Magalhães*. Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v. 8, n. 2, p. 167-182, 2011.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 2014.

PALHETA, Cláudia Suely dos Anjos. *Amazônias desfiladas: a carnavalização da Amazônia nos desfiles das escolas de samba no Rio de Janeiro e em Belém do Pará (1955 - 2016)*. 2019. Tese (Doutorado em História) – IFCH, Universidade Federal do Pará, Belém, 2019.

PALHETA, Cláudia Suely dos Anjos. *Artes Carnavalescas: Processos criativos de uma carnavalesca em Belém do Pará*. Dissertação (Mestrado) – ICA, Universidade Federal do Pará, Belém, 2012.

PINHEIRO, Luizan. *Anarcometodologia: O que pode uma pesquisa em Arte*. Belém: UFPA, 2016.

PRADIER, Jean-Marie. *Etnocenologia*. In: GREINER, Christine; BIÃO, Armino J. C. (Org). *Etnocenologia: textos selecionados*. São Paulo: Annablume, 1999. p. 23-30.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido. No caminho de Swann*. São Paulo: Abril Cultural, 1993.

RANGEL, Sônia. *Processos de criação: atividade de fronteira*. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – ABRACE, 2006, Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2006. p. 1-6.

RANGEL, Sônia. *Trajeto Criativo*. Lauro de Freitas: Editora Solisluna, 2015.

RODRIGUES, Carmem I. *Vem do bairro do Jurunas: sociabilidade e construção de identidades em espaço urbano*. Belém: NAEA/UFPA, 2008.

SANTA BRÍGIDA, Miguel. *A etnocenologia como desígnio de um novo caminho para a pesquisa acadêmica: Ampliação do modo e do lugar de olhar a cena contemporânea*. In: BIÃO, Armindo. Anais do V Colóquio Internacional de Etnocenologia. Salvador: Fast Design, 2007. p. 199-203.

SANTA BRÍGIDA, Miguel. *O Auto do Círio - Drama, Fé e Carnaval em Belém do Pará*. Organizado por: Miguel Santa Brígida; Waldete Brito; Wlad Lima. Belém: Programa de Pós-Graduação em Artes/ICA/UFPA, 2014.

SANTA BRÍGIDA, Miguel. *O maior espetáculo da terra: O desfile das escolas de samba como cena contemporânea na Sapucaí*. 2006. 255 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

SANTOS, Nilton Silva dos. *“Carnaval é isso aí. a gente faz pra ser destruído!”: carnavalesco, individualidade e mediação cultural*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ, Rio de Janeiro, 2006.

SARÉ, Larissa Latif Plácido. *Na corda dos promesseiros do Círio de Nazaré*. In: *Artes do corpo e do espetáculo: questões de etnocenologia*. Armindo Bião (Org.). Salvador: P&A, 2007.

SIREYJOL, Patrícia; FERREIRA, Felipe. *Artes do carnaval: trabalho e criação artística no barracão de uma Escola de Samba carioca*. Textos escolhidos de cultura e arte popular, Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, p. 165-181, 2010.

SOUSA, João Gustavo Martins Melo de. *Vestidos para brilhar: uma análise da trajetória dos destaques de Escola de Samba do Rio de Janeiro*. 2016. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

TRAJAN, Cristina Grafanassi; NOGUEIRA, Aurélio Antônio Mendes. *Rosa Magalhães no carnaval carioca e na Escola de Belas Artes: A obra de arte de uma carnavalesca*. Revista Interfaces, Rio de Janeiro, n. 11, p. 11-23, 2008.

### Fontes Audiovisuais

Fernando Pamplona em entrevista concedida a Maurillo Mendes. Projeto Fernando Pamplona: um nome na história da cultura carioca. 2008. 18 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kTcKx2veQwk>. Acesso em: 10 jun. 2021.

Documentário “Viva o Auto”. Direção de Edielson Shinohara/ CYN Produções. 2017. 18 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OV8eSGfoiT8&t=238s>. Acesso em: 01 nov. 2021.

Documentário “A raça síntese de Joãozinho Trinta”. Direção de Paulo Machline e Guiliano Cedroni. 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oRfkzmYEISE&t=2470s>. Acesso em: 04 dez. 2021.