

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL

KÁRITA GARCIA SOARES

**OS FIGURINOS DE FLAVIO DE CARVALHO PARA *CANGACEIRA* (1954):
DA CRIAÇÃO ARTÍSTICA AO PATRIMÔNIO CULTURAL**

GOIÂNIA, 2020



TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese

2. Nome completo do autor

KÁRITA GARCIA SOARES

3. Título do trabalho

OS FIGURINOS DE FLAVIO DE CARVALHO PARA CANGACEIRA (1954): DA CRIAÇÃO ARTÍSTICA AO PATRIMÔNIO CULTURAL

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a) consulta ao(a) autor(a) e ao(a) orientador(a);
 - b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.
- O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por KÁRITA GARCIA SOARES, Discente, em 29/11/2020, às 18:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por Rita Morais De Andrade, Professor do Magistério Superior, em 02/12/2020, às 09:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador 1709874 e o código CRC

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL

Kárita Garcia Soares

**OS FIGURINOS DE FLAVIO DE CARVALHO PARA *CANGACEIRA* (1954):
DA CRIAÇÃO ARTÍSTICA AO PATRIMÔNIO CULTURAL**

Tese apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual – Doutorado, da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, como exigência parcial para o título de Doutora em Arte e Cultura Visual.
Linha de pesquisa: Imagem, Cultura e Produção de Sentido
Orientadora: Profa. Dra. Rita Morais de Andrade.

Goiânia, 2020

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

SOARES, KÁRITA GARCIA
OS FIGURINOS DE FLAVIO DE CARVALHO PARA
CANGACEIRA (1954): DA CRIAÇÃO ARTÍSTICA AO PATRIMÔNIO
CULTURAL [manuscrito] / KÁRITA GARCIA SOARES. - 2020.
221 f.: il.

Orientador: Profa. Dra. RITA MORAIS DE ANDRADE.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de
Artes Visuais (FAV), Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura
Visual, Goiânia, 2020.

Bibliografia. Anexos.

Inclui fotografias, abreviaturas, lista de figuras.

1. Figurino. 2. Flavio de Carvalho. 3. Ballet IV Centenário. 4.
Patrimônio Cultural. I. ANDRADE, RITA MORAIS DE, orient. II. Título.

CDU 7



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE ARTES VISUAIS

ATA DE DEFESA DE TESE

Ata nº 005/2020 da sessão de Defesa de Tese de **Kárita Garcia Soares**, que confere o título de Doutora em Arte e Cultura Visual, na área de concentração em Arte, Cultura e Visualidades.

Aos dezoito dias do mês de agosto de dois mil e vinte, a partir das nove horas, realizou-se por videoconferência a sessão pública de Defesa de Tese intitulada “ OS FIGURINOS DE FLAVIO DE CARVALHO PARA CANGACEIRA (1954): DA CRIAÇÃO ARTÍSTICA AO PATRIMÔNIO CULTURAL”. Os trabalhos foram instalados pela Orientadora, Professora Doutora Rita Morais de Andrade (FAV/UFG) com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professora Doutora Manuelina Maria Duarte Cândido (Universitè de Liège, Bélgica), membro titular externo; Professora Doutora Maria do Carmo Teixeira Rainho (Arquivo Nacional, Rio de Janeiro), membro titular externo; Samuel José Gilbert de Jesus (FAV/UFG), membro titular interno; Thiago Fernando Sant’Anna e Silva (FAV/UFG), membro titular interno. Durante a arguição os membros da banca não fizeram nenhuma sugestão de alteração do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido a candidata aprovada pelos seus membros, que recomendaram a publicação do trabalho. Proclamados os resultados pela Professora Doutora Rita Morais de Andrade, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, aos dezoito dias do mês de agosto de dois mil e vinte.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Rita Morais De Andrade, Professor do Magistério Superior**, em 19/08/2020, às 13:09, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria do Carmo Teixeira Rainho, Usuário Externo**, em 19/08/2020, às 15:05, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Thiago Fernando Santanna E Silva, Professor do Magistério Superior**, em 21/08/2020, às 08:04, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Samuel Jose Gilbert De Jesus, Coordenador de Curso**, em 26/08/2020, às 09:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Manuelina Maria Duarte Cândido, Professor do Magistério Superior**, em 26/08/2020, às 17:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador 1484587 e o código CRC 48A5FC31.

**Aos meus amados pais,
Ivone e Marcos.**

AGRADECIMENTOS

À professora Rita, pela orientação, acolhimento generoso e suporte no processo.

Ao Programa de Pós Graduação em Arte e Cultura Visual, pela oportunidade de mais uma pesquisa, e à Arlete, Alzira, Juliana e Leda, pelo acompanhamento institucional e portas sempre abertas.

À CAPES/CNPq pela bolsa de estudo.

Às professoras e professores com os quais muito aprendi ao longo dos anos, seja enquanto aluna, seja nas atividades burocráticas e deliberativas da Coordenadoria de Pós-Graduação (CPG). Bem como às professoras e professores das bancas de qualificação e defesa que muito contribuíram para o encaminhamento da investigação e direcionamento do texto.

À Mônica, Juçara, Paulo, Ronne e Márcio, querida turma do Doutorado, e às colegas do grupo INDUMENTA.

Às instituições que me atenderam ao longo do trabalho e a todas as funcionárias e funcionários que viabilizaram e me orientaram nas atividades *online* e/ou presenciais. Com destaque, agradeço ao Arquivo Bienal, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Arquivo Histórico Municipal de São Paulo, Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo, Centro de Documentação e Memória do Theatro Municipal de São Paulo, Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulalio (Unicamp), MEDIATECA do Museu da Imagem e do Som de São Paulo, Biblioteca Jenny Klabin Segall e Centro de Pesquisa do Museu de Arte de São Paulo.

À Renato Ferracini, pela hospedagem em Campinas e por proporcionar o contato com o acervo do LUME Teatro.

À Maria Augusta, pela hospedagem divertida e acolhedora em São Paulo logo no início da minha empreitada.

Ao LabCRIAA (EMAC/UFG), pelas experiências profissionais proporcionadas no campo do figurino nos últimos anos.

Aos meus maiores amores, Ivone, Marcos, Natássia, Diego e Bento, pelo apoio incondicional e inspiração de vida. Obrigada pelo amparo, presença, incentivo, atenção cuidadosa e trocas diárias.

À toda minha família que constitui meus alicerces e alegra minha existência. Em especial à Geracina, Irany, Sônia, Ataíde, Marília, Marcelo, Cristiane, Márcio, Dora, Lucas, Rodrigo, Tiffany, Thaís, Dalva, Divino, Matheus e Manuela, Artur, Lucas, Fernanda, Elisa, Viviane, Elaine, Izilda e Gilberto. E, ainda, Diego, Bruno, Laísa, Gisele, Juvan, João, Josina, Anair, Radivair, Luciana, Lucas, Eduarda, Wanessa, Maria e toda família "itumbiareense", incluindo os preciosos, Mohamed e Luna, meus eternos filhotes.

Às amigas e amigos, pelo carinho e partilhas constantes. Às maravilhas da Faculdade de Artes Visuais, Mirna, Renato, Fernanda, Mari C., Laryssa, Olavo, Eloá, Vanessa, Fernanda L., Naiara, Alex; e de fora dela, Tâmara, Beta, Natália, Rodrigo, Mel, João, Tales, Mayra, César, Deborah, Daniel, João Lúcio, Lucas; sobretudo, à Bárbara, Mariana e Michelle, minhas grandes parceiras e referências de longa data. Não conseguiria sem o companheirismo afetuoso, paciente e gentil de vocês.

À todas, todos e todes que contribuíram direta ou indiretamente na realização da pesquisa, o meu muito obrigada!

RESUMO

O presente trabalho teve como objetivo o estudo do figurino concebido pelo artista Flavio de Carvalho para o bailado *Cangaceira*, em 1954, na ocasião do IV Centenário da Cidade de São Paulo. Lançando mão de levantamento bibliográfico e pesquisa documental em coleções e acervos paulistas, esta investigação buscou em um primeiro momento localizar o bailado em seu contexto de produção, para, em seguida, traçar uma possibilidade interpretativa da concepção criativa do figurino, com especial atenção às fontes visuais. Aproximando-nos das discussões acerca da patrimonialização de trajes de cena no Brasil, as reflexões apresentadas se direcionaram para questões teórico-metodológicas pertinentes ao campo, tais como o figurino como documento e a análise de imagens em contraponto à análise de artefatos. Assim, com o recorte aqui dado à montagem de *Cangaceira*, investigamos a inserção do figurino no âmbito dos bens culturais e concluímos que a organização e as práticas nos meios institucionais de salvaguarda do patrimônio cultural são parte dos elementos determinantes na produção e compreensão histórica do fazer artístico.

Palavras-chave: Figurino, Flavio de Carvalho, Ballet IV Centenário, Patrimônio Cultural

ABSTRACT

This is a study on the costume work produced by Flavio de Carvalho for *Cangaceira*, a 1954 *bailado* that happened during the IV Centenary of São Paulo city celebrations. This research tried to locate the *bailado*'s context of production, and then to figure a possible interpretation for its costume conception, specially concerning its visual references. The sources were specialized bibliography and documental research in collections. This study dialogues with patrimony discussions about scenic costumes and its theoretical-methodological issues, such as the costume seen as a document and discussions opposing imagnetic analysis to artefactual analysis. Therefore, taking *Cangaceira* as a focus means to research costumes insertion among cultural goods. In conclusion, this work shows that the practices of institutions related to cultural patrimony and the ways they are organized are part of the key elements of art production and its historical comprehension.

Keywords: Costume, Flavio de Carvalho, IV Centennial Ballet, Cultural Patrimony

RESUMEN

El objetivo de este trabajo fue estudiar los figurines creados por el artista Flavio de Carvalho para el ballet *Cangaceira*, en 1954, en el contexto del IV Centenario de la Ciudad de São Paulo. Sirviéndose de una revisión bibliográfica e investigación documental en colecciones y acervos paulistas, este estudio se planteó, en primer lugar, ubicar el ballet en su contexto de producción, para, inmediatamente, delinear una posibilidad interpretativa de la concepción creativa del figurín, pensándolo sobre todo a la luz de fuentes visuales. Acercándonos a las problematizaciones sobre la patrimonialización de trajes de escenario en Brasil, las reflexiones presentadas se vehicularon en relación a cuestiones teóricas y metodológicas pertinentes al campo, como el figurín como documento y el análisis de imágenes en contraposición al análisis de artefactos. De esta manera, con el recorte proporcionado al montaje de *Cangaceira*, investigamos la incorporación del figurín en el ámbito de los bienes culturales y llegamos a la conclusión de que la organización y las prácticas en los medios institucionales de preservación del patrimonio cultural forman parte de los elementos fundamentales en la producción y comprensión histórica del quehacer artístico.

Palabras clave: Figurín, Flavio de Carvalho, Ballet IV Centenario, Patrimonio Cultural.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Página virtual do acervo de Figurinos do Theatro Municipal de São Paulo no Portal de Acervos Artísticos e Culturais da Prefeitura de São Paulo	68
FIGURA 2 – Página virtual de item de <i>Cangaceira</i> cadastrado no Portal de Acervos Artísticos e Culturais da Prefeitura de São Paulo	69
FIGURA 3 – Desenho de Flavio de Carvalho para o cenário de Cangaceira	125
FIGURA 4 – Cena do bailado Cangaceira (1954)	127
FIGURA 5 – Cena do bailado Cangaceira (1954)	129
FIGURA 6 – Desenho de Flavio de Carvalho para personagem Cangaceira	132
FIGURA 7 – Cena do bailado Cangaceira (1954)	134
FIGURA 8 – Dadá, à esquerda, com cabelo preso e vestido de modelagem reta e mangas longas	136
FIGURA 9 – O chapéu de Maria Bonita se diferencia dos masculinos usados por Lampião e demais cangaceiros	138
FIGURA 10 – Desenho de Flavio de Carvalho para personagem Cangaceiro	140
FIGURA 11 – Cangaceira e Cangaceiros em cena do bailado (1954)	142
FIGURA 12 – Desenho de Flavio de Carvalho para personagem Político	144
FIGURA 13 – Cangaceira e Políticos em cena do bailado (1954)	146
FIGURA 14 – Desenho de Flavio de Carvalho para personagem Professora	147
FIGURA 15 – Trajes de Cangaceira expostos na OCA (2014)	150
FIGURA 16 – Desenho de Flavio de Carvalho para personagem Louca	151
FIGURA 17 – Desenho de Flavio de Carvalho para personagem Homem Santo	153
FIGURA 18 – Cangaceira e Homens Santos em cena do bailado (1954)	154
FIGURA 19 – Desenho de Flavio de Carvalho para personagem Primeira Comungante	158
FIGURA 20 – Desenho de Flavio de Carvalho para personagem Ser Vegetal	161
FIGURA 21 – Desenho de Flavio de Carvalho para personagem Ser Mitológico	164

FIGURA 22 – Desenho de Flavio de Carvalho para personagem Ser Mitológico	165
FIGURA 23 – Desenho de Flavio de Carvalho para personagem Ser Mitológico	166
FIGURA 24 – Desenho de Flavio de Carvalho para personagem Burguesa	170
FIGURA 25 – Desenho de Flavio de Carvalho para personagem Recém-Casado	172
FIGURA 26 – Burguesa e Recém-Casado em cena do bailado (1954) ...	173
FIGURA 27 – Desenho de Flavio de Carvalho para personagem Mulher do Povo	174
FIGURA 28 – Desenho de Flavio de Carvalho para personagem Mulher com moringa	176
FIGURA 29 – Desenho de Flavio de Carvalho para personagem Mãe ...	177
FIGURA 30 – Desenho de Flavio de Carvalho para personagem Trabalhador	179
FIGURA 31 – Desenho de Flavio de Carvalho para personagem Caipira	181
FIGURA 32 – Desenho de Flavio de Carvalho para personagem Fantasma da Horta	183
FIGURA 33 – Desenho de Flavio de Carvalho para personagem Feiticeira	185
FIGURA 34 – Desenho de Flavio de Carvalho para personagem Farmacêutico	186
FIGURA 35 – Trajes de Cangaceira expostos na OCA (2014)	190
FIGURA 36 – Cena do bailado Cangaceira (1954)	191
FIGURA 37 – Frente e costas de traje do Recém-casado no acervo do TMSP BC.954.03002	192
FIGURA 38 – Personagem Recém-Casado em cena (1954)	194
FIGURA 39 – Frente e costas do vestido da Cangaceira no acervo do TMSP BC.954.03004.	195
FIGURA 40 – Traje da personagem Cangaceira em exposição na OCA (2014)	197
FIGURA 41 – Traje da personagem Cangaceira no Acervo do Theatro Municipal de São Paulo	198

FIGURA 42 – Personagem Cangaceira em cena (1954)	199
FIGURA 43 – Rosto de Edith Pudelko vestida como Cangaceira (1954)	200
FIGURA 44 – Frente e costas de traje da Burguesa no acervo do TMSP (BC.954.03011)	202
FIGURA 45 – Frente e costas de traje da Burguesa no acervo do TMSP (BC.954.03012)	202
FIGURA 46 – Trajes de Cangaceira expostos na OCA (2014)	204
FIGURA 47 – Traje da Burguesa no Acervo do Theatro Municipal de São Paulo	205
FIGURA 48 – Trajes de Cangaceira expostos na OCA (2014)	206
FIGURA 49 – Frente e costas de traje da Feiticeira no acervo do TMSP (BC.954.03013)	207
FIGURA 50 – Frente e costas de traje da Feiticeira no acervo do TMSP (BC.954.03014)	208
FIGURA 51 – Frente e costas de traje da Mulher do Povo no acervo do TMSP (BC.954.03015)	209
FIGURA 52 – Frente e costas de traje da Mulher do Povo no acervo do TMSP (BC.954.03016)	209
FIGURA 53 – Frente e costas de traje do Farmacêutico no acervo do TMSP (BC.954.03001)	211
FIGURA 54 – Frente e costas de traje do Caipira no acervo do TMSP (BC.954.03003)	212
FIGURA 55 – Personagem Caipira em cena (1954)	213
FIGURA 56 – Frente de traje da Mulher com Moringa no acervo do TMSP (BC.954.03009)	214
FIGURA 57 – Frente e costas de traje da Mulher com Moringa no acervo do TMSP (BC.954.03010)	214
FIGURA 58 – Frente e costas de traje do Ser Mitológico no acervo do TMSP (BC.954.03005)	216
FIGURA 59 – Frente e costas de traje do Ser Mitológico no acervo do TMSP (BC.954.03006)	216
FIGURA 60 – Frente e costas de traje do Ser Mitológico no acervo do TMSP (BC.954.03007)	217
FIGURA 61 – Frente e costas de traje do Ser Mitológico no acervo do TMSP (BC.954.03008)	217

FIGURA 62 – Personagem Ser Mitológico em cena (1954)	218
--	-----

LISTA DE ABREVIATURAS

Arquivo Histórico Municipal de São Paulo – AHM

Centro Cultural São Paulo - CCSP

Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulalio – CEDAE

Museu da Imagem e do Som de São Paulo – MIS/SP

Museu de Artes Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC

Portal de Acervos Artísticos e Culturais da Cidade de São Paulo – Portal

Teatro Municipal do Rio de Janeiro - TMRJ

Theatro Municipal de São Paulo - TMSP

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	17
2 ESTUDOS DE FIGURINOS: REFERENCIAIS TEÓRICO-CONCEITUAIS	26
2.1 Acervos e coleções de figurino no Brasil: reflexões preliminares	26
2.2 Figurino: concepções, significações e sentidos	36
2.3 O figurino como documento histórico	40
2.4 O figurino como bem patrimonial	43
3 OS PROCESSOS DE PESQUISA, AS ESCOLHAS METODOLÓGICAS	50
3.1 Levantamento bibliográfico	51
3.2 Pesquisa documental: Flavio de Carvalho e o Ballet IV Centenário nos acervos	60
3.3 Estudar o figurino de <i>Cangaceira</i>	77
4 O CONTEXTO DE <i>CANGACEIRA</i>: REPERTÓRIO DE CONCEPÇÃO E PRODUÇÃO DO FIGURINO ASSINADO POR FLAVIO DE CARVALHO	80
4.1 O Ballet IV Centenário e seu repertório	81
4.2 O bailado <i>Cangaceira</i>	98
4.3 O desenvolvimento e a produção do figurino	105
4.3.1 A centralidade de Milloss	106
4.3.2 A oficina de costura	112
4.3.3 Flavio de Carvalho e <i>Cangaceira</i>	119
5 O FIGURINO DE <i>CANGACEIRA</i>	122
5.1. A concepção do figurino por Flavio de Carvalho: os croquis de <i>Cangaceira</i>	122
5.2. O conceito geral do bailado: o imaginário da <i>cangaceira</i>	124
5.2.1. A <i>Cangaceira</i>	130
5.2.2. As personagens do <i>Cangaço</i> e em <i>Cangaceira</i>	143
5.3. A execução do figurino: os trajes/o espetáculo (o produto)	187
5.3.1. Os trajes no Theatro Municipal de São Paulo	189
5.3.2. A confecção: cores, tecidos, estampas/padrões, costuras, modelagens e adereços	210
CONSIDERAÇÕES FINAIS	220
REFERÊNCIAS	226
ANEXOS	239

1 INTRODUÇÃO

No ano de 1954 estreava no Brasil, em São Paulo (SP), uma companhia de balé que se tornaria um marco da dança no Brasil. Criada em meio aos festejos de comemoração dos quatrocentos anos da fundação da cidade de São Paulo, o Ballet IV Centenário teve uma vida curta e agitada, intimamente ligada às correntes ideológicas e estéticas que rondavam as diferentes instâncias da cultura e da política paulista e nacional. Condizente aos anseios progressistas e de modernização, a Companhia ostentou riquezas e se propôs inovadora, tendo como diretor artístico e coreógrafo Aurel Milloss (1906-1988), húngaro de fama internacional e aspirações vanguardistas.

Concordante ao ufanismo que apregoava o país dos anos de 1950, o Ballet IV Centenário agregou importantes artistas brasileiros em sua ficha técnica e se fez “escola” para novos bailarinos, apresentando-se como um produto nacional de excelência. Tendo elaborado um total de dezessete coreografias, sendo cinco totalmente inéditas e realizadas a partir de temas nacionais, a Companhia foi um alto investimento do governo paulista e conquistou em três anos de existência muitos admiradores. Hoje, restam histórias e reflexões sobre diferentes aspectos de suas atividades. Dentre elas, sublinha-se aqui a colaboração do artista Flavio de Carvalho (1899-1973)¹ na concepção dos figurinos e cenários para o bailado *Cangaceira*².

Aos moldes das produções europeias e na sombra de mestres como Serguei Diaghilev (1872-1929) e suas majestosas montagens, as criações de cada coreografia do Ballet contou com a participação de artistas brasileiros de renome na elaboração de seus aspectos plásticos. Participaram da empreitada, além de Flavio de Carvalho: Aldo Calvo (1906-1991), Cândido Portinari (1903-1962), Di Cavalcanti (1897-1976), Heitor dos Prazeres (1898-1966), Lasar Segall (1891-1957), Noêmia Mourão (1912-1992), Tomás Santa Rosa (1909-1956), dentre outros. Em trabalho direto com Milloss, os artistas propunham, cada qual a seu modo e estilo, uma composição visual de cenário e figurino do balé pelo qual eram responsáveis. As oficinas de cenografia e

¹ Optamos no presente texto em manter o nome de Flavio de Carvalho sem acentuá-lo, respeitando a forma como ele aparece em suas produções, escritos e documentos pessoais. Ressalvamos, porém, que ao nos utilizarmos de obras que a ele se referem utilizando o acento no primeiro nome, manteremos conforme a obra citada ou analisada.

² A ficha técnica do bailado pode ser consultada ao final do trabalho (Anexo I).

de costura ficavam responsáveis pela execução do projeto, providenciando trajés, objetos de cena, panos de fundo, sapatilhas, máscaras e outros elementos diversos.

Para *Cangaceira*, balé dançado por cerca de cinco dezenas de bailarinos, além do cenário, Flavio de Carvalho desenhou figurinos compostos por vestidos, calças, saias, blusas, camisas, fraques, chapéus, óculos, bengala, sapatos, máscaras, dentre outros elementos. Mas o que de fato foi confeccionado? Qual foi o destino desses objetos após o encerramento das apresentações?

São diversos os destinos dados aos materiais utilizados na composição de figurinos de espetáculos cênicos. A depender de uma série de fatores, uma blusa, por exemplo, poderá ser reutilizada em novo espetáculo, ser descosturada e virar matéria-prima “bruta” para confecção de outra roupa ou mesmo outro tipo de objeto; ser vendida, doada, guardada como lembrança ou descartada como lixo. Para nossa investigação, interessa refletir sobre os artefatos que, por motivos variados, acabam sendo salvaguardados em instituições preocupadas com questões patrimoniais. Neste caso, compreendidos como documentos, os materiais que ora compuseram figurinos ou seus processos de criação, passaram a integrar o universo do patrimônio cultural³, sendo representantes da cultura material das sociedades a que se referem. Neles, vislumbra-se a possibilidade de análises que permitam a reflexão sobre contextos vivenciados, dando margem a estudos para as diferentes áreas e pesquisadores preocupados com múltiplos aspectos das relações e produções humanas.

Há alguns anos, temos nos dedicado a compreender o figurino e os destinos dados aos artefatos que dele derivam. Em pesquisa anterior, em dissertação intitulada *Figurino fora de cena: um estudo sobre a constituição de acervos de*

³ Tal como indicado na Constituição Brasileira de 1988, “Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem: I - as formas de expressão; II - os modos de criar, fazer e viver; III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas; IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico”. Não obstante, concordamos com o pesquisador José Gonçalves (2007, p.220) para quem o patrimônio equivale a “um processo presente, incessante, conflituoso e interminável de reconstrução”. Ao assumir a definição prevista na Carta Magna brasileira como referencial no presente trabalho, manifestamos nossa intenção de pensar o objeto da pesquisa no contexto específico dos processos institucionalizados e direcionados pelas políticas públicas nacionais.

figurinos teatrais (SOARES, 2013)⁴, investigamos a formação de acervos de figurinos teatrais, destacando o contexto daquele processo na cidade de Goiânia, estado de Goiás (GO). Nossas conclusões indicaram a apreensão de um universo repleto de potencialidades, diversidades e adversidades, balizado pelos interesses de sujeitos e grupos que impulsionam ações de dimensões variadas em contextos específicos. Nesse ambiente de distintas constelações, podemos encontrar similitudes e diferenças entre os mais variados acervos e coleções de figurino, sendo primordial o entendimento de que a constituição de tais espaços – assim como de quaisquer outras categorias de artefatos – deriva de fatores e circunstâncias referentes ao meio, aos recursos e aos sujeitos envolvidos em sua criação e manutenção.

Tendo por referência o processo e o desenvolvimento da citada pesquisa, novas indagações acerca do universo de acervos e coleções de figurino surgiram. No estudo, constatamos a aproximação da área de nosso interesse com as discussões no campo da patrimonialização e salvaguarda de têxteis e de indumentárias. Explicitamos que tais categorias de artefatos configuram um conjunto ainda a ser descoberto pelas investigações realizadas no país. Tal como assinala a pesquisadora Teresa Cristina Toledo de Paula (2006), diferentemente de outros países, no Brasil, pouco se escreveu acerca dos tecidos e da indumentária. Para a autora, “os trabalhos acadêmicos que se dedicaram ao estudo da história de determinados museus brasileiros nas últimas décadas, não contemplaram os tecidos, pouco ou quase nada disseram” (PAULA, 2006, p.80).

Reafirmamos, pois, a importância em estudarmos coleções e acervos brasileiros, dando visibilidade aos projetos em andamento e às práticas e estruturas vivenciadas no contexto nacional. Pelo o que compreendemos, estudos sob este prisma corroboram para a construção de perspectivas críticas a respeito da organização de nosso patrimônio, bem como seus usos e sua gestão. Frente às premissas até aqui explicitadas, inicialmente propomo-nos em contribuir na composição do panorama de reflexões acerca da constituição e manutenção de acervos e coleções de figurinos no Brasil. Conscientes da amplitude e pluralidade da área do patrimônio, bem como da produção artística de Flavio de Carvalho,

⁴ A citada pesquisa foi desenvolvida no período de 2011 a 2013, sob orientação da profa. Dra. Rita Morais de Andrade, no curso de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual na Universidade Federal de Goiás.

delimitamos o recorte e objeto da nossa pesquisa, cotejando os figurinos deste artista no bailado *Cangaceira* (1954).

Já de antemão, havíamos tomado conhecimento da existência da coleção de trajes do artista para a montagem. Em 2014, o conjunto configurou parte da exposição realizada na OCA⁵ pelo Museu da Cidade de São Paulo, *Flávio de Carvalho – A experiência como obra*. A importância deste artista para os cenários nacional e internacional, e o nosso desejo entusiástico em estudar seu acervo, motivaram-nos a tomar como objeto de estudo a produção de Flávio para o IV Centenário de São Paulo (1954), vinculando o recorte à temática da inserção de figurinos no contexto patrimonial.

Formulamos, desse modo, a seguinte questão de pesquisa: **Que sentidos são constituídos a partir da visualidade – em imagens e artefatos – do figurino criado por Flávio de Carvalho para *Cangaceira*, presentes em acervos e arquivos paulistas?**

Ao buscar responder a essa questão central de pesquisa, destacamos alguns pressupostos que consideramos fundamentais no conhecimento de nosso objeto: a existência da coleção de trajes indica uma preocupação com a conservação de figurinos cênicos como bens culturais por instituições de salvaguarda do patrimônio cultural brasileiro (museus, arquivos, centros de documentação, biblioteca); a presença ou a ausência de trajes de cena⁶ – como os de *Cangaceira*, por exemplo – em acervos têm impacto significativo sobre a construção do patrimônio cultural; a estrutura estabelecida de gestão e manutenção da coleção de trajes expressa valores vigentes nas práticas estabelecidas em instituições museais e arquivísticas; a configuração das coleções bem como as práticas instituídas no âmbito patrimonial

⁵ Pavilhão de exposição oficialmente denominado como *Pavilhão Lucas Nogueira Garcez*, localizado no Parque Ibirapuera na cidade de São Paulo.

⁶ De acordo com o pesquisador Fausto Viana o termo “traje de cena” é muito utilizado em Portugal e já pode ser encontrado, por exemplo, em estudos específicos e como categoria na base de dados de catalogação no Museu Nacional do Traje, em Lisboa (VIANA, 2012). Para ele, o termo “figurino” pode gerar conflitos pelo seu emprego em outros contextos, tais como em referência às figuras ilustradas nas publicações de moda do século XIX e, na linguagem coloquial, a trajes do dia-a-dia. De outro modo, “traje de cena dá uma perspectiva muito maior ao traje usado nas artes cênicas em geral” (VIANA, 2012, p.19). Em nossas análises e compreensões, optamos pelo uso do termo figurino, englobando todos os elementos e artifícios utilizados na composição da imagem do ator/performer em atividade cênica por meio do vestir. A denominação “traje de cena” em nosso trabalho indica o conjunto de objetos utilizados no arranjo em cena de um figurino em específico.

podem reverberar no modo pelo qual produzimos e compreendemos o fazer artístico.

Intentamos, dessa maneira, discutir a temática a partir de um olhar que refletisse o objeto artístico de Flavio de Carvalho para o citado bailado e sua transição para o contexto patrimonial, buscando investigar sua criação, circulação e produção de sentidos, analisando esse processo de modo a articulá-lo ao campo da cultura e das visualidades. Decidimos, enfim, analisar o figurino concebido pelo artista para *Cangaceira* (1954), na oportunidade do IV Centenário de São Paulo, hoje inserido no contexto do patrimônio cultural brasileiro presente em acervos e arquivos públicos, tais como o acervo de figurino do Theatro Municipal de São Paulo (TMSP) e o do Museu de Artes Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC), compreendendo os vários determinantes no processo de estabelecimento de sentidos e significados sobre aquela produção do artista.

Para alcançar o objetivo proposto, delineamos como objetivos específicos da pesquisa: a) investigar o contexto sócio-histórico de produção do figurino concebido por Flavio de Carvalho em 1954 para o bailado *Cangaceira*; b) discutir o processo de criação da obra artística de Flavio de Carvalho; c) verificar a salvaguarda de trajes e outros documentos do figurino de *Cangaceira* em acervos de instituições patrimoniais (museus, arquivos, centros de documentação, biblioteca); d) analisar a presença do figurino de *Cangaceira* em acervos de instituições patrimoniais, compreendendo como os figurinos (desenhos e trajes) criados pelo artista incidem no seu processo de patrimonialização.

Considerando os objetivos da pesquisa, determinamos os caminhos teórico-metodológicos no processo investigativo. Concordamos com autoras como Teresa C. T. de Paula (1994; 1998; 2006a; 2006b; 2008; 2011) e Rita Morais de Andrade (2006; 2008; 2014; 2017), ao refletir o modo pelo qual a indumentária, inserida em museus, vem sendo tratada e investigada por pesquisadores e profissionais relacionados ao campo da História, da Memória e do Patrimônio. Consoante com o exposto pelas autoras, verificamos um contexto desafiador, no qual fatores e circunstâncias diversas imputam aos sujeitos posicionamentos críticos e criativos na resolução de problemas e elaboração de novas propostas no campo da arte e do figurino. Nesse sentido, os trabalhos de Fausto Viana (2009; 2015), Joana Salles (2008) e Manon Ferreira (2015), integraram importantes referenciais de pesquisas que vêm sendo realizadas no país

no campo específico do figurino e sua inserção em acervos nacionais. Também nos aproximamos das ideias de Paulo Knauss (1994; 2006; 2008; 2010) e Lilia Moritz Schwarcz (2014) que estabeleceram relevantes questões a respeito do uso das imagens na pesquisa. Do mesmo modo, Ulpiano de Meneses (1983; 1998; 2003) nos serviu como parâmetro para as reflexões acerca da cultura material e da cultura visual, contribuindo nas análises do objeto de trabalho.

Com apoio nesses estudiosos e em outros tantos citados ao longo do presente trabalho, definimos nossa pesquisa como bibliográfica e documental, marcada por uma abordagem qualitativa, conforme indicações expostas por Christian Laville e Jean Dionne (1999). Para eles, “o termo [pesquisa documental] designa toda fonte de informações já existente. Pensa-se, é claro, nos documentos impressos, mas também em tudo que se pode extrair dos recursos audiovisuais e (...) em todo vestígio deixado pelo homem.” (LAVILLE; DIONNE, 1999, p. 166). Os mesmos teóricos ressaltam que os documentos sonoros e visuais – discos, fitas magnéticas, fotos, pinturas, desenhos, filmes, vídeos, objetos diversos –, apesar de ocuparem menos espaço no campo da pesquisa, portam ou veiculam informações úteis, vivas e dinâmicas sobre a produção humana.

Tendo como referência a natureza de nosso objeto e problema de pesquisa, preocupamo-nos durante o desenvolvimento do estudo com os indícios, sinais e meios materiais e simbólicos nos quais se deve contextualizar os figurinos produzidos por Flavio de Carvalho no bailado *Cangaceira*. Entendemos, nesse caso, que nossa pesquisa tem um caráter dialético, mantendo um compromisso de situar o específico da obra do artista no campo da totalidade em que este se insere. Analisamos, desse modo, não somente a obra por si mesma, mas as suas possíveis significações e movimentos pautados por sentidos individuais e coletivos, também institucionais, promovendo a obra em um patamar de patrimônio público.

Por meio da revisão e da análise bibliográfica, construímos um repertório teórico o qual sustenta e colabora na construção dos debates propostos na tese. No levantamento realizado buscamos encontrar materiais publicados que pudessem contribuir com as discussões acerca do conjunto da produção artística de Flavio de Carvalho – observando a ênfase no trabalho dele em *Cangaceira* (1954) – bem como para os debates acerca do figurino cênico e do patrimônio brasileiro. Na pesquisa bibliográfica, observamos a existência de numerosas publicações dedicadas parcial

ou completamente à vida e obra do artista de nosso interesse, com destaque para trabalhos como de Rui Moreira Leite (2008; 2010) e Luiz Daher (1984), que realizaram extensas pesquisas sobre o artista. Também atentamos aos textos de autores que conviveram com Flavio, como J. Toledo (1994) e Sangirardi Jr. (1985), os quais produziram biografias repletas de dados e informações relevantes sobre o artista. No mesmo sentido, vale lembrar a importância dos catálogos derivados de exposições realizadas em museus e galerias brasileiras, responsáveis por compilar informações biográficas e por reproduzir obras diversas do artista. Consideramos igualmente relevantes os trabalhos acadêmicos que vêm, ao longo dos anos, compondo um repertório de olhares diversos sobre as diferentes facetas de Flavio de Carvalho. Por fim, destacamos os materiais elaborados e publicados pelo próprio artista ao longo de sua vida, tais como *Ossos do Mundo* (1936) e *Experiência nº 2* (1931), por meio dos quais é possível detectar elementos fundantes de suas proposições para a obra *Cangaceira*.

No que se refere à pesquisa documental, para o desenvolvimento da tese buscamos levantar e analisar em acervos paulistas fontes diversas (trajes, fotografias, desenhos, escritos, vídeos, dentre outros) que também estivessem vinculadas à produção de Flavio de Carvalho, em especial a seu trabalho no IV Centenário de São Paulo. A delimitação deste processo investigativo decorreu de duas razões principais. Primeiramente, admitimos que materiais diversos relacionados à criação de *Cangaceira*, ou aos estudos que nortearam as criações de Flavio de um modo geral, podem fornecer pistas que corroborem no conhecimento sobre aspectos da concepção e da confecção dos figurinos a serem estudados. Em segundo lugar, avaliamos que o recorte da pesquisa em si recai na análise dos próprios acervos e arquivos que abrigam artefatos referentes à produção de Flavio. A investigação da organização das diferentes coleções, bem como do pertencimento de distintos materiais a acervos específicos, foi considerada durante o desenvolvimento da pesquisa no intuito de evidenciar ou referendar discussões a respeito da patrimonialização de bens culturais e a atribuição de valores implicadas nos processos deflagrados. Assim, esbarramos em questões como, por exemplo, qual o lugar dos trajes no universo de referenciais materiais constituídos acerca da história de Flavio de Carvalho? Por que as ilustrações dos figurinos de *Cangaceira*

permanecem no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (USP), enquanto os trajes são abrigados no acervo do Theatro Municipal de São Paulo?

Ressaltamos os desafios encontrados, a começar pela dificuldade de acesso à coleção de trajes do bailado no Theatro Municipal de São Paulo, situação que deve ser comentada logo adiante no trabalho. A pesquisa documental levantou um quantitativo de materiais de interesse em instituições elencadas, tais como: Centro de Documentação e Arquivo Histórico com Theatro Municipal de São Paulo, Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio (Universidade de Campinas/Unicamp), Arquivo Histórico Municipal de São Paulo, Museu da Imagem e do Som de São Paulo, Centro de Pesquisa do Museu de Arte de São Paulo (MASP), Biblioteca do Museu Lasar Segall, Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC/USP).

Assim, por meio dos procedimentos adotados no levantamento bibliográfico e na pesquisa documental elencamos fontes de diferentes naturezas (livros, manuscritos, fotografias, trajes, dentre outros) que nos serviram como referenciais às reflexões. Na tentativa de sistematizarmos as ideias e, por fim, atingirmos os objetivos propostos, organizamos nossa exposição em quatro seções, subsequentes a esta seção introdutória.

A Seção 2 contempla um conjunto de reflexões nos âmbitos teórico e conceitual que orientaram o desenvolvimento da pesquisa e nossas compreensões acerca do estudo de figurinos em contexto patrimonial. Enfatizamos o figurino como documento histórico e bem patrimonial, destacando um panorama da formação de coleções e acervos daquela categoria de artefato no Brasil. Na terceira seção, apresentamos os marcos metodológicos de nossa investigação, descrevendo e discutindo as etapas da pesquisa que optamos em delinear a fim de analisar e compreender nosso objeto. Ao tratar de nossas escolhas, percursos e achados, explicitamos desafios e assinalamos algumas importantes questões referentes ao estudo do figurino em acervos e arquivos. A Seção 4 contempla a discussão acerca do contexto no qual *Cangaceira* foi elaborado, debatendo diferentes aspectos da conjuntura do Ballet IV Centenário e a criação de seu repertório. Especialmente, lançamos mão da aproximação com fontes documentais que revelam aspectos referentes à estruturação do *Ballet IV Centenário* e ao trabalho desenvolvido por Flavio de Carvalho. Finalmente, a Seção 5 corresponde à análise dos figurinos elaborados para o bailado. Por meio da análise dos croquis e fotografias encontradas

em acervos paulistas, bem como disponibilizados online em sites e banco de dados, apresentamos nossas considerações sobre a configuração plástica do figurino criado e elencamos possibilidades interpretativas sobre este elemento da montagem aqui investigada.

2

ESTUDOS DE FIGURINOS: REFERENCIAIS TEÓRICO-CONCEITUAIS

Para o desenvolvimento da pesquisa, construímos um repertório referencial com base em leituras e análises de produções do campo da arte e da cultura, aproximamo-nos de teorias e conceitos, articulando-os no processo de reflexão e construção das diferentes etapas da pesquisa. Sem dúvida, esse processo permitiu que entrecruzássemos discussões, determinando nossos posicionamentos frente o objeto investigado.

Nesta seção do trabalho, apresentamos as principais ideias que nos insere no campo da pesquisa do figurino no Brasil introduzido no contexto patrimonial. Investigamos a apreensão do figurino como documento e sua potência no âmbito do patrimônio cultural. Com o aumento das discussões sobre a temática no país, verificamos a importância do debate, bem como sua aplicação na elaboração e manutenção de diferentes acervos, fato que implica em novas e propostas e problemáticas a serem refletidas. Salientamos que ainda são muitos os desafios a serem superados, haja vista todo o processo histórico de formação das coleções brasileiras de indumentária e têxteis. Acreditamos, então, que a investigação de metodologias específicas do campo poderão corroborar no melhor uso e salvaguarda dos itens pertencentes aos acervos nacionais e, conseqüentemente, fomentar estudos e novas compreensões sobre a arte no país.

2.1 Acervos e coleções de figurino no Brasil: reflexões preliminares

Tendo em vista o modo pelo qual muitas sociedades se organizaram ao longo da história, centradas no poder de um Estado representativo da nação, percebe-se o papel primordial do poder público na elaboração e consolidação de projetos vinculados à organização de seus patrimônios. Historicamente, em diferentes contextos, buscou-se a institucionalização dessa questão, lançando-se mão tanto da criação de espaços que abrigassem acervos e coleções, quanto de mecanismos e/ou instrumentos de proteção aos bens de interesse. No Brasil, essa institucionalização do patrimônio foi acentuada a partir do século XIX, sendo efetivamente consolidada na primeira metade do século XX, com a criação do primeiro órgão federal de

proteção ao patrimônio cultural brasileiro, Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), em 1936 (PINHEIRO, 2006). Nesse contexto, o poder público assumiu, em muitos casos, a função de regulação, gestão, promoção e fiscalização por meio de políticas públicas das mais diversas, que de modo geral, viabilizam, orientam e determinam o funcionamento de grande parte de museus e arquivos no país.

Constituir um acervo implica agrupar bens que integram o patrimônio de um indivíduo, um grupo, uma entidade, uma instituição, uma nação. Ademais, um acervo pode ser constituído a partir de interesses diversos: referenciar o passado, ser fonte de recursos para a criação de novos artefatos, tornar-se um espaço de afirmação identitária, ser legitimador de poderes sócio-econômico-culturais instaurados em determinada conjuntura, entre outros (GONÇALVES, 2009).

Os objetivos iniciais da concepção de um acervo orientam a sua configuração, de modo que devemos levar em consideração as intenções, as noções e as práticas que seus fundadores e mantenedores apresentam face aos artefatos que detêm. Importante assinalar que distintos acervos desempenham atividades semelhantes e, as bases de sua fundação aliadas às abordagens de tratamento aos artefatos que abrigam, bem como a outros tantos fatores como recursos financeiros, políticas públicas de conservação, condições espaciais, dentre outros, implicam em diferentes perspectivas de trabalho. Assim sendo, podemos afirmar que há múltiplas formas de se lidar com acervos e coleções, decorrentes de fatores objetivos e subjetivos envolvidos em suas conformações.

Frente a essa abertura de possibilidades, museus e arquivos despontam como espaços privilegiados de armazenamento destes documentos da memória dos mais variados grupos e contextos. Logo, determinam importantes referenciais às reflexões acerca do patrimônio e da história das culturas e das sociedades – ainda que possam pesar inúmeros questionamentos acerca de seus propósitos, suas práticas e seus desdobramentos. É por esses espaços que nos interessamos ao refletir a patrimonialização de figurinos por meio do estudo do figurino do balé *Cangaceira*, projetado por Flavio de Carvalho, em 1954. Nosso interesse se justifica ao apurarmos que tais instituições constituem grandes referenciais às nossas percepções de mundo, sendo protagonistas na construção de narrativas que reverberam na

composição da cultura e do imaginário coletivo e na imaginação dos universos singulares de cada sujeito.

A compreensão desse processo e o aprofundamento de nossa análise sobre o objeto de pesquisa instigaram uma pergunta que nos motivou a tentar verticalizar de modo sistemático nosso olhar sobre o figurino. Ao longo do levantamento bibliográfico, assim como na análise documental, a seguinte interrogação nos acompanhou: como a salvaguarda de figurinos está inserida no contexto de preservação da memória da produção artístico-cultural aos níveis individual e coletivo?

Não encontramos em nossas investigações estudos que apresentem um panorama e uma análise geral dessa realidade de institucionalização do patrimônio cultural, apesar de haver pesquisas sendo realizadas e divulgadas nos últimos anos que começaram a levantar a temática, propondo questões e/ou apontando possíveis caminhos. Por exemplo, A publicação *O figurino como documento*, de Fausto Viana (2015), apresenta, por meio de fotografias e pequenos textos, itens de trajes de cena salvaguardados em acervos brasileiros e estrangeiros, chamando especial atenção para possíveis estudos a serem realizados em entidades do país.

A reflexão acerca do figurino de modo autônomo aos demais elementos cênicos se consolidou no século passado, principalmente a partir das novas perspectivas de criação cênica vivenciadas nos primeiros anos do século XX na Europa (RAMOS, 2013). Com as correntes que pensavam a cena como resultante da orquestração de distintos elementos postos em relação, o figurino tornou-se elemento de grande preocupação dos criadores e críticos dos espetáculos, ampliando cada vez mais seu valor ao passar de elemento meramente estético a elemento de sentido e, até, dramaturgico, em concepções mais contemporâneas.

Em trabalho publicado há alguns anos (SOARES, 2013), afirmamos que o campo de estudos em figurino no Brasil vinha se expandido e o número de publicações disponíveis tornava-se considerável e crescente. Hoje, voltamos a reafirmar o desenvolvimento da área que continua a agregar novas pesquisas e novos olhares. Permanece inexpressivo o número de cursos de graduação e pós-graduação com formação específica na área, provavelmente em decorrência do próprio modo de trabalho na criação dos espetáculos, no qual, profissionais advindos de cursos diversos – mas principalmente da Moda, da Arquitetura, das Artes Cênicas

e das Artes Visuais – assumem a função de figurinista. Em alguns casos, aqueles que decidem seguir carreira na área recorrem, majoritariamente, a cursos de nível técnico e outros esporádicos e de curta duração como formação complementar.

Em decorrência da realidade de ensino decorre a realidade da pesquisa e, conseqüentemente, das publicações sobre figurino no país. São poucos os grupos, indivíduos, entidades ou instituições que desenvolvem e publicam investigações específicas acerca desse elemento em particular. Apesar de verificarmos algumas produções derivadas de iniciativas de empresas privadas, principalmente no campo da televisão, basicamente os estudos se desenvolvem nas Universidades e, em especial, nas públicas.

Observando o panorama das publicações acadêmicas brasileiras encontradas, identificamos que os principais trabalhos advêm dos estados do Rio de Janeiro, São Paulo e Santa Catarina e são frutos de pesquisas desenvolvidas por docentes e/ou discentes vinculados a programas de pós-graduação⁷. As temáticas de interesse se mantêm diversificadas, englobando debates que pensam dimensões epistemológicas, conceituais, históricas e metodológicas do figurino, bem como sua relação com a televisão, o cinema, o teatro, a dança, a história da indumentária e o patrimônio. Com destaque, podemos citar Adriana Vaz Ramos, Amabilis de Jesus da Silva, Carolina Bassi de Moura, Fausto Roberto Poço Viana e Rosane Muniz Rocha, como nomes recorrentes que vêm contribuindo de modo vertiginoso e constante ao volume de trabalhos escritos e divulgados na área. Ainda a respeito das publicações acadêmicas, grande parte é realizada em eventos e periódicos vinculados às áreas de Moda ou Artes Cênicas, sendo que os livros geralmente são destinados às prateleiras sobre Moda.

Neste amplo panorama, é crescente o interesse em questões concernentes à formação e manutenção de coleções e acervos de figurinos em diferentes instâncias e localidades. A partir do levantamento realizado, constatou-se pequeno, mas considerável, o número de livros editados que discutem o figurino no âmbito do patrimônio e assuntos correlatos. Como principais títulos, citamos: *Cenografia e indumentária no TBC - 16 anos de História* (1980) de José Armando Ferrara e J.C.

⁷ Destacamos aqui os Programas de Pós-Graduação em Arte e em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, como os mais recorrentes nas pesquisas por nós realizadas no Banco de Teses e Dissertações da CAPES. Consultas disponíveis no endereço eletrônico <<https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/>>.

Serroni; *Breve manual de conservação de trajes teatrais* (2006), de Elizabeth Azevedo e Fausto Viana; *Iconografia Teatral: acervos fotográficos de Walter Pinto e Eugênio Salvador* (2011) de Filomena Chiaradia; *Costura Secreta* (2012) de Amabilis de Jesus, Cristine Conde, Elenize Dezgeniski e Luciana Falcon; *Diário de Pesquisadores - Traje de Cena* (2012) com organização de Rosane Muniz e Fausto Viana; *Figurinos - Memória dos 50 anos do Teatro Sesi* (2015) de J.C. Serroni; *O Traje de Cena Como Documento* (2015) de Fausto Viana, e; *Dos bastidores eu vejo o mundo: cenografia, figurino, maquiagem e mais* (2017) com organização de Fausto Viana e Carolina Bassi de Moura.

Também relevantes são as dissertações e teses decorrentes de cursos de pós-graduação. Citamos como referência os trabalhos de mestrado *As Roupas de Lina: Uma Biografia* (SALLES, 2008), *Cena para um figurino* (ALMEIDA, 2010), *O traje de cena como documento: estudo de casos de acervos da cidade de São Paulo* (CALLAS, 2012), *Figurino fora de cena: um estudo sobre a constituição de acervos de figurinos teatrais* (SOARES, 2013) e *Lume teatro: trajes de cena e processo de criação* (FRANÇOSO, 2015). Dentre os trabalhos de doutorado destacamos *A roupa depois da cena* (FERREIRA, 2015), *Produções de sentidos em um arquivo pessoal: As ilustrações de figurinos de Alceu Penna para o show Brazil Export* (1972) (PENNA, 2016) e *Um panorama do traje teatral brasileiro na quadrienal de Praga* (1967-2015) (ROCHA, 2016).

Referente à publicação de artigos acadêmico-científicos, encontramos uma produção esparsa e basicamente derivada das pesquisas em andamento em Programas de Pós-Graduação. Na busca em periódicos científicos, foram encontrados textos advindos, principalmente, de revistas do campo da museologia e do patrimônio, da moda e das artes cênicas. Ademais, verificamos a importância dos eventos e de suas publicações. Em evidência, permanecem congressos e seminários no campo da Moda, com destaque para o Moda Documenta⁸, o Colóquio de Moda⁹ e

⁸ Moda Documenta corresponde a dois eventos realizados pelo MIMo – Museu da Indumentária e da Moda e promovidos simultaneamente, sendo eles: o Seminário Moda Documenta, criado em 2011, e o Congresso Internacional de Memória, Design e Moda, inaugurado em 2014. Ambos são eventos de caráter técnico-científico e integram as ações educativas do Museu. Para maiores informações, consultar o endereço eletrônico <<http://www.modadocumenta.com.br/>>.

⁹ Congresso científico anual promovido pela Associação Brasileira de Estudos e Pesquisas em Moda (ABEPEM). Criado em 2005, atualmente está em sua 16ª edição, sendo a 13ª de caráter Internacional. Outras informações: <<http://www.coloquiomodacom.br/>>.

o Seminário Internacional de Estudos e Pesquisa de Figurino (SIEP Figurino)¹⁰. Contudo, é preciso citar iniciativas como o Seminário de Preservação de Acervos Teatrais (edição única em 2012), bem como o Seminário de Design Cênico (edições em 2013 e 2017). Ambos, apesar de não se deterem na discussão sobre figurino, geraram debates e textos que corroboram nas reflexões da área de nosso interesse.

Finalmente, acreditando que as discussões sobre a patrimonialização de figurinos se aproximam daquelas realizadas no âmbito da indumentária, podendo mesmo ser incluído neste campo de pesquisa, também consideramos trabalhos nessa área para a composição da presente pesquisa. Do mesmo modo, refletindo outros trânsitos de ideias, estudos preocupados com as possíveis relações entre Artes Cênicas e Patrimônio de uma forma mais ampla foram incluídos como referenciais. Para nosso trabalho, vale lembrar as produções do Conselho Internacional de Museus (*International Council of Museums – ICOM*) e seu Comitê Internacional para Museus e Coleções de Vestuário (*COSTUME*). Ainda, citamos as pesquisas das pesquisadoras Márcia Merlo, Maria Claudia Bonadio, Maria do Carmo Teixeira Rainho, Rita Morais de Andrade e Teresa Cristina Toledo de Paula, como referências brasileiras nas discussões sobre a presença da indumentária e da moda em instituições patrimoniais, com especial dedicação aos museus e arquivos.

Em decorrência do hiato percebido quanto às publicações na área, acreditamos ser possível uma aproximação com estes debates a partir de duas linhas de discussão: a do patrimônio das artes cênicas brasileiras e a da presença de indumentária em acervos brasileiros. Certamente ambas possuem fios associativos com a questão central dessa nossa pesquisa, a qual cotejou a visualidade do figurino *Cangaceira* em acervos e arquivos públicos paulistas.

Trabalhos como o de Marcelo Carvalho (2009) e outros, tais como o de Fausto Viana (2015) e de Manon Ferreira (2015), demonstram-nos que existe um debate com o objetivo tanto de pensar a organização do patrimônio para institucionalização de uma memória focada no universo específico das artes cênicas brasileiras, quanto com o intuito de analisar as práticas e os próprios documentos da área. Ambas as

¹⁰ Promovido pela ABEPEN, é coordenado pelos professores Dr. Fausto Viana (ECA/USP) e Dra. Adriana Vaz Ramos (PUC/SP), também responsáveis pelo Grupo de Trabalho (GT) Traje de Cena, atuante no Colóquio de Moda desde 2009. Contou até o momento com apenas três edições, sendo a última realizada em 2014. Mais informações no endereço eletrônico:

<https://www.abepem.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=35&Itemid=63>.

finalidades se conectam especialmente no sentido de lançar luz àquilo que historicamente produzimos no país, sendo essa ação fundada em uma perspectiva de valorização daquilo que é “nosso” e no desejo de promover novos horizontes à produção atual. Ainda que não seja explicitadas ou aprofundadas nos textos discussões sobre questões identitárias, ideológicas e/ou sociológicas, acreditamos que a formulação dos trabalhos se alinha a tendências atuais que focaliza a necessidade de estudos preocupados com o entendimento das características ou necessidades locais. Isto é, estudos preocupados em compreender os processos e contextos aqui vividos, considerando suas especificidades, peculiaridades.

Em especial, de forma recorrente, constatamos a existência de uma crítica à supremacia das fontes em papel – textos impressos, mapas, desenhos, croquis – em detrimento de diversas outras fontes. No contexto instituído, porém, as imagens, fotográficas e audiovisuais, ganham cada vez mais destaque, principalmente quando refletidas as possibilidades técnicas e tecnológicas vislumbradas no contexto atual. Instituições como a Fundação Nacional de Arte (Funarte)¹¹ cumprem uma função importante na formação de acervos, na discussão sobre memória e história das artes cênicas no Brasil e na elaboração de novos materiais que sirvam como fonte à pesquisa. Com destaque, por meio do projeto *Brasil Memória das Artes*, a Funarte vem divulgando seu acervo e buscando, segundo ela mesma “articulá-lo, contextualizá-lo, fazer o passado conversar com o presente, rastrear o que se produziu antes e trazer à tona com o olhar de agora, transformando esse diálogo num exercício constante que nos fará a todos mais conscientes de nossa própria memória cultural”¹².

Ainda, no campo do patrimônio das artes cênicas, pesa-se a valorização dos edifícios teatrais/casas de espetáculo considerados grandes referenciais da produção cênica. Para nós, esta questão se sobressai ao constatarmos o registro do Theatro Municipal de São Paulo no cadastro de Museus no Instituto Brasileiro de Museus

¹¹ Criada em 1975, a Fundação Nacional de Arte é um órgão Federal, vinculado desde 2019 ao Ministério da Cidadania, responsável pelo desenvolvimento de políticas públicas de fomento às artes visuais, à música, ao teatro, à dança e ao circo. Para mais informações, ver o site <<http://www.funarte.gov.br/>>.

¹² Texto disponibilizado no Portal do Projeto Brasil Memória das Artes, disponível em <<http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/o-projeto>>. Acesso em 8 de junho de 2018.

(IBRAM)¹³. Cabe assinalar que, historicamente, o patrimônio edificado representou um dos elementos fundantes do pensamento patrimonialístico e preservacionista brasileiro. Na elaboração das políticas no campo do patrimônio, a arquitetura foi uma temática importante nas discussões e encaminhamentos realizados. Maria Lucia Bressan Pinheiro (2006) afirma que o início do SPHAN foi marcado por um posicionamento ideológico definido a partir do fortalecimento de uma identidade nacional e seguiu uma linha de funcionamento centralizada e fechada. Com destaque, o direcionamento da atuação do órgão em seus primeiros anos de funcionamento, adveio das discussões no campo da arquitetura brasileira, assunto “então pouco conhecido dos próprios técnicos, quanto mais do público em geral” (PINHEIRO, 2006, p.12). De forma aproximada, Marly Rodrigues (2000) afirma que a atuação inicial do SPHAN se baseou na noção de monumento histórico, em especial, monumentos arquitetônicos, religiosos e civis, do período colonial. A valorização e o foco nos monumentos arquitetônicos correspondia ao momento de modernização da arquitetura e a construção de uma História da Arquitetura, tendo a Carta de Atenas¹⁴ como referencial do período.

Centrado na história memória da arquitetura brasileira ponto de vista a partir do qual percebia a história memória da nação, o Sphan estabeleceu uma ortodoxia preservacionista que só viria a ser contestada a partir da década de 1970, diante de fatores diversos, como a intensificação do debate sobre cultura, especialmente do aspecto de suas relações com o Estado, e a ampliação das pesquisas de história relativas aos períodos do Império e da República, o que propiciari a incorporação de novos elementos à memória histórica (RODRIGUES, 2000, p.12).

Outra questão no âmbito do patrimônio das artes cênicas se refere a valorização de algumas linguagens artísticas e modos de fazer em detrimento de outras. É recente, por exemplo, a sistemática inclusão do circo no imaginário das artes nacionais. Como reflexo, podemos citar a inauguração do *Centro de Memória do Circo*, na cidade de São Paulo, e o lançamento do portal *online Circonteúdo*.

¹³ No Cadastro Nacional de Museus tem-se o registro do Museu do Theatro Municipal de São Paulo e indicada sua abertura em 1983.

¹⁴ Manifesto final resultante do IV Congresso Internacional de Arquitetura Moderna, realizado em Atenas, Grécia, em 1933. Foi o primeiro documento internacional que tratou da preservação de bens arquitetônicos. No *site* do IPHAN, encontra-se a versão traduzida para a língua portuguesa pelo *link* <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Atenas%201933.pdf>>. Acesso em 22 de maio de 2020.

Ambos implementados em 2009, procuram agrupar itens representativos da história do circo no Brasil, promovendo a pesquisa e a divulgação de importantes acervos nacionais¹⁵.

Nesse cenário, destacamos a própria organização dos grupos e realizadores da Cena. Em diversos casos, são os coletivos e sujeitos envolvidos com a área que criam a demanda pela estruturação de espaços dedicados à memória das artes cênicas, pressionando o poder público para a concretização de suas reivindicações ou liderando projetos de forma autônoma. Também é desses grupos e indivíduos que saem grande parte dos materiais que irão compor futuros acervos e coleções que por ventura venham a ser estruturados. Um exemplo é o Museu da Dança (MUD)¹⁶, museu virtual dedicado à história da dança brasileira que deriva de um projeto dedicado à organização, restauração e divulgação do acervo pessoal de Célia Gouvêa e Maurice Vaneau¹⁷. O museu se estrutura contando com uma equipe reduzida, em que o trabalho de voluntários é enaltecido. Ainda, mantém-se aberto para a doação de novos itens, que devem ser enviados e avaliados pela equipe antes de serem incorporados ao acervo do MUD¹⁸.

De igual modo, podemos considerar projetos que não configuram, a priori, instituições de qualquer espécie, mas traduzem os propósitos de organização ou fabricação de referenciais históricos da arte. Este é o caso das ações de Gilson Borges na cidade de Goiânia. O fotógrafo, pesquisador, biblioteconomista de formação e servidor técnico-administrativo da Universidade Federal de Goiás, vem nos últimos anos desenvolvendo o registro fotográfico de grupos e espetáculos cênicos da capital goiana. Dentre outras atividades, como a promoção de um boletim cultural em meio eletrônico¹⁹ e publicação de livros²⁰, idealizou o Banco de Dados do Teatro

¹⁵ Informações sobre o *Centro de Memória do Circo* podem ser consultadas no site da Prefeitura da cidade de São Paulo. Acesso pelo link <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/patrimonio_historico/memoria_do_circo/institucional/index.php?p=7138#>. Já o Portal *Circonteúdo* vincula-se ao domínio <<http://www.circonteudo.com.br/>>. Ambos os portais foram acessados em 10 de junho de 2018.

¹⁶ O Museu da Dança está hospedado domínio eletrônico <<http://museudadanca.com.br/>>. Acesso em 10 de junho de 2018.

¹⁷ O projeto teve como resultado o portal eletrônico <<http://www.acervogouvea-vaneau.com.br/>>. Acesso em 10 de junho de 2018.

¹⁸ Informações sobre o funcionamento das atividades do Museu podem ser encontradas em seu endereço eletrônico.

¹⁹ O Boletim foi suspenso alguns anos atrás.

Goiano²¹ que atualmente reúne além de fotos, outros materiais digitalizados como *flyers*, cartazes, textos, filmagens, entrevistas e programas de espetáculos.

Na discussão específica acerca da constituição de coleções e acervos de figurinos, consideramos fundamental a aproximação do campo com as discussões acerca da indumentária por entrever o 'vestir(-se)' como o princípio fundamental de sua concepção (SOARES, 2013). Diferentes instituições do país abrigam indumentária em suas coleções. Salientamos, contudo, que esta categoria permanece marginalizada, mantendo-se invisibilizada em função de fatores como negligência e falta de formação especializada na área. Para a pesquisadora inglesa Lou Taylor (2004), houve barreiras que implicaram no modo pelo qual o vestuário foi inserido em museus e estabelecimentos de caráter semelhantes. Segundo a autora, questões como o preconceito quanto ao gênero acarretaram na dificuldade de reconhecimento da importância cultural das roupas, levando a sua desvalorização diante de outras categorias de artefatos presentes nos museus. Na perspectiva de reconhecer as barreiras, ao discutir a atual conjuntura das coleções de indumentária em museus brasileiros, Andrade (2016) aponta possíveis elementos deflagradores das problemáticas vivenciadas no estabelecimento dos acervos. Para a autora a experiência colonial é um dos elementos que, historicamente, direcionou e agiu sobre os modos pelos quais estruturamos nossas coleções e lidamos com os artefatos.

Referindo-se ao contexto nacional, para Teresa de Paula (2011, p.53), "historicamente, ao menos no Brasil, os museus acompanharam as tendências do mercado de arte, ou seja: aquilo que tem mais valor financeiro-comercial, acaba 'valendo mais', também dentro do museu". Isso fez com que determinados artefatos, tais como pinturas e esculturas, permanecessem mais valorizados, enquanto outros fossem esquecidos ou marginalizados, tais como os têxteis e a indumentária. Para a autora, de um modo geral, as práticas curatoriais em nível nacional negligenciam os têxteis e suas atividades produtivas. Tal situação, deriva de ao menos cinco características da formação de nossas coleções: a instabilidade na reunião de objetos e formação de coleções; a superficialidade no processo de documentação dos

²⁰ Gilson já publicou dois importantes livros sobre o cenário teatral local: "Teatro Goiânia: História e Estórias", lançado em 2007, e "Memória da Cena Teatral Goiana I", em 2015.

²¹ Os materiais encontram-se na Biblioteca Carmelinda Guimarães – outro projeto idealizado por Gilson P. Borges –, localizada no Instituto de Tecnologia de Goiás Basileu França, Goiânia (GO).

artefatos têxteis nas coleções; a impermanência das coleções por falta de conservação; a indiferença na exposição; a ausência de critérios de coleta de artefatos para a formação de coleções (PAULA, 2011).

No entanto, apesar dos obstáculos percebidos, destacamos que pesquisadoras e pesquisadores, instituições, profissionais e outros sujeitos interessados, mantêm-se otimistas e estendem ainda mais seus esforços a fim de ampliar e construir novas perspectivas para o campo. Envolvendo e dialogando sobre as mais variadas questões elaboradas frente aos desafios da área, vislumbram-se atividades como exposição de acervos, promoção de eventos, relatos de experiências, entre outras.

As discussões travadas fazem-nos pensar acerca da existência de coleções nos acervos nacionais e nos motivam a refletir a importância de trabalhos que deem visibilidade aos artefatos já salvaguardados e às práticas que o circundam. Sinalizamos, pois, que este movimento vem sendo constituído, desdobrando-se em um cenário de debates, publicações, eventos e outras propostas que, muito além de divulgar coleções e acervos, apresentam problemas e, em alguns casos, propõem soluções acerca do figurino e sua percepção na condição de documento histórico.

Ainda, com a ampliação do conceito de patrimônio, passamos a direcionar com mais atenção nossos olhares a diversas categorias de materiais que nos sirvam como referencial documental. Do mesmo modo, indagamo-nos acerca das formas pelas quais lidamos com tais materiais, enfatizando dentre estes o figurino.

2.2 Figurino: concepções, significações e sentidos

O desenvolvimento de um figurino é um processo dinâmico e corresponde às escolhas de determinados sujeitos ou grupos, em determinado contexto e com determinados objetivos e recursos. Um figurino é o resultado do processo criativo de um coletivo em circunstâncias específicas, pensado de acordo com um contexto artístico particular (SOARES, 2013). Diante de um universo absolutamente diverso de criações no campo cênico, observa-se uma multiplicidade de formas de concepção, produção e uso de figurinos.

Em linhas gerais, podemos afirmar que o figurino é o elemento cênico referente à adequação do(s) corpo(s) do(s) sujeito(s), ator(es) e/ou *performer(s)*, a uma produção cênica por meio de artifícios ligados ao vestir e ao adornar (SOARES,

2013). Na elaboração do figurino, parte-se da premissa de que o corpo vestido ganha novos sentidos e significados. Esta afirmativa exige-nos entender a definição de significados e sentidos, podendo-se, nesse caso recorrer à Alexis Leontiev (2004), que discutiu o processo de significação ao discutir a relação entre o homem e a cultura. De acordo com o pesquisador russo, o processo de significação engendra a “generalização da realidade que é a cristalizada e fixada num vetor sensível” (LEONTIEV, 2004, p.100). Desse modo, conclui:

É a forma ideal, espiritual da cristalização da experiência e da prática sociais da humanidade. A sua esfera das representações de uma sociedade, a sua ciência, a sua língua existem enquanto sistemas de significação correspondentes. A significação pertence, portanto, antes demais nada ao mundo dos fenômenos objetivamente históricos (LEONTIEV, 2004, p. 100).

Esse processo de apropriação de significados envolve também a consciência individual, isto é, como afirmou Leontiev (2004, pp. 100-101), “o homem que percebe e pensa o mundo enquanto ser sócio-histórico está ao mesmo tempo armado e limitado pelas representações e conhecimentos da sua época e da sua sociedade”. Ademais, os sentidos pessoais determinam as formas de percepção e de apropriação dos significados, indicando a relações entre o indivíduo e seu meio, estabelecendo-se na constituição dos sentidos a relação entre os motivos e os fins da atividade do sujeito conhecedor. Nessa ótica, entendemos que a elaboração do sentido envolve um processo mais fluído, em que cada indivíduo ganha a possibilidade de livremente se projetar, considerando, obviamente, seus múltiplos determinantes, os diferentes contextos em que se expõem o objeto a ser percebido, além das características do próprio sujeito observador/investigador/questionador.

Entende-se, dessa perspectiva, que o sentido é, pois, inesgotável e, à medida que ele pode ser constante e dinamicamente atualizado, se abre à condição de compreender melhor a importância do figurino nesse jogo relacional significado-sentido. Modifica-se o corpo/sujeito em cena lançando mão de artifícios e métodos variados aliados a conhecimentos acerca de formas, cores, texturas, modelagens, matérias, estampas e caimentos. Ao compor a cena, o figurino se relaciona aos demais componentes do espetáculo e corrobora na construção plástica e semântica da montagem da qual participa “por meio de significados e sentidos impressos em

suas formas perceptivas – cores, texturas, caimentos, movimentos, odores, volumes e sonoridades.” (SOARES, 2013, p.19). Isto posto, é por meio de sua materialidade que se estabelecem relações e se constrói o sentido na produção.

Ao dialogar com o público que o observa, o figurino se torna elemento passível de interpretações diversas, sendo indicador, por exemplo, de contextos temporais específicos, localização espacial, estados corpóreos, tipos, estereótipos e personagens. Adriana Leite e Lisette Guerra (2002, p.62) afirmam que “além de vestir os artistas, respalda a história narrada como elemento comunicador: induz a roupa a ultrapassar o sentido apenas plástico e funcional, obtendo dela um estatuto de objeto animado”. Assim, é também responsável pela formulação de sentidos à cena, inserindo-se diretamente no diálogo entre a produção e o espectador.

Nas palavras de Samuel Abrantes (2004, p.176-177),

A construção do figurino é fragmentada, altamente arriscada, pois está vulnerável aos anseios do diretor, dos atores, à novidade, às mudanças e, ao mesmo tempo, funciona numa perspectiva psicanalítica como um meio pelo qual o figurinista se identifica e aparentemente se apresenta para o mundo. Um jogo intrincado de idiosincrasias, que se integra aos outros elementos da cena – a iluminação, a cenografia, a marcação e a estruturação do espetáculo. Soma-se a isto os seus reflexos infinitos de significados e discursos suscitados em cada espectador, em termos de julgamentos estéticos, críticos e formais.

Para a pesquisadora Amabilis da Silva (2010), o figurino tem a capacidade de envolver – cobrir, substituir e/ou camuflar – o corpo do ator em cena, relacionando-se com os demais elementos do espetáculo e viabilizando relações interpretativas com o público, sendo elemento fundamental na construção do sentido da cena. Nesse caso, poderia ser utilizada a denominação ‘figurino-invólucro’ (SILVA, 2010). Compreendida a importância do figurino no processo de elaboração do espetáculo e entrevendo apreensões mais atuais acerca dos modos de percepção da cena ou do próprio fazer artístico, podemos pensar novas práticas e concepções sobre esse elemento. Visto como “topos de criação”, Silva (2010) afirma que o figurino é um elemento sensorial que interfere na corporeidade do ator e, portanto, na construção da cena. Desse modo, sua função de envolver o corpo no sentido de caracterizá-lo em concordância com as narrativas do espetáculo é ampliada, e o figurino pode ser concebido como elemento “promovedor dos estados próprios do corpo-atuante”

(SILVA, 2010, p.14). Tal compreensão é compartilhada por Rosane Muniz (2004), para quem a indumentária cênica corresponde a uma grande “pista material” da construção de personagens no trabalho do ator. Conforme afirma a citada autora “ao vestir-se é que o intérprete se paramenta para entrar definitivamente na personagem e concretizar o mistério do fazer teatral” (MUNIZ, 2004, p.44).

Frente o exposto, podemos compreender o figurino como elemento participante da construção dramaturgical do espetáculo a partir de uma dupla relação:

Enquanto componente da caracterização dos atores em cena, o figurino recobre o corpo, ressignificando-o e colocando-o em relação a determinado contexto ao qual a narrativa se referencia. Enquanto elemento promovedor de estados, o figurino provoca os corpos, atuantes e espectadores, sendo um componente motivador da criação cênica e das relações estabelecidas entre a cena e o público (SOARES, 2013, p.128).

Mas, para além do processo de concepção, produção, uso e recepção do figurino no espetáculo, haveria “vida” ou uma função social para esse elemento fora da cena? Quais seriam os destinos possíveis para os materiais produzidos na qualidade de figurino quando a montagem da qual participaram se desfez ou foi arquivada como portfólio de um grupo? Que tipo de valor um figurino pode ter quando o espetáculo já não mais existe?

Tem-se uma infinidade de materiais, meios e técnicas de produção, aliada a outros tantos incontáveis modos de aplicação em cena, bem como possibilidades plásticas, tais como combinações cromáticas e de texturas, por exemplo. Sem regras estabelecidas, o figurino resulta das combinações entre diversos fatores envolvidos em cada circunstância de criação e montagem, agregando diferentes roupas, acessórios, próteses e outros adornos, confeccionados e/ou adquiridos a partir de diferentes materiais e técnicas e de distintos métodos e procedimentos metodológicos de criação.

Notadamente, os materiais utilizados na composição de um figurino, ao final do espetáculo e dependendo tanto de suas qualidades materiais quanto dos seus usos em cena, poderão perdurar no tempo e assim “servir a outros fins entrevendo novas possibilidades de existência” (SOARES, 2013, p.81). Relacionando-se aos desígnios e compreensões dos próprios sujeitos envolvidos na produção, bem como

aos recursos – de distintas naturezas – disponíveis e acessíveis a eles, os artefatos poderão ser doados, descartados, vendidos, guardados, dentre variadas opções. Seguindo seus trajetos individuais, podem ser inseridos em outros contextos, ganhando novos usos e sentidos. Dentre as possibilidades vislumbradas, deparamo-nos com o armazenamento desses artefatos em acervos institucionalizados e de caráter histórico. Tal realidade é de nosso interesse e integra parte de nossas reflexões.

2.3 O figurino como documento histórico

De acordo com o historiador paulista Ulpiano T. Bezerra de Meneses (1998, p.90), “a simples durabilidade do artefato, que em princípio costuma ultrapassar a vida de seus produtores e usuários originais, já o torna apto a expressar o passado de forma profunda e sensorialmente convincente”, isto porque, “os traços materialmente inscritos nos artefatos orientam leituras que permitem inferências diretas e imediatas sobre um sem-número de esferas de fenômenos” (MENESES, 1998, p.91). Assim,

a luz, o clima, o contato com a pele ou com outros objetos, os movimentos repetidos, as quedas, o encontro com líquidos corrosivos, entre inúmeros outros fatores, premeditados ou não, arranham, puem, amassam, rasgam, quebram, racham, dilatam, perfuram etc. Moldam a matéria do objeto, e essas novas formas e características, quando em análise, permitem algumas interpretações. Por meio das marcas, que podem ser internas ou externas ao objeto e, não necessariamente, visíveis a olho nu ou perceptíveis ao toque, podemos cogitar e, em determinados casos, conferir algumas de suas vivências, o que nos permite refletir sua historicidade. (SOARES, 2013, p.102)

Nessa ótica, os artefatos – das mais distintas naturezas – podem ser usados como meios de investigação das sociedades quando dispostos frente a perguntas instituídas em suas análises, podendo ser compreendidos como objetos ou documentos históricos, dotados de biografias próprias. Serão, portanto, como assinalou Andrade (2011, p.2) “uma fonte através da qual será possível identificar e conhecer aspectos formais e simbólicos pulverizados nas relações do cotidiano”.

O ponto de vista destacado se fundamenta na ideia de que os artefatos correspondem a construções humanas materializadas, elaboradas a partir de

questões e recursos assimilados pelas sociedades e mutáveis quanto a seus usos e sentidos atribuídos. Dessa forma, a análise das qualidades físicas e sensíveis dos artefatos permite a identificação tanto de questões relativas à sua produção, quanto de questões relativas a sua circulação e usos – ou até “não usos”. Identificar a matéria-prima e as escolhas técnicas e tecnológicas da confecção de um determinado objeto possibilita investigações acerca dos recursos disponíveis em determinada localidade e época, impulsionando-nos, por exemplo, a reflexões sobre as sociedades e seus modos de produção, trocas de mercadorias, relações com o meio ambiente, interações socioculturais, dentre outras tantas temáticas que possam surgir.

Ainda, considerando que o artefato circula por variados meios e contextos, podemos observar sua constante ressignificação. Apoiando-se em apreensões de Meneses (1998, p.92), para quem “os artefatos estão permanentemente sujeitos a transformações de toda espécie”, José Bittencourt (2011) evidenciou que, ao nos relacionarmos com os artefatos, atribuímos-lhes novas funções e, por conseguinte, novos significados. Ultrapassando o entendimento da materialidade, o artefato corresponde às relações estabelecidas em sua produção, uso e/ou circulação, seja com outras coisas ou com o próprio ser humano. Para o autor, tendo em conta que o mundo histórico se refere, basicamente, a uma incessante produção e circulação de sentidos, “a mobilização do artefato como suporte de significados é contínua, o que faz com que camadas sobre camadas de sentido lhe sejam apostas.” (BITTENCOURT, 2011, p.29).

Sob esse ponto de vista, a utilização do artefato como fonte de estudo histórico-documental só se torna possível quando é admitida sua densidade de sentidos, expressa numa diversidade de usos e significações historicamente constituídos. Logo, no estudo interpretativo do artefato é necessário posicioná-lo em situação, isto é, compreendê-lo como resultante e, simultaneamente, produtor de distintas interações sociais e culturais localizadas em determinadas época e localidade. Não obstante, é preciso igualmente destacar o papel central que o sujeito/pesquisador que investiga o artefato ocupa, superando-se, conforme afirmou o historiador Adam Shaff (1995), a falsa ideia de neutralidade científica e de verdades absolutas alcançadas por pesquisadores. Dito de outro modo, para não cair na armadilha do subjetivismo e do relativismo, entende-se que o conhecimento

científico, proposto em qualquer pesquisa, “é um conhecimento objetivo e as suas produções são as verdades parciais objetivas” (SHAFF, 1995, P.185).

Tendo em vista que “nenhum atributo de sentido é imanente” (MENESES, 1998, p. 91), fatores relacionados às circunstâncias e aos posicionamentos ideológicos, políticos, econômicos, culturais e sociais do sujeito/pesquisador são determinantes para a análise do objeto estudado. As afirmativas ou questões geradas pela investigação, portanto, constituem-se sempre circunstanciais e decorrentes da situação em que artefato e pesquisador se encontram. Desta maneira, a partir da análise dos diferentes artefatos derivados da produção de um figurino poderiam ser problematizadas vários tópicos concernentes a múltiplos olhares preocupados com discussões sobre arte, economia, política, história e tantas outras perspectivas.

Há de se enfatizar que, diferentemente das roupas e acessórios utilizados no dia a dia, as roupas, acessórios e próteses de um figurino remete-nos a um contexto muito específico: o da elaboração cênica. Tal condição se sustenta na noção de que o figurino só existe como tal quando pensado para uma produção cênica. De acordo com Patrice Pavis (2008, p.169), “o figurino só tem sentido para e sobre um organismo vivo; ele não é apenas, para o ator, um ornamento e uma embalagem exterior, é uma relação com o corpo”. Desse modo, a própria compreensão do artefato na condição de figurino o obriga a vivenciar esse lugar da cena e as incursões realizadas em seu estudo não devem ignorar tal realidade.

Outro aspecto fundamental que precisamos ressaltar é a apreensão do figurino enquanto conceito dotado de historicidade. Percebido de diversas formas nos múltiplos contextos em que aparece, ao longo da história dos espetáculos observamos transformações no modo de se conceber e produzir a cena, sendo possível vinculá-las ao desenvolvimento do próprio campo das Artes Cênicas, assim como das Artes Visuais e da Moda. Hoje, diante da abundante quantidade de perspectivas estéticas e metodológicas adotadas nas montagens, notamos incontáveis maneiras de pensar e realizar figurinos, o que implica, por exemplo, em novas propostas sobre sua própria nomenclatura. A pesquisadora e figurinista Adriana Vaz Ramos (2013), por exemplo, propõe o uso do termo “design de aparência” para as produções contemporâneas que escapam da produção de trajes elaboradas a partir de elementos do vestuário previamente já referenciados.

Com fronteiras cada vez mais dissolutas, diferenciadas configurações de trabalho surgem nas Artes. Logo, diante de um universo vasto e heterogêneo, tomar o figurino como objeto de estudo pressupõe que sua análise deve partir da observação de cada produção em particular, de modo a evidenciar os diversos fatores que o circunscreveram no momento de sua concepção, execução e circulação, ou mesmo de seus desdobramentos. Impele-se um posicionamento crítico, atento às condições objetivas e subjetivas que permeiam tanto seu estado material quanto as relações estabelecidas com o sujeito e/ou o grupo que o produziu. Cabe mencionar, contudo, que não existe um modo único de trabalho no campo dos estudos do figurino e são múltiplas as possibilidades de discussão e metodologias empregadas nas investigações da área.

Frente ao exposto, pensamos os artefatos derivados da produção de um figurino como documentos, capazes de servir como suportes de informação e meios materiais de investigação do mundo. Justifica-se, assim, sua inclusão em contextos patrimoniais, argumentada pelo objetivo de criação e manutenção da memória de sujeitos, grupos e instituições ligadas ao campo da cultura, especialmente, das artes cênicas.

2.4 O figurino como bem patrimonial

Em tempos de expansão das tecnologias digitais e transformações aceleradas, vivenciamos um notável debate acerca da 'história' e da 'memória' das sociedades, bem como vivenciamos uma atualização destes conceitos, levando-nos a pensar formas e meios de preservação daquilo que compreendemos como patrimônio. De modo geral, os desígnios da ação são pautados em ideias como as apresentadas por Teresa de Paula (2008, p.243), segundo a qual "nós, hoje, julgamos que isto ou aquilo deve permanecer, deve continuar existindo porque é importante e, assim, agimos no sentido de preservá-lo para alguém, agora e depois". Para a citada pesquisadora, diante da fugacidade do tempo presente e da insegurança frente ao tempo futuro, dá-se a necessidade de se perpetuar ou ao menos representar aquilo que entendemos por passado e presente (PAULA, 2008).

José Gonçalves (2015), sinaliza a atenção dada ao tema “patrimônio” e “memória” na passagem do século XX para o XXI, e ressalta a importância que vêm sendo dada às ações de proteção e preservação dos “bens culturais”. Para ele,

Atualmente, qualquer objeto material, qualquer espaço, qualquer prática social, qualquer tipo de conhecimento pode ser identificado, celebrado ou contestado como “patrimônio” por um ou mais grupos sociais”. Este cenário, se deve pela ampliação do termo, que abrange tantas novas categorias e domínios de saberes. Tem-se um “incontrolável processo de expansão dos patrimônios no mundo contemporâneo (GONÇALVES, 2015, p.212).

De fato, a discussão não é nova e seus principais fundamentos remontam a distintas épocas e localidades (GONÇALVES, 2005). Ainda, os diversos conceitos que circundam o debate assumem formas e sentidos diversos, variando em épocas e contextos nos quais aparecem, bem como em acordo com os autores/sujeitos que os discutem. Sabemos que é contínua nossa busca para melhor inserção nesse denso campo de discussão e, por ora, indicamos nesse texto alguns indícios daquilo que apreendemos sobre a temática.

A memória é construída em um contexto social e, tendo a “propriedade de conservar certas informações, reenvia-nos em primeiro lugar para um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, que ele representa como passadas” (GOFF, 1984 apud FERREIRA, 1995, p.50). Refere-se à permanência de aprendizados passados ao longo do tempo presente, com vista ao tempo futuro, sendo fator fundamental nas construções identitárias, assim como às formulações dos devires dos sujeitos e/ou de comunidades. Para a construção da memória, fala-se de permanências e de apagamentos/esquecimentos.

Sob o argumento de que a memória pode nos ajudar a melhor compreender o presente e a projetar o futuro, como uma possível estratégia, admite-se a organização de suportes materiais que possam servir como referências a acontecimentos e conhecimentos vivenciados/apreendidos pela sociedade e considerados fundamentais em nossa constituição identitária. Além do mais, constata-se que na criação e manutenção da memória coletiva é essencial o acesso e a análise dos suportes reunidos sob a égide do patrimônio.

Notadamente, observa-se que tanto a memória quanto o patrimônio se referem a conceitos culturalmente constituídos. Ambos derivam de dinâmicas sociais, culturais, políticas e econômicas, nas quais diferentes forças travam suas disputas e se atravessam. Na condição de acepções não naturais, a composição do patrimônio, e também da memória, se dá, primordialmente, a partir das atribuições que a sociedade e as instituições culturais lhes conferem. Nesse sentido, como aponta Gonçalves (2003) ao afirmar a pluralidade de apreensões acerca do patrimônio, é fundamental que “não naturalizemos as nossas representações a seu respeito”, bem como saibamos “contrastar cuidadosamente as concepções do observador e as concepções nativas” (GONÇALVES, 2003, p.28).

A organização do patrimônio de uma determinada sociedade, geralmente, inclui o reconhecimento, o agrupamento e a sistematização de suportes materiais diversos na qualidade de bens culturais correspondentes, ou ao menos representativos, dos itens considerados valiosos ao reconhecimento das memórias que temos a pretensão de preservar. Tal organização inclui, dentre outras decorrências, a elaboração de lugares dedicados à criação e/ou à manutenção da memória. Assim, há várias maneiras de manter e democratizar a memória histórica das sociedades, contudo, vale ressaltar a existência de redutos privilegiados neste processo, entre os quais bibliotecas, arquivos e museus.

No campo das artes cênicas, estabelecimentos acessíveis que mantêm acervos e coleções constituídos pelos artefatos decorrentes dos espetáculos e processos criativos vivenciados, configuram-se como espaços potentes às investigações das memórias da cena artística. Além de contribuir com pesquisas históricas, esses lugares e vestígios de memória podem colaborar enquanto referência para novas criações. Mas que tipo de materiais deveriam compor tais espaços/conjuntos?

O pesquisador Marcelo Carvalho (2009), preocupado em refletir o desenvolvimento de coleções especializadas em artes cênicas no Brasil, assinala o caráter imaterial, performático e presencial das linguagens cênicas, admitindo suas manifestações como efêmeras, de essência fugidia e provisória. Segundo ele, as montagens cênicas

[...] não permitem uma reconstituição integral, fiel ou idêntica da encenação – pois os elementos que a constituem (vozes, gestos, odores, fluidos, incluindo as mais variadas expressões e reações, não só dos artistas, mas dos espectadores também) jamais poderão ser

retidos e sempre se diluem ao final de cada apresentação (CARVALHO, 2009, p.36).

Assim, “devido a suas condições de expressão, as artes cênicas não permitem qualquer forma de retenção integral de seus aspectos essenciais para efeito de preservação” (CARVALHO, 2009, p.32). Como consequência, a criação de um legado material passível de preservação deve ser realizada por meio de vestígios gerados para, em função e em decorrência das encenações. Tais vestígios serviriam como meios pelos quais poderíamos nos aproximar das produções realizadas no passado. Nesse sentido, tendo em conta a natureza imaterial da encenação, instituir um patrimônio documental das artes cênicas demanda o agrupamento de documentos de diversas naturezas decorrentes das montagens cênicas (CARVALHO, 2009).

No esteio das afirmativas destacadas, é possível pensar que a composição de acervos e coleções no campo das artes cênicas requer considerar quaisquer resquícios das práticas e dos produtos desenvolvidos por indivíduos ou grupos em contextos cênicos, o que inclui, além dos objetos que aparecem em cena, outros documentos produzidos no decurso do processo de montagem e da encenação. Isto posto, compreendemos a memória do figurino como um vestígio da criação artística, como um lugar produtivo do objeto de recordação e, ainda, como um espaço não-localizável do imaginativo do sujeito que entrará em contato com a peça conservada. Neste sentido, Aleida Assman elucida: “a *memória* e o *imaginativo* se interpenetram no procedimento de recordação” (ASSMAN, 2011, p. 115-116, grifos da autora).

Levando em conta a ‘imaginação’ e a ‘criação’ como faculdades da memória; elaborando o passado e considerando o procedimento da ‘recordação’; preservando ‘vestígios das memórias’ coletivas e individuais; e observando o sentido histórico da indumentária e sua produção histórica, propomos a reflexão do figurino, salvaguardado em instituições de caráter histórico, como ‘bem patrimonial’.

São inúmeros os materiais produzidos em artes da cena a serem encarados como documentos e passíveis de patrimonialização. Ao considerarmos que cada espetáculo é um produto único, decorrente de dinâmicas e conjuntura específicas, concluímos que de cada produção derivarão materiais diversos. Os potenciais documentos estarão diretamente relacionados aos preceitos estéticos, técnicos e metodológicos que originaram e orientaram a sua produção, podendo também referendar outros aspectos do processo, da circulação e da recepção da montagem.

Há encenações totalmente elaboradas com base em textos dramáticos, de modo que a concepção do figurino se baseia nas rubricas apontadas pelo autor, sendo o texto, portanto, fundamental para futuras referências dos trajes e outros elementos propostos. Há processos criativos que se apoiam em projetos gráficos apresentados sob a forma de croquis e painéis de referência, gerando ilustrações e colagens primordiais à apreensão da confecção e das referências visuais empregadas. Outra possibilidade é a de criações feitas a partir do jogo de vestir e despir roupas, compondo o figurino diretamente sobre o corpo do próprio ator. Nesses casos, o processo de concepção do figurino deverá ser melhor visualizado se outros registros forem gerados, tais como, fotografias e relatos dos sujeitos envolvidos. Há espetáculos que são divulgados massivamente em diferentes mídias e os *banners*, cartazes, programas e outros materiais de divulgação tornam-se relevantes para a indicação dos contextos em que o espetáculo circulou. Tais produtos gráficos podem ajudar a revelar aspectos das escolhas estéticas gerais da direção de arte e da produção, tal como: o tipo de espaço para apresentação e temporalidade da ação; a relação da performance dos artistas envolvidos com o corpo e a indumentária; o uso de cores e temas específicos, entre outros tantos aspectos. Sobretudo com o aumento do acesso e do desenvolvimento das tecnologias digitais, diferentes momentos de preparação de um figurino poderão ser registrados em filmagens e ter seu *making off* divulgado em mídias de grande acesso. Por fim, como um último exemplo em meio a uma infinidade de probabilidades imagináveis, podemos citar as críticas publicadas em jornais e outros veículos de comunicação. Os textos podem fazer referência ao figurino e demais componentes de uma produção, indicando elementos do arranjo visual dos trajes e acessórios em cena, bem como seus usos, implicações no trabalho do ator e opinião do público. De tal maneira, teriam potencial de servir como parâmetro interpretativo posterior à apresentação do espetáculo.

Outrossim, devemos considerar os processos em que os elementos utilizados em cena permanecem em constante mutação ou já são concebidos para não durarem mais do que um uso. No primeiro caso, podemos pensar em figurinos rearranjados a cada apresentação, mutáveis no decorrer da vida do espetáculo, da personagem e/ou da performance. Esse é o caso de muitos trajes de *clowns*, em que se tem uma base de trabalho para um personagem/persona que é modificada de

acordo com as circunstâncias da performance, a narrativa ou mesmo por questões de gosto e oportunidades financeiras do próprio ator. Quanto ao segundo caso, destacam-se principalmente figurinos compostos por materiais perecíveis ou de baixa resistência, tais como papel e alimentos. Em ambos os casos, com os usos durante a cena, altera-se a integridade dos materiais que, ao final do espetáculo, são descartados ou até já se desfizeram.

Como verificamos, existem numerosas possibilidades, de modo que, ao refletir a organização dos materiais para a composição de repertórios referenciais no âmbito do patrimônio, tem-se a oportunidade de fazê-lo a partir de diversas tipologias documentais/de artefatos. Mais uma vez concordando com Carvalho (2009), acreditamos que o estudo de determinado aspecto das artes cênicas deve ser pensado de modo a englobar distintos documentos de naturezas variadas produzidos a partir da montagem de referência. No caso do figurino, poderíamos supor um projeto que abrangesse textos, trajes, adereços, relatos dos indivíduos envolvidos, croquis, fotografias do espetáculo, registros dos bastidores por diferentes meios e mídias, críticas publicadas, cartazes, dentre outros.

Frente às incursões, em meio ao conjunto de artefatos que têm a condição de vir a compor coleções e acervos de figurino, é importante notar alguns pontos referentes à salvaguarda de trajes e adereços de cena. Como apontado, não existem regras e é viável utilizarmos uma infinidade de matérias primas, técnicas, tecnologias e procedimentos na concepção e composição de para a cena objetos cênicos, englobando a pluralidade e as multidimensões das artes da cena. Essa multiplicidade implica na heterogeneidade de materiais na formação de uma coleção e, conseqüentemente, no desafio de se lidar com universo tão amplo quando pensada sua manutenção. Ao mesmo tempo, exige uma atenção às singularidades de cada obra e às particularidades de criação de *performers* e coletivos de artistas. T tamanha diversidade é apontada por diferentes estudiosos da área (VIANA e NEIRA, 2010; RADICCHI, 2015) como um desafio a ser tratado por aqueles que lidam ou pretendem lidar com a conservação de trajes e/ou adereços de cena.

Apesar de ser compartilhada a compreensão de que o figurino corresponde a um conjunto de artefatos que (re)compõem a aparência do sujeito em cena e, ainda que não possamos excluir outras categorias de objetos, as roupas são mantidas como elemento de destaque. Usualmente confeccionada de tecido têxtil, a roupa

aparece como a peça mais recorrente, tanto nas produções para os espetáculos quanto na constituição de acervos, e os materiais têxteis servem como referência à grande maioria dos estudos e práticas que orientam as discussões e o desenvolvimento da área. De toda forma, materiais diversos os quais porventura venham a compor uma coleção demandam que outros campos da conservação de artefatos sejam considerados. Paradoxalmente, exige-nos que cada caso seja contemplado e analisado em sua especificidade, visto a impossibilidade de aplicação de uma única técnica ou somente uma metodologia de conservação a todo e qualquer material.

Justamente por nosso objetivo ser referente a um universo múltiplo, de práticas e compreensões diversas, faz-se fundamental considerar as circunstâncias da inserção de itens de figurinos em contextos patrimoniais. Consideramos que, em muitos casos, a implementação de acervos e coleções desta categoria decorre e implica na criação de espaços de memória e documentação histórica, bem como cria novos sentidos aos objetos, visto seus reposicionamentos em outras conjunturas e suas novas finalidades. Certamente, condições diferentes daquelas para as quais foram inicialmente programados.

Sendo assim, nessa pesquisa nos interessou investigar possíveis desdobramentos da inserção de artefatos derivados da produção de figurinos em espaços patrimoniais ou arquivísticos. Estritamente, nosso foco se direcionou a materiais relacionados com a produção do bailado *Cangaceira* atualmente presentes em acervos paulistanos. Sem a viabilidade da consulta aos trajes originalmente confeccionados para a montagem, analisamos outros vestígios da produção de nosso interesse e o *corpus* da presente tese se fundamentou a partir da análise de fontes escritas, imagéticas e registros orais.

3 OS PROCESSOS DE PESQUISA: LEVANTAMENTO BIBLIOGRÁFICO E PESQUISA DOCUMENTAL

Tal como constatamos em trabalhos anteriores, no Brasil, assistimos ao aumento no número de pesquisas interessadas no figurino e, desde o início dos anos 2000, multiplicam-se publicações, eventos e cursos que apresentam o figurino como elemento central de suas preocupações (SOARES, 2013; SOARES e ANDRADE, 2016). Discutindo-o a partir de vieses históricos, sociológicos, museológicos, antropológicos, artísticos e técnicos, é possível afirmar que algumas pesquisas constituem um panorama das questões que vêm orientando o modo de se conceber, produzir e usar o figurino em diversos contextos. Nesse cenário de múltiplos olhares, situamos nosso tema de interesse, que coteja a produção de Flavio de Carvalho no campo do figurino.

Nesta seção nos debruçamos sobre ponderações acerca do desenvolvimento da pesquisa, delimitando as etapas percorridas e revelando indícios do caminho pelo qual buscamos conhecer nosso objeto de investigação. Atentamos durante todo o processo de investigação às particularidades da obra do artista e seus nexos com a constituição dos diferentes olhares sobre sua produção, buscando perceber as multideterminações no processo de formação dos significados e sentidos daquela.

Com base nessa perspectiva, nossa aproximação do objeto de pesquisa se deu em etapas articuladas entre si, abrangendo o levantamento bibliográfico e a pesquisa documental, ambas desenvolvidas de modo simultâneo, de 2017 a 2019. As etapas delimitadas proporcionaram um rico confronto e diálogo entre as diversas fontes e procedimentos da pesquisa, possibilitando aprofundar e ampliar nosso repertório de análise, à medida que pudemos problematizar os distintos elementos que compõem e compuseram o contexto de produção e salvaguarda dos figurinos de Flavio de Carvalho, particularmente, o de *Cangaceira*.

Podemos afirmar que a revisão bibliográfica contribuiu não só na definição do problema de pesquisa, contextualizando-o na área do projeto, como também na análise e interpretação crítica dos seus resultados. A revisão foi realizada como parte da pesquisa descritiva e buscou, como nos inspiram Cervo e Bervian (1983, p. 55) “conhecer e analisar as contribuições culturais ou científicas do passado”.

Já a pesquisa documental se mostrou desafiadora e permitiu estabelecer um panorama sobre os trajes idealizados por Flavio de Carvalho para espetáculo cênico, provocando-nos a olhar para a unidade e a diversidade da produção destes. De modo especial, neste caso, um grande desafio movimentou nossos sentidos, e a investigação se realizou fortemente centrada no diálogo com fontes visuais. Diante disso, concordamos com a pesquisadora Maria João Brilhante (2009, p.190) que em sua reflexão sobre a imagem no estudo do teatro afirmou:

[...] uma vez criadas para fixar o efêmero, para legar prova da ação do homem e da sua própria existência, as imagens transcendem uma função instrumental para existir por si e na relação que estabelecem com o real. Ao fazerem parte do nosso mundo (feito de coisas e ideias) como representações, suscitam da nossa parte uma resposta em forma de ato cognitivo que consiste simultaneamente em visão, interpretação e experiência de conhecimento.

A pesquisa documental que desenvolvemos envolveu documentos escritos e imagens dos trajes, que apesar de estarem incorporados nos acervos nem sempre aludidos à totalidade da ação cênica, puderam ser interpretados considerando os personagens que a ele deram vida e que dele receberam as influências no bailado *Cangaceira*.

3.1 Levantamento bibliográfico

Para o andamento da presente pesquisa, realizamos um levantamento bibliográfico com o objetivo de organizar um repertório de apoio e orientação geral ao trabalho, de modo a ampliar a análise sobre a produção do artista Flavio de Carvalho e de verticalizar o conhecimento a respeito das pesquisas já realizadas sobre suas obras específicas. Em primeira instância, não foram encontradas publicações que discutissem o interesse mais específico de nosso projeto: os figurinos de Flavio de Carvalho para *Cangaceira* (1954) e sua patrimonialização. Assim, determinamos subtemas que serviram como descritores na busca por materiais (obras técnico-científicas/acadêmicas, livros, textos, fotografias, vídeos, documentos, catálogos) que dialogassem com a temática de estudo. Nesse processo, optamos por nos referenciar em três categorias: Flavio de Carvalho; Figurino e

Patrimônio; Ballet IV Centenário. Em cada uma delas encontramos algumas publicações²² que, a partir de suas perspectivas e propostas, colaboraram com as discussões e investigações previstas para o presente trabalho. Os textos que fazem referência à produção artística de Flavio de Carvalho estão distribuídos em diferentes tipos de materiais, quais sejam livros, catálogos de exposições, periódicos impressos e virtuais, teses, dissertações e anais de eventos acadêmicos.

Com a clareza da impossibilidade de um levantamento que abarcasse a totalidade de publicações existentes, elaboramos um panorama geral que comportasse os principais materiais publicados segundo nosso ponto de vista. Como parte dos procedimentos de pesquisa, realizamos buscas *online* em sites e bancos de dados de bibliotecas, livrarias e sebos na procura por livros e catálogos. Para o levantamento de trabalhos acadêmicos, primordialmente, foram consultados o Banco de Teses e Dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e a Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD). A busca por artigos foi feita no Portal de Periódicos da CAPES, em banco de dados de bibliotecas, periódicos nacionais e eventos científicos com anais publicados. Aos poucos, acessando os primeiros materiais encontrados, passamos também a analisar os referenciais bibliográficos utilizados pelos autores daquelas publicações, o que nos conduziu à leitura de novos títulos e locais para desenvolvimento a pesquisa. De fato, esse movimento nos permitiu perceber o quanto a pesquisa é dinâmica e ocorre em um desenho complexo e vivo, envolvendo muitas e importantes ações e decisões do/da pesquisador/a. Dialeticamente, é válido afirmar que se tratam de atos que envolvem persistência e criação diante das realidades que se desdobram em todo o processo. Ademais, pensamos no quanto é imprescindível manter a humildade científica, reconhecendo o que já foi posto por outros e com os quais você passa a interagir durante as descobertas e reflexões sistemáticas sobre os nexos do objeto investigado.

Além de acesso aos materiais hoje disponíveis *online*, foi necessária a consulta em bibliotecas e arquivos públicos, no intuito de examinar aqueles não disponibilizados digitalmente. Por questões diversas, principalmente relacionadas à

²² Optamos em apresentar a discussão e os estudos encontrados no levantamento bibliográfico sobre figurino e patrimônio na Seção 2 do presente trabalho, visto que, de nosso ponto de vista, isso valoriza o todo expositivo, tornando mais claras concepções importantes que nortearam nossas análises. As outras duas categorias elencadas, serão apresentadas nesta seção da tese.

gestão dos acervos ou ao tempo da pesquisadora para a realização da pesquisa em cada instituição consultada, nem todas as publicações encontradas no levantamento puderam ser acessadas. Contudo, o projeto seguiu seu curso e continuamos nosso levantamento e nossas análises a partir das referências encontradas e, incluindo novos materiais em nosso repertório de acordo das possibilidades vislumbradas.

a) Flavio de Carvalho

Encontrar textos que nos auxiliariam nas discussões sobre Flavio de Carvalho foi relativamente fácil. Há um considerável número de publicações que versam sobre o artista e há, ainda, suas próprias publicações. Com grande produção intelectual, ele foi autor de muitos textos ao longo da vida. Visto seus múltiplos interesses e também em decorrência de sua condição social e de seu bom relacionamento com intelectuais e imprensa da época, publicou suas opiniões, teorias e ideias sobre assuntos diversos e em diferentes meios e formatos. Relatos de experiências, teorias sobre moda e antropologia, explanações técnicas do campo da engenharia, opiniões sobre espetáculos cênicos, dentre tantos outros temas, configuram o numeroso quantitativo da produção escrita do artista.

Os primeiros textos de Flavio datam já de seus primeiros anos de retorno ao Brasil, na década de 1920, quando assinou *comentários ilustrados* de espetáculos de bailados. Intensificando suas atividades no país, também publicou artigos de “divulgação e discussão de propostas arquitetônicas” (LEITE, 2008). Acerca de sua relação com a imprensa de sua época, cabe notar a intensa aparição do artista em matérias, colunas e notas de jornais paulistas e, em algumas ocasiões, cariocas. Ao longo de sua vida, somaram-se colaborações a jornais e revistas e, com ainda maior volume, não faltaram textos referentes às suas mais diversas propostas e ações nas mídias impressas. Para Ana Maria Maia e Renato Rezende (2015, p.8), “Flávio de Carvalho foi um midiático. [...] sempre usou os veículos de comunicação como espaço para repercutir pensamentos e enfrentar a audiência do seu tempo”. Todavia, apesar de considerarmos relevantes as matérias publicadas sobre Flavio, que acabam por expor as opiniões do artista e nos apresentar importantes informações sobre sua

vida e obra²³, destacamos para nossos estudos algumas séries e colunas assinadas por Flavio e algumas transcrições de palestras, conferências e entrevistas proferidas pelo artista em diferentes eventos dos quais participou.

Optamos em evidenciar textos, obras, pesquisas, que nos pareceram mais significativos durante o levantamento bibliográfico para a continuidade da elaboração de nossa tese. À vista disso, podemos sinalizar a importância de artigos como os publicados no Diário de S. Paulo, durante o ano de 1956, na coluna "A moda e o novo homem", no qual versa sobre a história da moda; Além de "Arte como grafia da história - Conferência na Chelsea Art Gallery, São Paulo" (1966); Palestra na FAAP sobre 'Os movimentos de arte moderna em São Paulo' (1966); Palestra no Seminário de Tropicologia sobre 'Vestuário e trópico' (1967). Tais publicações nos permitiram aproximações com o universo "flaviano" e nos deram pistas sobre suas compreensões particulares acerca da indumentária, do teatro, da arte moderna e da história.

Para além dos textos nos veículos de comunicação impressos, destacamos a publicação dos três livros de Flavio de Carvalho: *Experiência n.2 - Realizada sobre uma procissão de Corpus-Christi: uma possível teoria e uma experiência* (1932), *Os ossos do mundo* (1936) e *A origem animal de deus e o bailado do deus morto* (1973). Cabe notar, além dessas obras, a participação do autor na *Revista Anual do III Salão de Maio* – RASM, da qual foi organizador, em 1939. Observa-se que cada um dos títulos decorreu de diferentes facetas do trabalho do artista. O primeiro título, derivou de sua experiência/performance; o segundo, de suas viagens pela Europa e suas investigações a partir da observação sobre antropologia, homem e mundo; já o terceiro livro, refletiu suas visões e incursões pelo teatro, em especial a partir de sua experiência com o Teatro Experiência no início dos anos de 1930. Finalmente, a Revista, resultou de sua participação em exposições com pinturas, ilustrações e gravuras e seu protagonismo no campo cultural. Frente ao exposto, observar os quatro títulos assinados por Flávio, já indica a amplitude de suas pesquisas e atuações nos campos das artes e da cultura.

As publicações datadas da época em que o artista viveu representam hoje, para nós pesquisadores, importantes referenciais que constituem um amplo

²³ Para conhecer um pouco mais do repertório de Flavio de Carvalho nas mídias, sugerimos a leitura do livro organizado por Ana Maria Maia e Renato Rezende (2015).

repertório sobre as complexas ideias e trabalho de Flavio de Carvalho. Ao analisarmos as pesquisas que têm como tema o artista, percebemos certa unanimidade quanto à referência ao repertório bibliográfico publicado por ele mesmo em seus livros e em periódicos e, em outra/menor medida, pelos próprios periódicos de sua época sobre seus projetos. Em alguns casos, os jornais impressos correspondem a fontes privilegiadas e tornam-se imprescindíveis para possíveis investigações acerca de determinadas propostas por ele concebidas. Como exemplo, podemos apontar Experiência n. 2, realizada em 1931. Não há, de acordo com nossas investigações e análise bibliográfica, registros visuais daquela ação e, além do livro publicado pelo próprio Flávio (1932), são os jornais impressos que veicularam relatos e impressões sobre o acontecimento. De fato, o livro apresenta a teoria que fundamentou o projeto artístico, o relato e as reflexões posteriores de Flavio de Carvalho à performance, mas é, principalmente, pelas notas e matérias encontradas nos jornais da época que podemos encontrar descrições de outros variados pontos de vista acerca da experiência. Nesse caso, as reportagens e notas nos apresentam melhor o tamanho da ação, a opinião pública acerca da performance e até o posicionamento da própria classe artística.

Além de toda produção bibliográfica comentada, devemos mencionar a existência de diversos outros materiais publicados que versam sobre Flavio de Carvalho e acabam compondo o universo da pesquisa sobre este. Entre livros, catálogos, álbuns de artista, periódicos e trabalhos acadêmicos, encontramos diversos autores que, de algum modo, por motivos diversos, dedicaram esforços na divulgação, reflexão e crítica, à sua obra. A bibliografia do “universo flaviano” é extensa e, com frequência, novos estudos surgem, novas exposições são realizadas, novos olhares e abordagens se revelam. Cada trabalho viabiliza diferentes compreensões e, cada qual com sua particularidade, contribui para desvelar o conhecimento e a compreensão do que significou e do que significa ainda hoje a produção de do artista na arte e na cultura.

Apesar de não encontrarmos estudos referentes a nosso tema em específico, as publicações levantadas constituíram para nossas pesquisas referenciais preciosos por aglutinarem conjuntos de informações concernentes à diversas facetas do trabalho de Flavio. Este é o caso do álbum *32 desenhos: Jeito de ver mulher e Série Trágica* (1967), com textos de P. M. Bardi, Francisco Luiz de Almeida Sales e José

Geraldo Vieira; das biografias escritas por Luiz Carlos Daher (1984), Sangirardi Jr. (1985), Antonio Carlos Robert Moraes (1986), J. Toledo (1994) e Luiz Camilo Osório (2000). Devemos citar, ademais, os catálogos da *17ª Bienal de São Paulo* (1983) e das exposições *Flávio de Carvalho: 100 anos de um revolucionário romântico* (1999), *Flávio de Carvalho* (2010), *A Cidade do Homem Nu* (2010) e *Flavio de Carvalho: a Revolução Modernista no Brasil* (2012).

No conjunto de textos acima citado, pudemos ter acesso a panoramas cuidadosamente delineados sobre o artista, mantendo contato com reproduções de suas obras e de muitos de seus textos publicados. Em tal processo, elaboramos questionamentos a respeito das incursões de Flávio no campo das artes cênicas e em especial no campo do figurino. Foi providencial analisar as obras e ver que existem discussões referentes ao trabalho de Flavio de Carvalho no desenvolvimento de figurinos para espetáculos (DAHER, 1984; LEITE, 1998). Todavia, de acordo com nossas análises, muitas informações aparecem desconhecidas e os trabalhos de Flavio nesse campo específico das montagens cênicas, ainda que comentados, na maior parte dos casos, não são analisados de modo mais aprofundado, com exceção do “O Bailado do Deus Morto”, de 1931. Tem-se, de forma geral, uma tentativa de entendimento abrangente da produção do artista no campo das artes cênicas, com especial atenção à produção de cenários.

Por fim, resta-nos ressaltar a importância dos trabalhos acadêmicos realizados por pesquisadores de diversas localidades, manifestos em teses, dissertações e artigos em periódicos científicos. A maioria data a partir dos anos de 1990. É preciso salientar, no entanto, que esta característica pode ser resultado da estruturação dos bancos de dados *online*, muitos dos quais tiveram o início de suas implementações ou foram aperfeiçoados na época. É possível, então, que existam outros trabalhos que, por razões diversas – e, talvez, uma razão seja a inexistência dos sistemas tecnológicos informacionais –, deixaram de ser inseridos nos diversos bancos de dados pesquisados nos quais nossa pesquisa muito se baseou. Apesar desse possível limite histórico, os trabalhos encontrados corresponderam a um grande repertório de discussões capazes de dialogar com nossos interesses e serviram como indicadores/propulsores de nossas questões investigativas.

Frente o levantamento realizado, salientamos que parte das pesquisas se interessaram por diferentes aspectos dos projetos de Flavio de Carvalho no campo

da arquitetura (ISHIDA, 1995; ROSSETTI, 2007; SOUZA, 2010; LOPES, 2016) e da performance (DARRIBA, 2006; LOTUFO, 2006; JESUS, 2006; OLIVEIRA, 2008; GISLON, 2015). Ademais, constatamos diferentes abordagens e problemáticas discutidas a partir do trabalho de Flavio, com trabalhos versando, por exemplo, sobre sua produção no campo das artes plásticas (AMIN, 2009; CAETANO, 2012), no teatro e na dramaturgia (GOLINO, 2002; VASQUES, 2014; CAVALCANTI, 2015) e na moda/indumentária (FREITAS, 1997; JESUS, 2006; ARRUDA, 2016).

No âmbito das pesquisas acadêmicas, consideramos que os estudos desenvolvidos por Rui Leite (1995), Larissa Mata (2013) e Clara Pignaton (2016), são de grande relevância por apresentarem compreensões dos conceitos e aspectos mais gerais das obras de Flavio de Carvalho, sendo as três pesquisas de grande fôlego e aprofundamento teórico. Ainda, as investigações de Valeska Freitas (1997), Flavio Lotufo (2006) e Luisa Arruda (2016), além de apresentarem importantes discussões acerca da produção do artista no campo da indumentária, revelam-nos por meio da reprodução escrita ou fotográfica, possíveis fontes primárias de pesquisa, à medida que reproduzem documentos originais de acervos. A pesquisa de Marco Vasques (2014) se mostra igualmente relevante por trazer reflexões do trabalho de Flavio vinculado ao campo das artes cênicas.

Ao longo do levantamento bibliográfico, como assinalamos anteriormente, cotejamos leituras e análises de artigos científicos publicados em diferentes fontes. Esse processo correspondeu a um movimento importante em nossa trajetória haja vista que aquela ação consiste em uma atividade imprescindível e permanente na pesquisa ao servir para que todo/a pesquisador/a mapeie constantemente a produção sobre seu objeto e sua área ao longo da execução do projeto. Pelo que pudemos notar, as temáticas basicamente repetem aquelas encontradas nas dissertações e teses e observamos que, de fato, importantes artigos derivam de análises mais aprofundadas e duradouras sobre o artista, como é o caso de Rui Moreira Leite. Além de assinar textos e organização do catálogo da 17ª Bienal de São Paulo, ser autor do livro – que resultou de sua tese (LEITE, 1995) –, *Flávio de Carvalho: o artista total (2008)*, ser curador da exposição *Flávio de Carvalho*, realizada no MAM em 2010, Rui M. Leite ainda publicou artigos de notável relevância sobre o artista, sendo eles: *Flávio de Carvalho, desenhista (1994)*, *Flávio de Carvalho: Modernism and*

Avant-Garde in São Paulo 1927-1939 (1995), *Modernismo e vanguarda: o caso Flávio de Carvalho* (1998) e *Flávio de Carvalho: media artist avant la lettre* (2004).

Neste universo das pesquisas sobre o artista de nosso interesse, intentamos apurar a existência de trabalhos que se aproximassem de sua atividade como figurinista. Consideramos que, mesmo sem de antemão haver textos que discutissem especificamente a questão central por nós selecionada, poderíamos encontrar pistas que colaborassem no discernimento do caminho teórico-metodológico a percorrer. Percebemos que produção de figurinos e cenários para espetáculos por Flavio é lembrada principalmente nas publicações que apresentam uma biografia “geral” do artista. Todavia, pouquíssimos trabalhos se delongam na reflexão sobre suas propostas nesse campo e, frequentemente, diante de dois ou mais trabalhos, deparamo-nos com informações destoantes, com pouco aprofundamento e/ou imprecisas.

Nesse sentido, Marco Vasques (2014) assinala alguns desencontros na historiografia e na literatura das artes cênicas referentes ao trabalho de Flavio. Entre outros exemplos, aponta o artigo *Flávio de Carvalho e a rua: experiência e performance*, de Zeca Ligiéro (2011), no qual encontramos a Experiência nº 3 datada de 1957, quando, sabidamente, a ação de Flavio se realizou no ano de 1956. Também é possível pensar em possíveis confusões causadas, supostamente, pelos modos de se interpretar e apresentar a biografia do artista. Em importante publicação assinada por Rui Leite (2008) é afirmado que em 1953, Flavio de Carvalho projetou cenário e figurinos para o balé *Cangaceira*. Como nada se fala a respeito da estreia do espetáculo, realizada somente no ano de 1954, a referência fixada para o trabalho é o ano anterior, informação que diverge da maior parte da bibliografia que toma por referencial a exibição pública do bailado. Pensamos que, provavelmente, a data apresentada por Leite (2008) se baseia na compreensão de que a concepção do cenário e dos figurinos se deu no ano de 1953. Tal entendimento pode se apoiar no fato de os croquis – hoje pertencentes à coleção do MAC/USP – apresentarem a data mencionada assinada por seu autor.

Observamos que informações mais contundentes sobre a atuação de Flavio de Carvalho nas artes cênicas são encontradas em análises dedicadas ao estudo de sua atuação no teatro, como a já citada dissertação de Vasques (2014). Porém, salientamos que a maioria desses estudos detém olhar quase que exclusivo às

propostas do artista no Teatro da Experiência e na encenação de *O Bailado Do Deus Morto*. Quase nada se fala de seus outros projetos criativos nas artes cênicas, tais como a cenografia do espetáculo do Grupo Experimental de Balé, no ano de 1951.

Campo profícuo e que merece atenção é o dos estudos dedicados à indumentária no trabalho de Flavio de Carvalho. Boa parte deles se destina à Experiência n. 2 (1931), Experiência n. 3 (1956) e aos escritos sobre a “Dialética da Moda” (1956). Aparecem, ora ou outra, estudos que buscam compreender de modo mais geral a relação do artista com as roupas, tais como as dissertações de Luisa Arruda (2016), *Flávio de Carvalho: uma filogenética vestimentar*, de Flávio Lotufo (2006), *Flávio de Carvalho e a Experiência nº 3*, de Iáscara de Jesus (2006), *Corpo e moda: mediações imagéticas para o consumo e 'liberdades possíveis' estratégias de resistências nas performances de Flávio de Carvalho e Ronaldo Fraga*, e de Valeska Freitas (1997), *Dialética da Moda: a Máquina experimental de Flávio de Carvalho*.

Em resumo, quando avaliados os resultados acerca do trabalho do artista de nosso interesse, verificamos valoroso quantitativo de textos que historiciza e discute diferentes aspectos de sua vida e obra. Todavia, ainda são incipientes as investigações que apresentam o figurino como elemento de destaque nas análises. Tal constatação instigou-nos na realização de nossa pesquisa, indicando um caminho a ser descoberto.

b) Ballet IV Centenário e o bailado *Cangaceira*

Investigamos publicações abrangentes que apresentassem discussões e informações tanto sobre o Ballet IV Centenário quanto sobre o bailado que nos interessa. Localizamos poucos materiais bibliográficos acerca do Ballet IV Centenário e são ainda mais escassas obras referentes à *Cangaceira*. Como repertório fundamental, destacamos o livro derivado de exposição realizada pelo SESC São Paulo em 1998, *Fantasia brasileira - Ballet IV Centenário*, e “Fantasias”, publicado em 2004.

No primeiro, além de explicações acerca da exposição a que se refere, nos deparamos com importantes análises de diferentes pesquisadores que se dedicaram a compreender alguns aspectos da existência do Ballet IV Centenário, tais como sua história, a música, a visualidade e a direção de Aurelio Milloss. Entremeadas aos

textos que compõem o catálogo, aparecem informações referentes ao balé *Cangaceira*. No segundo, *Fantásias* (2004), nos encontramos com poemas de Kátia Canton inspirados nos desenhos de Flavio de Carvalho. Despretensiosamente, Canton avaliou visualmente os desenhos e os interpretou, criando narrativas autônomas para cada personagem apresentado em forma de poemas. Notadamente, tanto os poemas, quanto os desenhos reproduzidos no livro, serviram-nos como fonte de pesquisa e referencial complementar para nossas reflexões sobre a maioria das personagens.

Trabalho relevante e descoberto em nosso levantamento *online*²⁴ foi a pesquisa de iniciação científica de Maíra Daniel Vaz Valente (2008), sob orientação da professora vinculada ao MAC/USP, Dra. Maria Cristina Freire. Nele, a autora empreendeu um estudo acerca do bailado *Cangaceira*, baseando-se na série de desenhos de Flavio de Carvalho pertencentes àquele Museu.

Por fim, vale sublinhar a dissertação de mestrado em Comunicação e Cultura da Universidade de São Paulo, intitulada *Ballet do IV Centenário: Estudo sobre a profissionalização da dança em São Paulo*, com autoria de Cláudia Santos (2002). No trabalho, a autora realizou um levantamento acerca da história da formação do Ballet IV Centenário, sob a premissa de que sua estrutura foi um marco para a profissionalização da dança em São Paulo e no Brasil. Como metodologia de investigação, realizou um importante trabalho documental se utilizando, primordialmente, dos processos do Fundo IV Centenário, localizado no Arquivo Histórico Municipal de São Paulo, dando-nos indicações de possíveis documentos a serem consultados.

Com pouquíssimos textos específicos, acrescidos de bibliografias complementares, configuramos um parecer a respeito do Ballet IV Centenário e da montagem *Cangaceira* especialmente por meio da pesquisa documental realizada. As análises desenvolvidas são apresentadas na quarta e quinta seção deste trabalho.

3.2 Pesquisa documental: Flavio de Carvalho e o Ballet IV Centenário nos acervos

²⁴ O relatório de pesquisa foi disponibilizado em 2017 pela própria autora na plataforma *Issuu* e permanece disponível pelo link <https://issuu.com/titavaz/docs/2008_relatorio_parcial>. Acesso em 15 jun. 2020.

O conhecimento acerca da existência dos trajes idealizados por Flavio de Carvalho ocorreu, por diferentes vias, bem antes de decidirmos por elaborar o projeto de pesquisa sobre sua obra. Assim como a leitura e análise da produção do campo do figurino, no qual pudemos constatar a importância dos trajes idealizados pelo artista, também tivemos a oportunidade de acessar a produção em diversos contextos. Optamos em nos aproximarmos da obra de Flavio por meio da pesquisa documental acreditando que este tipo de pesquisa abre possibilidades para o contato com o processo de produção artística e de suas finalidades estética, sociocultural e política. Ademais, é importante ressaltar o aspecto multifacetado dos conceitos no campo da cultura e da arte, além de critérios que envolvem a preservação dos bens culturais, o que parece afetar o próprio acesso aos documentos presentes e/ou ausentes nos bancos de dados dos acervos públicos.

No movimento investigativo envolvendo documentos fortalecemos a concepção de que é necessário compreender relevantes pontos de mutação dos sentidos e significados no campo da arte, particularmente do figurino. Essa postura guarda certa aproximação com as afirmativas de Lídia Maria Toutain (2012, p. 15), para quem “as ideias são disseminadas e reproduzidas pela memória social, constituindo-se elementos de manutenção da vida social.” De nosso ponto de vista, ao tratar de documentos, é preciso remeter não apenas aos produtos ou seus fragmentos em papel, impressos ou gráficos, já que os produtos materiais e imateriais postos na área do figurino são também expressos em desenhos, ensaios de obra (croquis), projetos inacabados, escolhas visuais e objetos de cena, como o traje propriamente dito. Assim, portanto, pode-se dizer que a memória social perpassa os diferentes elementos, que, quando registrados de algum modo e em algum lugar, nos vários suportes, podem refletir “a continuidade da experiência humana” (TOUTAIN, 2012, p.16).

A pesquisa documental se mostrou determinante para o processo de delimitação de nosso projeto de investigação, definindo como foco o estudo do figurino de *Cangaceira*, considerando, ainda, as discussões concernentes à inserção dos artefatos-figurino no ambiente patrimonial. Recorremos a vários ambientes físicos e virtuais, travando diálogos com instituições, funcionários, recorrendo a consultas em diferentes banco de dados, registros e imagens produzidos ou compilados em livros, cartazes, folhetos, mapas, entre outros. Queremos ressaltar a

importância das imagens fixadas no tempo por meio da fotografia, presente em vários meios e materiais que pudemos consultar, além, obviamente de registros fotográficos que pudemos realizar para fins da pesquisa.

Nesse caso, lembramo-nos do percurso da própria fotografia, que no final do século XIX e nos primeiros anos do século XX ganhou o *status de* fotografia-documento – capaz de oferecer um novo olhar, mais preciso e instrumental, ao homem sobre o mundo, dotar de nitidez o visto e o não visto –, para depois ser fotografia-fragmento, fotografia-simulacro sendo daí considerada como forma de registro de partes de um todo (ROUILLÉ, 2009). De fato, estabeleceu-se ao longo da história da fotografia uma oposição entre esta e arte que não nos convém aprofundar nessa nossa pesquisa, valendo assegurar para nosso intento o destaque sobre a importância dos registros por nós encontrados em diferentes acervos que se servem da imagem fotográfica.

É essencial evidenciar, ainda, que no processo de mediação provocada pela fotografia-documento, há mudanças promovidas pela fotografia-arquivo, na medida em que o arquivamento (assim como a produção de álbuns), “não agrupa, não acumula, não conserva nem arquiva sem classificar e redistribuir as imagens, sem produzir sentido, sem construir coerência, sem propor uma visão, sem ordenar simbolicamente o real” (ROUILLÉ, 2009, p. 101). André Rouillé (2009, p. 159) admite que além da fotografia como documento é preciso atentar para a fotografia-expressão, sendo esta última aberta “aos jogos infinitos das interferências e das distâncias”. Essas reflexões, certamente, servem para nos instigar a ir para além da aparência imediata da imagem, exigindo unir descrição técnica e os motivos e implicações no registro da obra, intenções e atividades estéticas – como, por exemplo, no caso dos figurinos cênicos –, assumindo a historicidade do produto artístico nas suas várias dimensões.

Concordamos com Brilhante (2009, p. 192) quanto a possibilidade de fundar uma história da arte a partir de criações artística, “mesmo sabendo nós que a sua interpretação é tarefa inacabada, como é, aliás, o fazer da história.” Nesse sentido, nossa pesquisa considerou o inter cruzamento dos olhares históricos aos sociológicos, antropológicos, entre outros. Todos colocados à disposição da aproximação de nosso objeto de pesquisa.

Para esclarecer nossa trajetória na pesquisa documental, decidimos apresentar algumas de nossas inserções nos diversos espaços onde aquela ocorreu, apontando para os documentos relevantes ao nosso propósito. Já no final de 2016, iniciamos o levantamento de materiais em acervos que pudessem nos servir de referencial documental. Visto que Flavio de Carvalho manteve maior parte de sua produção em São Paulo e todo o contexto de realização do bailado ocorreu, majoritariamente, na mesma cidade, priorizou-se o levantamento em acervos paulistas. Recorremos, pois, à pesquisa em base de dados *online*, contato direto com acervos, e; informações disponibilizadas em materiais bibliográficos. O resultado do levantamento realizado pode ser visto de forma sintética no quadro a seguir:

Quadro 1. Levantamento em acervos paulistas sobre a produção de/sobre Flavio de Carvalho

INSTITUIÇÃO/ACERVO	SOBRE O LEVANTAMENTO	DOCUMENTOS DE INTERESSE
Theatro Municipal de São Paulo (Acervo de figurinos) São Paulo, SP	Consulta ao banco de dados disponível no Portal de Acervos Artísticos e Culturais da Prefeitura de São Paulo – “Figurinos do Theatro Municipal de São Paulo”	- Itens referentes aos figurinos de Flavio de Carvalho para “Cangaceira” (1954) e sua documentação - Documentos institucionais: Coleção de figurinos do Ballet do IV Centenário: aquisição, documentação, manutenção e divulgação
Theatro Municipal de São Paulo (CDOC/Arquivo Histórico) São Paulo, SP	- Consulta ao banco de dados disponível no Portal de Acervos Artísticos e Culturais da Prefeitura de São Paulo – “Programas de espetáculos e eventos do Theatro Municipal de São Paulo”	- Cartazes e programas da apresentação de Cangaceira em 1954 - Cartazes e programas de espetáculos e eventos no/do Teatro com a participação de Flavio de Carvalho
Museu de Arte Contemporânea da USP – MAC/USP São Paulo, SP	- A partir do livro “Fantasias”, com poemas de Kátia Canton e reprodução de aquarelas de Flavio de Carvalho (2006). - Contato direto com setor de conservação do MAC/USP - Consulta ao banco de dados da Biblioteca do MAC (Dedalus)	- Ilustrações de Flávio de Carvalho para Cangaceira: as obras, aquisição, documentação, manutenção e divulgação - Dossiê Flávio de Carvalho - Materiais bibliográficos
Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulalio - CEDAE (UNICAMP) Campinas, SP	- Consulta ao banco de dados disponível (PESQUISARQH – Sistema de Arquivos Históricos da Unicamp) - Contato com funcionários por email - Consulta direta aos documentos apenas nos computadores do CEDAE, mediante agendamento prévio	- Documentos diversos do fundo “Flávio de Carvalho” (recortes de jornais, cadernos, escritos pessoais, fotografias, dentre outros) - Documentos do fundo “Oswald de Andrade” >> bilhete, carta e folheto-propaganda de Flávio De Carvalho

Arquivo Histórico Municipal Washington Luiz São Paulo, SP	<ul style="list-style-type: none"> - Consulta ao banco de dados "Acervo Fotográfico do Arquivo Histórico de São Paulo", disponível no Portal de Acervos Artísticos e Culturais da Prefeitura de São Paulo - Consulta ao banco de dados disponível apenas nos computadores do Arquivo, mediante agendamento prévio 	<ul style="list-style-type: none"> - Documentos diversos produzidos e acumulados pela Comissão do IV Centenário da cidade de São Paulo (1951-1967), com especial atenção ao Ballet do IV Centenário e atividades do TMSP
Museu da Cidade de São Paulo (Acervo de Bens Móveis e Históricos) São Paulo, SP	<ul style="list-style-type: none"> - Consulta ao banco de dados disponível no Portal de Acervos Artísticos e Culturais da Prefeitura de São Paulo – "Acervo de Bens Móveis e Históricos" 	<ul style="list-style-type: none"> - Planta da Cidade de São Paulo confeccionada pela Comissão do IV Centenário - Encadernação de 144 da edição comemorativa da passagem do IV Centenário do jornal "A Gazeta" de 1954
Museu da Cidade de São Paulo (Acervo fotográfico)	<ul style="list-style-type: none"> - Consulta ao banco de dados disponível no Portal de Acervos Artísticos e Culturais da Prefeitura de São Paulo – "Acervo fotográfico" - Contato com funcionários por email - Consulta direta aos documentos no Centro de Pesquisa do MASP mediante agendamento prévio. 	<ul style="list-style-type: none"> - Dossiê Flávio de Carvalho
Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS-SP) São Paulo, SP	<ul style="list-style-type: none"> - Consulta realizada no banco de dados online disponível no site do Museu 	<ul style="list-style-type: none"> - Áudios e depoimentos de Flávio de Carvalho e outros sujeitos vinculados à história das Artes da década de 1950 - Materiais bibliográficos sobre Flávio de Carvalho, IV Centenário e história de São Paulo - Produções cênicas/audiovisuais do início da década de 1950
Centro Cultural São Paulo (Arquivos Multimeios da Divisão de Pesquisas – antigo IDART) São Paulo, SP	<ul style="list-style-type: none"> - A partir do catálogo "Fantasias brasileiras: Balé IV Centenário" (1998) 	<ul style="list-style-type: none"> - Entrevistas com participantes do Ballet IV Centenário
Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM-SP São Paulo, SP	<ul style="list-style-type: none"> - Consulta ao banco de dados disponível online no site do Museu 	<ul style="list-style-type: none"> - Dossiê de Flávio de Carvalho - Documentos institucionais e catálogos de exposições diversas, em especial àquelas dedicadas ao artista - Materiais bibliográficos
Arquivo Bienal São Paulo, SP	<ul style="list-style-type: none"> - Banco de dados online - A partir do catálogo "Fantasias brasileiras: Balé IV Centenário" (1998) 	<ul style="list-style-type: none"> - Fotografias dos espetáculos do Ballet IV Centenário - Documentos diversos da Comissão do IV Centenário, sendo alguns referentes ao Ballet IV Centenário - Materiais bibliográficos
Pinacoteca São Paulo, SP	<ul style="list-style-type: none"> - Consulta ao banco de dados online no site da Instituição 	<ul style="list-style-type: none"> - Réplicas de máscaras do Bailado do Deus Morto - Materiais bibliográficos
Museu Casa Guilherme de Almeida São Paulo, SP	<ul style="list-style-type: none"> - Consulta ao banco de dados online no site da Instituição 	<ul style="list-style-type: none"> - Recortes de jornais e outros referentes ao IV Centenário de São Paulo, inclusive ao Ballet IV Centenário e acervo da Comissão - Materiais bibliográficos
Museu Lasar Segall São Paulo, SP	<ul style="list-style-type: none"> - Consulta ao banco de dados online no site da Instituição 	<ul style="list-style-type: none"> - Recortes de jornais e outros referentes ao IV Centenário de São Paulo, inclusive ao Ballet IV Centenário

		- Materiais bibliográficos
		- Dossiê Flávio de Carvalho
		- Desenhos de figurinos do Ballet IV Centenário
FUNARTE (CDOC) Rio de Janeiro, RJ	- Consulta ao banco de dados online no site da Instituição	- Documentos e fotografias referentes ao Ballet IV Centenário ou a bailarinos
		- Materiais bibliográficos
Teatro Municipal do Rio de Janeiro Rio de Janeiro, RJ	- Consulta ao banco de dados disponível no site da Rede Web de Museus do Estado do Rio de Janeiro	- Programas da temporada do Ballet IV Centenário em 1954

Fonte: Arquivo da pesquisadora, 2019.

O trabalho com a pesquisa documental foi amplo e ressaltamos a existência de importantes banco de dados sobre a obra do artista, sobretudo aqueles que conseguiram ao longo dos anos disponibilizar as informações *online*. Cabe aqui comentar, resumidamente, o trabalho empreendido nos locais consultados ou contatados de relevância para nossas investigações.

a) Theatro Municipal de São Paulo (TMSP)

Na proposição do projeto, no segundo semestre de 2016, tinha-se como foco de estudos a coleção de figurinos criados por Flavio de Carvalho para o balé *Cangaceira*. De início, acreditava-se que a coleção estava sob a salvaguarda do Museu da Cidade de São Paulo, porém – com informação fornecida pela própria instituição –, logo descobrimos que os trajes se encontram abrigados no acervo de figurinos do TMSP²⁵. Tal informação foi confirmada na busca pelo Portal de Acervos Artísticos e Culturais da Prefeitura de São Paulo²⁶, no qual localizamos um total de 16 itens a partir da pesquisa pelo descritor “Flavio de Carvalho”. Todavia, alguns desafios foram rapidamente percebidos e o acesso ao conjunto de trajes localizado no acervo do TMSP mostrou-se o maior desafio da pesquisa, sendo inviabilizado até o momento de conclusão de nossa pesquisa.

²⁵ O acervo de figurino fica localizado na Central Técnica de Produções Artísticas Chico Giacchieri, instituída pelo Decreto 50.439, de 17 de fevereiro de 2009. Além de abrigar atividades de salvaguarda de figurinos e cenários históricos vinculados às realizações do Theatro Municipal, também serve como espaço de criação e desenvolvimento de peças para novas montagens.

²⁶ Realização da Secretaria da Cultura de São Paulo, tem por objetivo disponibilizar o acesso a informações dos acervos e coleções mantidos pela Prefeitura de São Paulo. Mais informações, acessar o endereço eletrônico <<http://www.acervosdacidade.prefeitura.sp.gov.br/PORTALACERVOS/>>.

Durante cerca de dois anos, realizamos vários contatos com os responsáveis pelo acervo do Teatro, solicitando autorização para o desenvolvimento do trabalho no acervo de figurinos. Todavia, somente no final do segundo semestre de 2017 recebemos resposta da administração assentindo sobre a realização da pesquisa. Acreditamos que a dificuldade de acesso tenha acontecido em decorrência de problemas administrativos instaurados na instituição ainda no final de 2015, quando passaram a ser noticiados escândalos de corrupção, envolvendo funcionários da administração, situação que, nitidamente, reverberou na gestão do Theatro²⁷. Em consequência, pudemos observar certa instabilidade, expressa nas várias modificações realizadas na própria equipe de trabalho. Somente com a mudança da Organização Social responsável pela administração do TMSP em agosto de 2017, retomou-se um aparente equilíbrio na gestão das atividades. Ainda assim, para nós, importa comentar que a troca de gestão demandou certo tempo para reestruturação das equipes de trabalho, exigindo-nos nova espera antes da resposta à solicitação²⁸.

Nossos contatos se prolongaram até o ano de 2018, todavia, não obtivemos sucesso nas solicitações. Neste ano, houve novos problemas na administração do Theatro, mas, dessa vez, devido ao rompimento de contrato com o Instituto Odeon pelo então Secretário Municipal de Cultura da capital paulista, André Sturm, sob alegação de problemas na relação e má administração²⁹. Ao assumir a Secretaria de Cultura em janeiro de 2019, Ale Youssef, suspendeu a medida de seu antecessor e manteve o acordo. Conquanto, foi instaurado um inquérito junto ao Ministério

²⁷ No final de 2015, o ex-diretor da Fundação Theatro Municipal, José Luiz Herencia, foi acusado de envolvimento em um esquema de corrupção que gerou um rombo nos cofres públicos de cerca de 20 milhões de reais, segundo Ministério Público. Na CPI instalada na Câmara Municipal de São Paulo, ele confessou o crime e delatou o esquema. Informação disponível em <<http://www.saopaulo.sp.leg.br/blog/cpi-convoca-delator-de-escandalo-do-superfaturamento-de-contratos-do-theatro-municipal/>> Acesso em 22 de maio de 2020.

²⁸ Desde 2011, pautada pela lei 15.380 de 27 de maio de 2011 e regulamentada pelo decreto nº 53.225, de 19 de junho, a Fundação Theatro Municipal de São Paulo é a responsável administrativa do TMSP. Para gerir as atividades da instituição, recorre-se a contratação de Organização Social por seleção pública, sendo o Instituto Odeon atualmente a O.S. contratada. Para maiores informações, pode-se consultar o site do Theatro pelo *link* <<https://theatromunicipal.org.br/pt-br/fundacao-tmsp/>>. Acesso em 22 de maio de 2020.

²⁹ No dia 4 de dezembro o Instituto Odeon publicou seus esclarecimentos em nota publicada em seu *site*. Disponível em <<http://institutoodeon.org.br/esclarecimento/>>. Acesso em 22 de maio de 2020. O contrato foi encerrado unilateralmente em 11 de janeiro de 2018 pela a Secretaria Municipal de Cultura (FIORATTI, Gustavo. Secretaria de Cultura rompe contrato com organização que gere o Municipal. **Folha de São Paulo**. *Online*. 3.dez.2018. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/12/secretaria-de-cultura-rompe-contrato-com-organizacao-que-gere-o-municipal.shtml>>. Acesso em 28 de maio de 2020.).

Público Federal em 26 de junho do mesmo ano. Finalmente, em janeiro de 2020 a Fundação Theatro Municipal de São Paulo pediu a rescisão de contrato com o Odeon, sob a justificativa de reprovação das contas referentes ao ano de 2018. Junto à notícia da decisão acertada, circulou na imprensa a proposta de mudanças no modelo de gestão do TMSP apresentada pela Prefeitura da cidade³⁰.

Se, por um lado, a situação turbulenta pela qual o Theatro estava passando “dificultou” os trabalhos propostos por esta pesquisa, por outro, colocou-nos o desafio de refletir acerca da realidade das instituições públicas que abrigam diferentes tipos de coleções em nosso país, passando estas, muitas vezes, pela gestão de instituições privadas. Sem dúvida, essa condição nos instigou a questionar sobre a condição de se pesquisar em acervos públicos e as perspectivas de se consolidar políticas culturais no Brasil. A falta de permissão efetiva e formal para o acesso ao acervo de interesse nos obrigou a nova tomada de decisão sobre o processo investigativo, centrando nossa atenção às informações disponibilizadas no Portal de Acervos Artísticos e Culturais da Prefeitura de São Paulo.

Ante as problemáticas encontradas, seguimos a pesquisa nos apoiando nos conteúdos do Portal. Nele, encontramos dados fornecidos pelo próprio acervo e, assim, as páginas referentes aos dezesseis itens resultantes da pesquisa *online* anteriormente citada, tornaram-se importantes fontes de análise e observação da coleção, permitindo, inclusive, novos embates entre tipologias de fonte, olhares sobre a coleção, entre outros aspectos.

³⁰ “A Secretaria Municipal de Cultura deve mudar ainda este ano, como adiantado pelo jornal O Estado de S. Paulo em dezembro, o modelo de gestão do Teatro Municipal de São Paulo, com o estabelecimento de um contrato de gestão diretamente entre uma organização social e a Prefeitura, sem intermédio da Fundação, que será extinta. Para isso, está previsto para este ano um novo edital de chamamento para seleção de OSs. O próprio Odeon, no caso da aprovação de suas contas, poderia concorrer, mas ficará impedido caso a rescisão do contrato seja mantida.” (HEROLD, Valentine. Theatro Municipal de São Paulo rompe contrato com Instituto Odeon. **JC**. *Online*. Publicado em 08/01/2020. Disponível em <<https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/artes-cenicas/noticia/2020/01/08/theatro-municipal-de-sao-paulo-rompe-contrato-com-instituto-odeon-396782.php>>. Acesso em 28 de maio de 2020.)

FIGURA 1 – Página virtual do Acervo de Figurinos do Theatro Municipal de São Paulo no Portal de Acervos Artísticos e Culturais da Prefeitura de São Paulo.



ACERVOS ARTÍSTICOS E CULTURAIS DA PREFEITURA DE SÃO PAULO

Figurinos do Theatro Municipal de São Paulo

A Central de Produção Chico Giacchieri possui um acervo de figurinos que está sendo catalogado e que aumenta com as novas produções da temporada anual. As fotos e informações sobre cada figurino de ópera nos ajudam na procura de algum modelo e na organização do acervo. Pretende-se com este arquivo de fotos informar e servir de pesquisa para estudantes e interessados na área.

Modalidade:
Foto

Endereço:
Rua Pascoal Ranieri, 75 - Pari - São Paulo - 03034-060

Telefone: (11) 3311-9816 **Horário de Funcionamento:** Segunda à sexta, das 10h às 16h.

Site:
<http://www.theatromunicipal.sp.gov.br>

Realize sua busca neste acervo:

Realize a sua busca

O Elixir do Amor | Ano: 1971 | Autor: Gaetano Donizetti

[← Voltar](#) | [↑ Ir para o topo](#)

Fonte: Disponível em <http://www.acervosdacidade.prefeitura.sp.gov.br/PORTALACERVOS/ExibirAcervo.aspx?cdAcervo=17>. Acesso em 11 jun 2018.

Cada item se refere a uma roupa utilizada no bailado *Cangaceira* hoje pertencente ao acervo. Na página de cada traje são disponibilizadas para visualização duas fotografias do respectivo traje – frente e costas – e algumas informações básicas referentes a sua catalogação, quais sejam: nome, quantidade de visualizações, categoria, compositor, época, descrição, assunto, figurinista e modalidade. Componentes de uma coleção maior de figurinos do balé do IV Centenário³¹, os

³¹ Pelo Portal de Acervos, verificamos que no acervo de figurinos do TMSp se encontram mais de uma centena de itens referentes aos seguintes balés da companhia criada no IV Centenário: *A Ilha Eterna, As Quatro Estações, Cangaceira, Caprichos, Deliciae Populi, Fantasia Brasileira, Indiscrições, Lenda do Amor Impossível, Loteria Vienense, O Guarda-chuva, O Mandarin Maravilhoso, Petrouchka e Sonata de Angústia*. Não há menção de figurinos dos balés *Passacaglia, No vale da inocência, Uirapuru e Bolero*.

títulos dados aos itens de nosso interesse se repetem e não especificam qualquer característica ou elemento de sua criação individual. Todos recebem o nome “Balé do IV Centenário – Cangaceira”.

FIGURA 2 – Página virtual de item de *Cangaceira* cadastrado no Portal de Acervos Artísticos e Culturais da Prefeitura de São Paulo.

Secretaria Municipal de Cultura - Secretarias / Cultura / Acervo

ACERVOS ARTÍSTICOS E CULTURAIS DA PREFEITURA DE SÃO PAULO

Realize a sua busca pesquisa avançada

Detalhes da Obra
Acervo: Figurinos do Theatro Municipal de São Paulo

Balé do IV Centenário - Cangaceira
(32 visualizações)

Categoria: Retrato coreográfico
Compositor: Camargo Guarnieri
Época: Indefinida

Descrição: Lado esquerdo da peça, frente e costas, em preto e vermelho, formando losangos, um pouco mais comprido que o outro lado. Parte amarela na frente embutida, representando um colete com botões pretos. Mangas lisas com representação de camisa branca interna. Lado direito, frente e costas, em cetim azul. Mangas amplas, franzidas, terminando em bico, com abertura na parte posterior, a partir da cava.

Assunto: Figurino
Figurista: Flávio de Carvalho
Modalidade: Foto

Imagens

Fonte: Disponível em

<<http://www.acervosdacidade.prefeitura.sp.gov.br/PORTALACERVOS/ExibirItemAcervo.aspx?id=612024>> . Acesso em 11 jun. 2018.

No tópico “categoria” encontramos indicado para os itens de *Cangaceira* o termo “Retrato coreográfico”, denominação que foi usada nos programas das apresentações para descrever o bailado. Observamos que em itens pertencentes a outros balés, no mesmo campo de informação do Portal, outras referências são utilizadas. Para os trajes de *A Ilha Eterna*, aparece a denominação “Imagem coreográfica”; para os do balé *As quatro estações*, “divertimento coreográfico”; itens de *Caprichos*, correspondem a “sarcasmos tragicômicos”; os de *Deliciae Populi*, a

"concerto mímico"; os itens de *Fantasia Brasileira* seguem com a indicação de "balé alegórico"; para os de *Indiscrições*, escreve-se "espetáculo coreográfico"; nos trajes divulgados de *Lenda do amor impossível* se assinala "balé mítico"; acompanha os itens de *Loteria Vienense* apenas o termo "balé"; nos de *O guarda-chuva*, designa-se "comédia coreográfica"; aos itens de *O Mandarim Maravilhoso* se confere a denominação "balé dramático"; para os de *Petrouchka*, "cenas burlescas"; e, finalmente, nas informações dos trajes de *Sonata de Angústia*, tem-se os termos "balé mistério". A diversidade de termos logo no primeiro item das informações disponibilizadas no Portal nos levou a pensar sobre a importância de análise dos documentos institucionais, vinculados aos itens salvaguardados de *Cangaceira*.

No segundo tópico das informações exibidas na página *online* dos trajes, tem-se a referência ao "Compositor", campo no qual é indicado o nome do autor da música a qual a obra se refere. Curiosamente, quando realizamos a pesquisa por palavra-chave no Portal e os resultados apareceram listados, estes apresentaram apenas informações reduzidas acerca dos itens catalogados. O campo "compositor" é, então, substituído pelo termo "autor". Por consequência, podemos interpretar que o autor do espetáculo ou do figurino condiz com o nome ali indicado. Acreditamos que o modo pelo qual as informações estão configuradas – em ambos os casos comentados – explica-se pelo fato de que a maioria dos objetos do acervo é proveniente de espetáculos de ópera e balé e, ainda, pela posição de destaque que a música de orquestra manteve ao longo da história do TMSP. Por ser o próprio acervo responsável pelas informações enviadas ao Portal, somente em contato direto com os profissionais responsáveis pela atividade poderíamos elucidar assertivamente a questão.

Um terceiro e também interessante aspecto no *site* corresponde à "Época" que, tal como o tópico anterior, modifica-se quando exibido na página da lista de resultados das pesquisas, ganhando a denominação "Ano". Atinente a essa categoria de dados, em *Cangaceira* temos a designação "indefinida", repetida também nas informações dos balés *Sonata de Angústia*, *Caprichos*, *Deliciae Populi*, *Fantasia Brasileira*, *Indiscrições*, *Lenda do Amor Impossível* e *Petrouchka*. No mesmo tópico, nos itens de *A Ilha Eterna*, tem-se "antiguidade clássica"; nos de *As quatro estações*, "atemporal"; para os trajes de *Loteria Vienense*, indica-se "final do XIX, começo XX"; já para os de *O guarda-chuva*, "década 50 do XX"; e, por fim, nos itens de *O*

mandarim maravilhoso, tem-se “atualidade”. As indicações listadas parecem se relacionar a referenciais da história da indumentária, com acepções realizadas a partir da análise visual dos trajes.

No campo “Descrição” tem-se algumas características visuais e técnicas dos trajes. Com texto sucinto e objetivo, elencam-se elementos como cor, corte, tecido, modelagem e aplicações. Observamos que, em alguns itens, não há referência ao tipo de peça do vestuário a qual o item se refere, isto é, não temos, na descrição do artefato, a correspondência do traje com nomenclaturas tais como vestido, macacão, casaca, paletó, entre outros – modo descritivo recomendado e com referências já publicadas pelo ICOM³².

Há ainda os campos “Assunto”, “Figurista” e “Modalidade”. No primeiro, assume-se que todos os trajes se referem a figurinos. No segundo, apresentam-se os nomes dos sujeitos responsáveis pela concepção dos trajes. E, por fim, “Modalidade”, refere-se ao tipo de arquivo compartilhado no Portal, sendo indicado o termo “foto”. A princípio, poderíamos pensar no uso do termo “traje”, visto que a fotografia serviria apenas como um meio de registro e divulgação do artefato que o acervo abriga. A questão nos imputa a refletir quanto ao uso do registro visual nas práticas instituídas no campo da conservação e comunicação no âmbito patrimonial.

É possível que a ficha catalográfica dos objetos do acervo seja composta por outros elementos e o *site* abra espaço para cadastro apenas para algumas das informações nela contida. Por outro lado, os tópicos que se apresentam no Portal permitem questionar sobre as interpretações das instituições responsáveis pela salvaguarda de artefatos: sob qual ótica a indumentária é vista e manuseada em contextos patrimoniais? Como mostram Rita Andrade (2018) e Manuelina M. Duarte Cândido (2014), esse campo específico de trabalho com a indumentária e têxteis ainda é repleto de lacunas e deve ser assunto para futuras pesquisas no domínio do patrimônio.

Por último, importa comentar que além dos trajes no acervo de figurino, também encontramos no acervo do TMSP cartazes e programas das apresentações

³² O *Vocabulary of Basic Terms for Cataloguing Costume*, foi publicado originalmente em 1982 pelo COSTUME. Encontra-se disponível para consulta *online* em alemão, inglês, espanhol e francês na página <<http://terminology.collectionstrust.org.uk/ICOM-costume/>>. Foi publicada no Brasil uma versão do documento em língua portuguesa (BENARUSH, 2014), disponível pelo link <http://www.museusdoestado.rj.gov.br/termos_basicos/termos_basicos.pdf>.

do Balé IV Centenário, estes acondicionados no Centro de Documentação – CDOC/Arquivo Histórico – do TMSP. Em contato direto com os responsáveis pelo arquivo via *e-mail*, realizamos a solicitação e em pouco tempo dispúnhamos de informações digitalizadas e alguns materiais gráficos escaneados enviados também por correio eletrônico. Tivemos acesso, assim, resumidamente, às informações de ficha técnica do Ballet em suas temporadas e apresentações. Vale comentar que não foi disponibilizado o programa completo da estreia da Companhia no Rio de Janeiro – material que muito nos interessava visto que fora a única ocasião na qual Cangaceira foi encenada. Porém, em pesquisa posterior no banco de dados do Teatro Municipal do Rio de Janeiro o encontramos integralmente digitalizado³³.

b) Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio - CEDAE (UNICAMP)

O CEDAE abriga importante coleção de Flavio de Carvalho, contando com itens variados que pertenceram ao próprio artista. Segundo consta no *site* da instituição, o material que integra o fundo *Flávio de Carvalho* deriva de duas compras realizadas, uma em 1992 e outra em 2006 e é composto de desenhos, livros, fotografias, manuscritos, recortes de jornais, catálogos, periódicos, fitas em VHS, películas, álbum de autógrafos, objetos pessoais, dentre outros.

Atualmente, apenas parte do material está disponível para consulta, sendo que a outra parte está em fase de tratamento. Em visita ao acervo no mês de novembro de 2017, conforme orientação do CEDAE, somente com autorização especial poderíamos acessar alguns dos itens retidos para tratamento. Desse modo, foram consultados documentos já tratados e disponibilizados digitalmente nos computadores do próprio arquivo do CEDAE. Em quatro dias de trabalho, pudemos acessar grande quantidade de material. Os arquivos não podiam ser copiados³⁴ e

³³ Materiais relacionados ao Ballet IV Centenário e ao artista Flavio de Carvalho podem ser localizados em outros acervos, como a Biblioteca do Arquivo Histórico Nacional, no Rio de Janeiro. Todavia, mantivemos nosso foco de pesquisa nas instituições paulistanas, ainda que, porventura, tenhamos nos utilizado de um ou outro item digitalizado de acervos cariocas.

³⁴ Interessante comentar que o CEDAE conta com sistemas de segurança na rede que impede o acesso à internet ou a qualquer outro dispositivo móvel nos computadores em que se acessam os documentos. As políticas foram instituídas no sentido de resguardar o material digitalizado, mas, ainda assim, torná-lo disponível, já que o acesso é gratuito e pode ser realizado sem muita burocracia. Notadamente, a reprodução dos materiais, tal como em grande parte dos arquivos, deve ser solicitada mediante pedido formal e, se autorizada, gera ônus ao pesquisador.

toda a pesquisa se realizou a partir de anotações feitas durante a leitura/visualização realizada pela pesquisadora.

O material disponibilizado na consulta se referia, em sua maioria, a recortes de jornais colados e organizados em cadernos pessoais de Flavio de Carvalho e fotografias. Não obstante, havia algumas pastas com arquivos referentes aos possíveis textos originais – escritos em máquina datilográfica – de séries do artista publicados em jornais da época. Todo o material era de período anterior à década de 1950.

Não foi encontrado documento referente ao Ballet IV Centenário. Contudo, acreditamos que existam materiais vinculados à atuação do artista em *Cangaceira* que, provavelmente, encontram-se em tratamento. Importante sinalizar que o material consultado nos forneceu importantes bases sobre os projetos e ideias de FC. Em 2019, solicitamos nova autorização para realizar a pesquisa, entretanto, esta não foi possível à medida que os documentos se mantinham indisponíveis para consulta.

c) Arquivo Histórico Municipal de São Paulo (AHM)

O AHM possui em seu acervo o Fundo IV Centenário. Nele, estão salvaguardados documentos da Comissão IV Centenário, uma coleção que revela os aspectos burocráticos da formação, atividade e encerramento da Comissão e das comemorações de 1954. Os documentos apresentam os bastidores da programação e revelam os encaminhamentos, protocolos e projetos encabeçados ou propostos à Comissão.

Não há banco de dados disponível para pesquisa fora da instituição, sendo assim, a busca por itens de nosso interesse foi realizada presencialmente, ao longo de 5 dias em período integral, sendo três dias em novembro de 2017 e dois dias no mês de junho de 2019. Muitos processos foram encontrados a partir da busca com as palavras-chave: “balé/ballet”, “Aurel/Aurélio Milloss”, “dança”, “espetáculo”. Não se obteve resultado com a procura dos termos “Flavio de Carvalho” e “figurino”.

Sobre o Balé IV Centenário, os arquivos revelam principalmente trâmites burocráticos de sua existência. De modo geral, a análise dos documentos nos ajudou a obter o panorama mais amplo do funcionamento da Companhia. Corroboraram, ainda, na apreensão de alguns aspectos da manufatura dos figurinos, por exemplo. Ao examinarmos o processo 6861, que trata de um adiantamento de Cr\$ 15.000,00 à

Oficina de Costura em dezembro de 1955, encontramos prestação de contas do Ateliê de Costura chefiado por Maria Ferrara. Nele, podemos aferir locais nos quais alguns materiais foram adquiridos, tais como as sapatilhas e sapatos usados.

Nos processos consultados, nada encontramos de específico acerca do bailado *Cangaceira*. Todavia, as informações levantadas corroboraram na análise do contexto no qual a montagem se desenvolveu e que segue expressa, fundamentalmente, na Seção 4 deste trabalho. Confrontados os dados dos documentos consultados a outros tantos indicados literatura encontrada, pudemos aferir, por exemplo, conteúdos acerca das relações de trabalho, dos processos de produção dos figurinos pela Companhia e as questões financeiras e estruturais da Oficina de Costura.

d) Museu de Arte Contemporânea da USP

No MAC-USP localizamos uma coleção também muito importante para o desenvolvimento do trabalho, correspondente a um conjunto de 22 aquarelas de Flavio de Carvalho. Os desenhos dizem respeito ao seu trabalho em *Cangaceira* e podem ser entendidos como os croquis dos figurinos. A descoberta da série no MAC se deu pelo livro já mencionado, *Fantasias* (2004).

Com muita facilidade conseguimos nos comunicar com o setor responsável pelo acervo. Recebemos digitalmente um relatório com todas as obras catalogadas e referentes a Flavio de Carvalho. No arquivo constavam informações como número de referência no Museu, as exposições das quais a obra participou e onde foi reproduzida, especialmente, quando em materiais bibliográficos.

Acreditamos que a facilidade no acesso, possivelmente, dá-se em razão do museu ser de caráter universitário, pautado na premissa de atender às pesquisas acadêmicas, contando com quadro docente, curso de mestrado, dentre outras atividades de ensino, pesquisa e extensão; de existir sob o signo de Museu, o que já envolve algumas determinações mais gerais quanto a seu funcionamento e até objetivos³⁵; e de ter delineado com clareza os setores responsáveis a cada atividade, tendo, ao que parece, e uma política interna bem definida.

³⁵ Apesar de o TMSP constar em cadastro do IPHAN como Museu, o acervo de figurinos parece não estar aí enquadrado e as condutas burocráticas e de funcionamento parecem também se distanciarem das práticas subentendidas quando na reflexão sobre museus.

Ressaltamos que o acervo do MAC, à época da pesquisa, estava sendo realocado no prédio e, portanto, parte de sua reserva técnica não poderia ser acessada por pesquisadores naquele momento. Ainda, em conversa com funcionária do Museu em novembro de 2017, soubemos que o MAC não produziu/produz catálogos e publicações impressas para maior parte de suas atividades. Estas são registradas, entretanto, não há pessoal responsável por trabalhar e acessar esse arquivo específico, de forma que muitos documentos seguem sem catalogação e divulgação, guardados em caixas ainda por serem pesquisadas.

Em outubro de 2018, realizamos a pesquisa presencial no acervo do MAC. No dossiê do artista avistamos recortes e referências gerais acerca da obra de Flavio de Carvalho. Sobretudo, interessou-nos na instituição, principalmente, o contato com as ilustrações realizadas pelo artista para o bailado. Num total de 22 itens, foi importante o trato direto com as obras, que até então havia se dado somente via as reproduções disponíveis no livro *Fantasias* (CANTON, 2004). Juntamente com o funcionário do Museu, pudemos descobrir o tamanho dos suportes, as cores, os detalhes das composições elaboradas, os escritos e referências apresentadas pelo próprio artista, bem como algumas questões específicas de conservação dos objetos.

e) Arquivo Multimeios – Centro Cultural São Paulo (CCSP)

Realizamos a consulta dos materiais em cerca de oito dias no total, divididos em uma primeira visita em 2018 e outra em junho de 2019. O Centro Cultural São Paulo foi inaugurado em maio de 1982 e abriga distintas atividades culturais. Dentre seu acervo, o Arquivo Multimeios constitui um importante espaço com aproximadamente 900 mil itens diversos relacionados a arte e cultura. Majoritariamente a coleção remonta a época da inauguração do CCSP, na qual a instituição recebeu os itens do, então extinto, Departamento de Informação e Documentação Artística (IDART) criado na década de 1970 com a intenção de documentação da produção artística e cultural da capital paulista. Em meio aos trabalhos do IDART, realizou-se um trabalho de levantamento de informações sobre o Ballet IV Centenário de São Paulo. Assim, nos deparamos no Arquivo Multimeios com recortes de jornais e outros impressos relacionados ao tema, bem como um conjunto de entrevistas com sujeitos envolvidos com a Companhia. Os arquivos das

entrevistas permanecem no acervo em fitas cassete e podem ser consultadas ainda a transcrição dos diálogos conduzidos pelos pesquisadores Roberto Jorge Passy e Lilian Van Enck no ano de 1979.

f) Museu de Arte De São Paulo (MASP), Museu Lasar Segall e Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS)

Dada a importância do MASP à história das artes brasileiras e devido a própria constituição do Museu – que muito se relacionou com os artistas paulistas da época de sua fundação em 1947 –, decidimos pela consulta ao acervo em busca de materiais pertinentes à pesquisa. No levantamento realizado por intermédio de ferramenta de busca disponibilizada *online* para consulta ao banco de dados da instituição, encontramos um total de 7 obras de Flavio de Carvalho, sendo todas elas referentes a pinturas do artista.

Foi no Centro de Pesquisa do MASP, visitado em outubro de 2018, que nossa pesquisa gerou resultados de interesse do trabalho. Além de importantes materiais bibliográficos, acessamos no *Arquivo Histórico* uma série de recortes e clichês de jornais, folders, dentre outros materiais impressos. As imagens e textos encontrados foram significativos e muito corroboraram com os estudos acerca do trabalho de Flavio de Carvalho. Todavia, não havia material relativo ao Ballet IV Centenário ou ao balé *Cangaceira*.

A lacuna documental percebida nos diversos acervos consultados nos levou a refletir sobre a importância dada àquele trabalho realizado pelo artista, seja por ele próprio, seja por jornalistas, pesquisadores ou por organizadores das diversas coleções institucionais. Segundo nossos estudos, houve massivo acompanhamento da imprensa da época ao Ballet IV Centenário. Por que razão, então, não encontramos número considerável de recortes de jornais referentes a tal trabalho em específico em meio a tantos outros? Seria por ter recebido críticas negativas? Seria por ser considerado uma produção “menor” em meio a outras realizações de Flavio de Carvalho? Seria por ter sido apresentado unicamente na cidade do Rio de Janeiro? Essas questões perpassaram novos movimentos de leitura e análise das fontes elencadas ao longo da pesquisa e nos alertaram para a necessidade de continuarmos a conhecer de modo mais sistemático o figurino de *Cangaceira*.

De modo semelhante ao MASP, somado ao fato de o artista Lasar Segall ter participado de atividades do Ballet IV Centenário, também realizamos pesquisa no banco de dados do Museu Lasar Segall. Utilizando-nos da ferramenta de busca *online* disponível no site do Museu, vinculada ao projeto *Acervos integrados*, localizamos uma série de materiais relacionados ao trabalho de Segall para os figurinos e cenário de “O mandarim maravilhoso”, uma das coreografias elaboradas em 1954. Dentre os documentos, constam desenhos, notícias de jornais da época e programa de apresentação. Notadamente, os itens não compõem o acervo do Museu, e sim da Biblioteca Jenny Kablin Segall. Entre os documentos consultados, apenas alguns poucos recortes de jornal tratavam do Ballet IV Centenário.

Por último, em novembro de 2018 consultamos o MIS e mais uma vez recorreremos à pesquisa *online* com o uso de ferramenta de busca no banco de dados da instituição. No Museu, examinamos materiais bibliográficos tais como livros e catálogos de exposições acerca do Ballet IV Centenário armazenados na Midiateca – local de fácil acesso mesmo sem agendamento. Ainda, constatamos a existência de materiais audiovisuais, tal como o documentário sobre a exposição realizada no Parque Ibirapuera durante as comemorações do IV Centenário, em 1954. Em razão do tempo de pesquisa no local, não acessamos o material.

3.3 Estudar o figurino de *Cangaceira*

A partir de nossos referenciais de base e da pesquisa documental aliados às escolhas metodológicas que empreendemos, apresentamos alguns breves apontamentos com relação às direções adotadas. Ao nos propormos o estudo da produção do figurino de *Cangaceira*, lançamos mão da aproximação com materiais já publicados e de dados sistematizados a partir da análise dos diversos documentos que consultamos. Como premissa, partimos da noção, já comentada, de que os artefatos/documentos não possuem sentido imanente e os sentidos a eles atribuídos decorrem dos arranjos, repertórios e interesses advindos do próprio pesquisador (MENESES, 1998). Assim sendo, frisamos que mesmo recorrendo aos mesmos materiais já pesquisados e analisados por outros autores – tais como os documentos no Arquivo Histórico de São Paulo (SANTOS, 2002) ou no CEDAE (FREITAS, 1997) –, na presente tese vislumbramos novas informações ou inferências a respeito dos

temas de interesse, como a obra de Flavio de Carvalho, a estrutura do Ballet IV Centenário e o bailado *Cangaceira*. Nossa atenção recaiu em aspectos muito específicos a respeito: das atividades de Flavio nas Artes Cênicas e na criação de trajes para performance e espetáculo teatral ou de dança; da criação artística do Ballet IV Centenário, e; dos materiais projetados para a composição da montagem à qual nos atentamos.

Sobre o modo pelo qual nos posicionamos frente à pesquisa e o acesso às fontes históricas que elencamos como de relevância ao tema, especialmente aos artefatos/documentos, temos identificação com as propostas do pesquisador Tim Ingold (2012) para quem as coisas não estão estancadas em um tempo e só, são vivas e estão em fluxo. Segundo o autor, as coisas correspondem a *matérias em fluxo*, impossíveis de serem determinadas como mero resultado de relações causais. Obrigatoriamente, elas devem ser compreendidas como elemento vivo, com implicações contínuas e em aberto (INGOLD, 2012). Desse modo, nos posicionamos diante do objeto de pesquisa, investigado por meio de artefatos diversos, com a compreensão de sentidos vividos.

Ante tais entendimentos, admitimos perspectivas sobre o fazer historiográfico que considera cada narrativa elaborada como decorrente de circunstâncias específicas, sendo inviável a fixação de uma narrativa única, assimilada como verdade absoluta. Nosso olhar se alinha com perspectivas advindas das apreensões sobre o fazer científico que admitem as multideterminações dos fenômenos e processos, de um olhar sensível do pesquisador sobre seu objeto.

Com novas concepções acerca do fazer científico e com uma visão mais abrangente do fazer historiográfico, nos dispomos em meio ao universo da Cultura Visual e direcionamos nossas discussões para a reflexão da visualidade. Chegamos ao “lugar” especificado por Knauss (2006, p.113):

O que se verifica, resumidamente, é que a categoria de cultura visual permite, de um lado, expandir a história da arte ao integrar os objetos artísticos no mundo das imagens ou ao integrar o mundo das imagens no mundo das artes. De outro lado, porém, a categoria de cultura visual apresenta um modo de colocar novos desafios para a história da arte, redefinindo o próprio estatuto da arte como construção histórica e com variações que lhe conferem historicidade própria.

Os debates aludidos anteriormente nos conduz rumo à problematizações quanto a valorização de determinados documentos e artefatos na produção do conhecimento. Desdobrando-se em reflexões críticas acerca, por exemplo, da grande valorização de documentos escritos em detrimento de outras categorias. Sendo assim, apesar de incluir diferentes fontes, salientamos, de forma geral, os desafios teóricos, conceituais e metodológicos implicados na realização da pesquisa. Ambicionamos responder às principais questões apontadas no desenho da tese, mas já de antemão expomos o desejo de desdobrar nossos esforços para outras publicações futuras que possam aprofundar e/ou incluir novos tópicos do mesmo recorte.

4

O CONTEXTO DE *CANGACEIRA*: REPERTÓRIO DE CONCEPÇÃO E PRODUÇÃO DO FIGURINO ASSINADO POR FLAVIO DE CARVALHO

Conforme concebemos em nossa pesquisa, o figurino deve ser compreendido como projeto para a cena, remetido ao campo do patrimônio e da memória. Consideramos com o termo o conjunto de artefatos decorrentes da concepção e produção dos materiais que passam a compor a aparência dos atores/*performers* em cena. Assim, incluímos na denominação “figurino” os artefatos derivados do processo criativo (croquis, fichas técnicas, maquetes, instruções, etc.) e os objetos da cena (trajes, acessórios, postigos, etc.). Frente tal compreensão, assumimos a categoria artefatos-figurino como correspondente a diversos objetos que constituem coleções em acervos variados, vistos como documentos referenciais de investigação da concepção e dos meios e modos de produção, uso e circulação de determinado figurino.

Como já mencionado, a presente seção tem como objetivo o estudo do figurino de *Cangaceira* no contexto das comemorações do IV Centenário da cidade de São Paulo. Com a inviabilidade de acesso integral à totalidade do repertório de concepção e produção do figurino assinado por Flavio de Carvalho, nossas análises se deram no cruzamento das informações obtidas em fontes pesquisadas, dentre as quais destacamos alguns dos artefatos-figurino com que nos deparamos nas várias etapas investigativas.

Optamos por iniciar discorrendo acerca da estruturação da Companhia e da escolha de seu repertório, para em seguida apresentar questões pertinentes à elaboração de *Cangaceira* e seu figurino. Destarte, no presente momento o texto, discorreremos acerca da conjuntura formativa na qual o bailado foi gerado. Consideramos a investigação das circunstâncias determinantes que compuseram o contexto de desenvolvimento do bailado fundamental para o trabalho, basilar para a apreensão da reflexão central da tese, expressa na seção seguinte na qual nos debruçamos sobre as fontes visuais elencadas e traçamos breves considerações sobre a composição plástica do figurino proposto, abrindo perspectivas para reflexões quanto o alcance da obra e seu processo de patrimonialização.

4.1 O Ballet IV Centenário e seu repertório

Em 1951, em meio ao mandato do prefeito de São Paulo, Armando Arruda Pereira, foi criada a Comissão do IV Centenário de São Paulo, autarquia responsável por organizar as atividades de comemoração do aniversário de quatrocentos anos da cidade. Conforme comenta Teixeira (1998), o calendário elaborado contou com quarenta e nove (49) congressos culturais e científicos, nove (9) exposições de caráter cultural, treze (13) certames esportivos, festival internacional de cinema, espetáculos e outras tantas atividades, “mas, acima de tudo, principalmente, definitivamente, construir o Parque do Ibirapuera” (TEIXEIRA, 1998, p. 116). A organização da programação artística ficou sob orientação de Francisco Matarazzo Sobrinho (1898-1977) (conhecido como Cicillo), empresário de grande importância no campo das artes, vinculado a projetos de renome como o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), a companhia cinematográfica Vera Cruz, o Museu de Arte Moderna de São Paulo e a Bienal de São Paulo³⁶.

Verificamos nos documentos hoje armazenados no AHM que as artes cênicas brasileiras corresponderam a um dos tópicos de interesse da Comissão. Durante a estruturação das comemorações do IV Centenário, houve muitas propostas e convites para realização de espetáculos teatrais, musicais e de dança³⁷. Muitos artistas viam na Comissão uma oportunidade para o financiamento de espetáculos e outras atividades, encaminhando solicitações de financiamento ou outras colaborações, como a execução de projetos de figurino, a inclusão de espetáculo previamente agendado no calendário oficial das comemorações, dentre outras. Em algumas ocasiões, a própria Comissão realizou o convite a artistas, grupos e empresários vinculados a cultura visando parcerias em atividades cênicas.

Essa situação se confirma na proposta enviada pela Empresa Teatral Viggiani em 2 de fevereiro de 1954 à Comissão (Viggiani, 2 fev. 1954). Percebemos que houve contato e orientação da própria Autarquia para que fosse encaminhada uma solicitação para a compra de dois espetáculos da Companhia de Teatro de Revista do

³⁶ Respectivamente, inaugurados nos anos de 1948, 1949, 1948 e 1951.

³⁷ No AHM é possível verificar correspondências dirigidas à Comissão ou emitidas por ela referentes à realização de espetáculos durante as comemorações. Este é o caso do processo 2081 (Caixa 101), por exemplo, datado de 1953, que trata da temporada teatral e musicada durante os festejos do ano seguinte.

Folie Bergere, de Paris, França. O empresário, Dante Viggiani, em nome da empresa, já havia realizado a contratação da companhia francesa e agendado temporada em São Paulo, a ser realizada no Teatro Sant'Ana, de 12 de julho a 11 de agosto do mesmo ano. No pedido, lê-se:

Certo de que esta Comissão bem aquilatará a importancia e a ressonancia de apresentar-se em S. Paulo durante os festejos comemorativos do IV Centenario da fundação da cidade uma troupe numerosa e que traz a estes festejos a contribuição da arte e da frivolidade de Paris, sobretudo tendo em vista as dificuldades do momento concernentes a cambio para viagens e pagamento dos cachets dos artistas, aprovará este pedido. (Viggiani, 2 fev. 1954)

Espectáculos internacionais que pudessem compor a programação dos festejos eram valorizados pela Comissão. Em adição ao comentado pedido de Viggiani, outro exemplo pode ser visto no documento assinado por Carlos Alves de Souza, em março de 1954, informando as datas em que o *Piccolo Teatro* (da Itália) faria temporada em São Paulo e Rio de Janeiro (Souza, 20 mar. 1954). Mais, somando-se às solicitações e negociações de vinculação de espetáculos já agendados nos teatros paulistas à programação das comemorações, a Comissão chegou, por exemplo, a convidar célebres artistas e grupos de teatro estrangeiros para realizarem apresentações em São Paulo.

Para a organização do programa previsto para as artes cênicas no ano de 1954 na cidade de São Paulo, diversas ideias foram debatidas e alguns projetos foram propostos, sendo, aos poucos, determinadas as atividades e o calendário dos eventos. Apesar da estima prestada à produção internacional, o grande interesse da Comissão e foi veicular propostas nacionais, exaltando criações brasileiras.

No Processo 1097 do AHM, em documento de agosto de 1952 encaminhado pelo Serviço de Comemorações Culturais à Comissão Executiva, apresenta-se uma segunda proposta³⁸ referente a um possível programa de teatro nacional a ser desenvolvido durante o IV Centenário (Meira, 21 ago. 1952). Na reformulada ideia foi sugerida a seleção de “um repertório de peças de teatro brasileiro desde Anchieta até os modernos, representados pelas peças premiadas em concurso para se apresentar um panorama completo do desenvolvimento do teatro no Brasil”. A

³⁸ No documento, assinala-se já ter se apresentado anteriormente uma proposta. Oscar Pedroso Horta, membro da Comissão Executiva, teria sido relator e apresentado objeções ao primeiro projeto junto à Comissão Executiva, recusando-a.

realização dos espetáculos se daria por meio de parceria com o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e a Escola de Arte Dramática (EAD) que ficariam responsáveis pela execução de parte do repertório selecionado. Ainda segundo o documento:

O Serviço de Comemorações Culturais escolherá dentro do mesmo repertório 4 ou 5 peças para serem montadas e representadas sob a sua responsabilidade. Para tanto contratará diretor de real capacidade e convidará para figurar em qualquer uma dessas peças, elementos do teatro nacional que ficariam comprometidos apenas pelo espaço de quatro meses, tempo necessário para ensaios e representações de cada uma (Meira, 21 ago. 1952).

O aproveitamento de artistas nacionais pelo período de quatro meses foi justificado pela afirmativa de que o tempo mencionado não prejudicaria a organização do teatro brasileiro pelo fato de não existirem companhias permanentes no meio teatral nacional, mas “conjuntos que se renovam anualmente” (Meira, 21 ago. 1952). A alegação nos dá pistas a respeito do funcionamento das artes cênicas em território nacional que, na metade do século XX, passou a ser constituído por diversos grupos dentro de um novo panorama do fazer cênico brasileiro. No campo da dança, como demonstrou Santos (2002), ocorreu propostas como a do Ballet IV Centenário que impulsionaram a profissionalização da área e a formação de grupos com caráter mais duradouro.

Ademais, o planejamento apresentado à Comissão previa espetáculos de gala no Theatro Municipal, “oferecidos as delegações oficiais”, espetáculos “a preços populares” em outros teatros municipais e o “Auto de Anchieta”, realizado “ao ar livre, na frente da Catedral, como era antigamente representados [os autos] na frente da igreja do Colégio”. Incluía-se ao projeto um “espetáculo de gosto popular, gênero revista” a ser apresentado na exposição industrial prevista para as comemorações durante cerca de dois ou três meses, necessitando de verba, mas entevendo retorno de bilheteria (Meira, 21 ago. 1952).

Curiosamente, na proposta do projeto (Esboço... 21 ago. 1952), tem-se para cada sugestão de espetáculo um argumento para sua realização e/ou uma indicação de possibilidade de montagem teatral. Os comentários são pessoais e caem nas compreensões e gosto do autor do texto. Para as possíveis encenações mencionadas, tem-se uma indicação ou sugestão para os “costumes”, a “moda” ou o “guarda-roupa”. Para a encenação de *As guerras do alecrim e da mangerona*, de Antonio José

da Silva, por exemplo, o autor do projeto propõe “costumes dos princípios do século XVIII”; para *Macário*, de Alvares de Azevedo, assinala “roupas de fantasia, românticas”; para algum texto a ser escolhido do autor Martins Penna, esclarece “Presta-se a reconstituição da época. Os cenários e vestimentas poderiam ser reproduzidas de gravuras de Debret e Rugendas”; e para *As Doutoradas*, de França Junior, aponta “Roupas de 1910, mais ou menos” (Esboço... 21 ago. 1952).

Por fim, na condição de projeto aprovado a ser executado no decorrer do ano de 1954, segundo processo 1435 (anexado ao processo 3422), ficou resolvido como programa de teatro nacional das comemorações, a realização das montagens pelo TBC do *Auto de São Lourenço*, de José de Anchieta, de *O Contratador de Diamantes*, de Afonso Arinos, e de dois programas do teatro antigo brasileiro – “talvez *Macário*, de Alvares de Azevedo, e uma de Machado de Assis”. Além disso, a EAD seria responsável pela organização do Festival Martins Pena (Meira, 18 dez. 1952?). O planejamento das ações previstas para o teatro nos parece próximas àquelas imaginadas para o campo da dança e que acabaram por originar e orientar o trabalho do *Ballet IV Centenário*.

O esboço de um balé teria sido elaborado antes mesmo da instauração da Comissão do IV Centenário de São Paulo, em 1951 (SANTOS, 2002). De acordo com Valente (2008), o esquema apresentado por Nicanor Miranda, responsável pela diretoria do Setor de Bailado, foi aceito pelas autoridades competentes como eixo norteador do trabalho. A proposta, que previa detalhes mais ou menos acertados da realização e cronograma das atividades,

empunhava uma audaciosa proposta que contava com um diretor artístico de renome internacional contratado, artistas plásticos brasileiros para a criação de figurinos e cenários, aproximadamente 60 bailarinos, uma oficina de cenotécnica e outra de costura, além da presença da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo para compor a primeira companhia estatal paulista de dança clássica (VALENTE, 2008, p.10).

Pelo o que apuramos, os registros de grupos profissionais de dança no Brasil no início da década de 1950 são raros. Nesse contexto, o balé se situava como uma atividade voltada às moças da alta sociedade. Sobre a realidade de São Paulo no período, além de não haver uma companhia profissional, Vallim Júnior (1998, p.28) afirma que “os espetáculos apresentados na cidade ou vinham do exterior ou eram

montados por professoras que mantinham academias particulares sem nenhum objetivo profissionalizante”.

Em 1952 a Comissão enviou carta às principais escolas, professoras e artistas de balé da capital paulista, solicitando o apoio e a colaboração para a concretização do projeto de elaboração de espetáculos de dança-teatro. Sobretudo, o apoio se daria com o incentivo para que alunas e alunos das escolas participassem da seleção de bailarinos para a composição do corpo de baile do *Ballet IV Centenário*. Nas cartas enviadas, referentes ao processo 816 do AHM, sublinhamos que o projeto previa a organização “32 figuras” (coreografias) e já tinha por objetivo a construção de espetáculos nacionais. Ainda, no texto, observamos o desejo de estímulo ao balé nacional na afirmação: “É uma iniciativa corajosa e desinteressada, que visa, antes de mais nada, prestigiar os elementos que, dedicada e eficientemente, trabalham pela elevação do nível do nosso ballet” (Meira, 19 jun. 1952).

Avistamos na carta de Maria Olenewa (24 jun. 1952) enviada à Comissão, que a profissionalização e difusão do balé no país já estava em debate e compunha os anseios dos realizadores/artistas da área quanto a seus interesses na elaboração de uma possível linguagem nacional. Olenewa (24 jun. 1952) assim escreveu:

Com efeito, venho lutando há bastante tempo no sentido de contribuir para a elevação do nível de nosso ballet, tendo nesse sentido procurado não só incentivar o gosto pelo bailado, em excursões pela primeira vez feitos no interior do Estado e em outros Estados do Brasil, como também apresentando bailados nacionais; dessa forma, não poderia, coorentemente, deixar de apoiar a iniciativa dessa Comissão de Festejos do IV Centenario, graças a qual poderá a Arte do Ballet estar presente no programa dos festejos.

Isto posto, reputamos que o primeiro argumento para a criação do *Ballet* se baseou na ambição pela profissionalização da dança no país doravante a criação de um grupo com potencial de representação nacional perante um contexto global. Com o investimento público, a companhia criada recebeu os recursos necessários para seu funcionamento, dispondo de espaço próprio, profissionais capacitados nas diversas áreas de composição de espetáculos, remuneração aos bailarinos, dentre outras coisas. A criação do Ballet IV Centenário correspondeu a um espaço de formação de novos bailarinos, reverberando em toda a história recente da dança brasileira. Santos (2002, p.1) defende a ideia de que

a formação deste conjunto coreográfico marcou o início da profissionalização da dança na cidade e, permitiu que toda uma geração de bailarinos entrasse em contato com as linhas de trabalho que estavam em voga na Europa naquele momento. Sem dúvida, este intercâmbio acabou influenciando diretamente o perfil da dança em São Paulo nas décadas de 60, 70 e 80.

Para além da ideia de profissionalização da dança, a proposta de estruturação da Companhia concordou com os desígnios de um Brasil moderno. Diferentes pesquisadores (AMARAL, 1998b; SANTOS, 2002; REIS, 2005; VALENTE, 2008) apontam correspondências entre as propostas elaboradas em meio às comemorações do IV Centenário aos ideais de modernização, explicitados pelo lema *São Paulo, a cidade que mais cresce no mundo*³⁹. Assim, a criação do *Ballet*, concatenada às outras atividades realizadas nas comemorações de 1954, expressou a crença do progresso de São Paulo e do Brasil. Segundo Teixeira (1998, p.116), em 1954 o *Ballet* “misturase aos sonhos da juventude, ao sonho de cidade, ao Brasil do segundo governo Vargas – o país era o futuro, e a cidade, a que mais crescia no mundo”.

Ressaltamos que os desígnios da construção da Companhia se aliou a exemplos de grandes balés, como se via em países como França, Rússia e Estados Unidos. Para atender aos anseios sinalizados, podemos inferir que o projeto do *Ballet IV Centenário* foi estruturado tendo como referencial os *Ballets Russes*, reconhecido ícone internacional da dança moderna que, sob a direção de Serguei Diaghlev, influenciou e firmou novos modos de se refletir as artes cênicas no início do século XX (ROUBINE, 1998). Aproximando-se das propostas das vanguardas modernistas, Diaghlev propôs uma companhia alicerçada na colaboração entre artistas e outros profissionais de diversas áreas, pensando a composição do espetáculo como uma unidade em que todos os elementos deveriam se integrar a partir de um eixo central determinado pelo encenador. Nos seus vinte anos de existência, a companhia russa firmou inúmeras parcerias dos com importantes compositores, artistas plásticos, bailarinos, coreógrafos, costureiros, dentre outros profissionais⁴⁰.

Para Ana Mae Barbosa (1998), este modo de se conceber o espetáculo representou o ideal modernista de uma “arte total”, a qual deveria reunir diferentes linguagens, e, ainda, correspondeu a uma estratégia bem sucedida dos primeiros

³⁹ Slogan criado durante as comemorações do IV Centenário de São Paulo.

⁴⁰ Entre as parcerias figuram o compositor Igor Stravinsky, os artistas Pablo Picasso e Henri Matisse e a costureira Coco Chanel.

modernistas para conquistar público ao realizar ações conjuntas com grandes nomes da época.

Considerado tal referencial, o projeto do *Ballet IV Centenário* já nasceu com a proposta de ser um espaço de trabalho em que profissionais de diversas áreas, orientados a partir de um eixo central expresso na figura do diretor artístico, trabalhassem em conjunto, criando espetáculos grandiosos, de notável qualidade técnica e artística. Tal intenção pode ser percebida na carta assinada pela Comissão e direcionada à bailarina Halina Biernacka (Meira, 22 de jul. 1952). Nela, o desejo de se contar com a colaboração de artistas que já atuam no Brasil para a realização dos bailados é evidente, mas percebemos a centralidade das decisões e da estruturação do *ballet* em torno do *mâitre*: "Essa reunião seria da maior valia e continuamos dispostos a realizá-la. Ocorreu-nos, porém, ser talvez mais útil aguardar a chegada do "maitre de ballet" e, de acôrdo com êle, estabelecer uma orientação definitiva" (Meira, 22 de jul. 1952).

Deste modo, o projeto do *Ballet* aprovado pela Comissão em 1952 previu um coreógrafo de renome internacional que assumisse a direção artística, a participação de artistas visuais brasileiros para elaboração de cenários e figurinos, a colaboração de grandes compositores nacionais com a criação de músicas para os balés, o acompanhamento da Orquestra Sinfônica de São Paulo e a contratação dos melhores bailarinos do país na época. Também no sentido de garantir a primazia da criação, o projeto determinava a existência de suporte técnico especializado, expresso, principalmente, na configuração das oficinas de cenografia e costura. No texto de apresentação do *Ballet* dos programas⁴¹ dos espetáculos distribuídos nas exibições de 1954, afirma-se:

Para a realização dêsse plano, dois problemas se apresentavam em primeiro lugar: a organização de um corpo de baile de nível artístico superior e a aquisição de um Diretor Artístico que, com as funções de pedagogo, "maitre de ballet" e criador coreografico, seria o principal responsável pela idealização e realização do programa do Ballet do IV Centenário da Cidade de São Paulo (Comissão do IV Centenário, 1954).

⁴¹ Houve duas temporadas do *Ballet* em 1954, sendo uma realizada em um palco adaptado no Ginásio Pacaembu e outra no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Os programas distribuídos em ambas as ocasiões são similares e o texto de apresentação da companhia se repete.

Na organização da Companhia, buscaram-se nomes de grande prestígio para compor o quadro de funcionários, incluindo celebridades em meio às fichas técnicas – como foi o caso da bailarina Ady Addor⁴². Tais desígnios condizem com diferentes aspectos: exaltar a “boa produção” já realizada no país; aceitação do público nacional aos espetáculos propostos em meio às comemorações organizadas com financiamento governamental e voltada a numeroso público; e, aceitação e difusão internacional, com grande foco na Europa. Santos (2002) demonstrou que a mesma estratégia já vinha sendo utilizada no repertório de criações culturais nacionais e pensada em outras realizações, tal como na Cia. Vera Cruz⁴³.

Assim, para dar início aos trabalhos do Ballet, buscou-se em primeiro lugar a contratação do diretor artístico e coreógrafo que seria responsável pela orientação e estruturação geral da companhia e pela criação das coreografias. Aurelio Milloss não foi a primeira opção da Comissão que negociou com outros coreógrafos antes de fechar acordo com o húngaro⁴⁴. Todavia, fato é que Milloss fora convidado em 1951 e, após negociações de contrato, chegou ao Brasil em 1953 já iniciando os trabalhos do *Ballet*.

A contratação de um profissional estrangeiro para a função se deu sob o argumento, já comentado, de que a companhia serviria como espaço de formação dos bailarinos. Além disso, havia a ambição de concatenar a produção brasileira àquelas realizadas ao nível internacional. Nesse sentido, Patrizia Veroli (1998, p.48) defende que Milloss “foi chamado para valorizar os mais autênticos talentos brasileiros (bailarinos, músicos, pintores) em uma dimensão internacional”. De forma similar, Teixeira (1998, p.111), assegura ter se contratado “um profissional festejado na Itália, para organizar a companhia de balé que ornasse com a almejada projeção

⁴² Ady Addor era bailarina do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

⁴³ Importante companhia cinematográfica brasileira, fundada em 1949 por Franco Zampari (1898-1966) e Francisco Matarazzo Sobrinho (1898-1977), na cidade de São Bernardo do Campo, São Paulo. Fechada em 1954 em decorrência de problemas financeiros, o último lançamento da produtora foi o documentário sobre os festejos dos quatrocentos anos da capital paulista, “São Paulo em festa”, dirigido por Lima Barreto.

⁴⁴ A pesquisadora Valente (2008) cita os nomes de Maurice Béjart e Jerome Robbins como coreógrafos convidados para o trabalho. Diferentemente, Cláudia (2002), ao analisar os documentos presentes no Fundo do IV Centenário no Arquivo da Prefeitura da Cidade de São Paulo, depara-se com três cartas-convite com data e conteúdo semelhante aos bailarinos, Roland Petit, Aurelio Milloss e William Dollar. Segundo ela, primeiramente William Dollar teria se interessado e mantido contato com a Comissão, porém, as negociações não tiveram sucesso. Em seguida, teriam se iniciado as negociações com Milloss, terminando com a assinatura do contrato do coreógrafo.

pelo mundo". Podemos aqui acrescentar o ensejo de profissionalização dos bailarinos e a compreensão apresentada por Glaucia Amaral (1998b, p.12) de que o coreógrafo húngaro fora convidado "para transformar esses jovens [bailarinos brasileiros] em profissionais competentes". Finalmente, vale lembrar as motivações apresentadas no programa distribuídos nas temporadas do *Ballet* acerca da contratação de Milloss:

Isto sobretudo porque a Comissão do IV Centenário da Cidade de S. Paulo, a fim de assegurar ao "ballet" um próprio perfil estético de estilo unificado, deliberou que o repertório básico do primeiro ano de existência do conjunto devia ser composto de obras de um só coreógrafo, neste caso Milloss (Comissão do IV Centenário, 1954).

Iniciado o trabalho do coreógrafo no Brasil em 1952, elaborou-se e cumpriu-se um plano de trabalho que previa a contratação de bailarinos e outros profissionais para atuação no *Ballet*. Ao que parece, Milloss se encarregou da seleção de bailarinos e foi responsável pela indicação dos nomes que iriam comandar as oficinas de cenografia e costura e, posteriormente, a orquestra. Porém, assinalamos que algumas determinações prévias parecem ter sido já apresentadas ao húngaro pela Comissão. Dentre elas se destaca a de que, apesar de Milloss dispor de certa autonomia na escolha do repertório, o acordo de trabalho firmado para com a Comissão estabelecia a obrigatoriedade de "criar cinco coreografias inéditas e brasileiras, com música e tema nacionais" (TEIXEIRA, 1998, p.111). Essa perspectiva encontra fundamento no texto dos programas distribuídos em 1954:

Chegando a São Paulo em Janeiro de 1953, a tempo de participar do júri de seleção do corpo de baile, Aurélio M. Milloss iniciou os trabalhos de organização do quadro geral do conjunto. Tendo já uma idéia mais clara dos elementos de que podia dispor, e pouco a pouco chegando a aprofundar seus conhecimentos sobre o que a música e a pintura brasileiras, respectivamente lhe poderiam oferecer para uma participação na realização final da obra, Milloss ficou em condições de organizar um repertório que correspondesse às exigências culturais do plano de festejos do IV Centenário.

Este projeto de repertório compreendia obras de gêneros suficientemente diversos a fim de manifestar os mais variados aspectos que esta forma de arte teatral pode oferecer. Assim, conservando severamente as bases técnicas da dança acadêmica (clássica) internacional, tratava-se, também, de valorizar as mais multilaterais do desenvolvimento técnico e poético do "ballet" moderno, como aquelas do "ballet" inspirado por elementos folclóricos. Em consequência, o projeto incluiu "ballets" tanto de

composição puramente formal, como de caráter narrativo (“ballets d’action”), e como também de inspiração étnica. Naturalmente, Milloss não se limitou a um sêco conservativismo na subdivisão dos vários caracteres, mais tendia superá-lo em favor de ideologias estéticas possivelmente inéditas. Correspondendo a estas várias diretrizes, foi sobretudo a evolução da cultura de “ballets” de inspiração brasileira aquela que recebeu particular consideração (Comissão do IV Centenário, 1954).

Frente às determinações apontadas, todas as coreografias que formariam o repertório do *Ballet* foram elaboradas especificamente para o Ballet, porém, cabe notar que muitas composições já haviam sido dançadas por Milloss. Dentre os 17 balés montados para o ano de 1954, os bailados *Uirapuru*, *Lenda do amor impossível*, *Fantasia Brasileira*, *O guarda-chuva e Cangaceira*, compuseram o repertório de temáticas nacionais, sendo executados exclusivamente para as comemorações do IV Centenário de São Paulo e mencionados nos programas como “criação absoluta para o Ballet IV Centenário de São Paulo”⁴⁵. Como resultado,

tem-se temas brasileiros mesclados com o repertório estrangeiro e de influência expressionista de Milloss. Personagens da cultura brasileira, transformados pelos figurinos em “figuras picassianas”. Bailarinos com as técnicas conservadoras do balé clássico, dançando músicas brasileiras e/ou “ambiente sonoro” do próprio Milloss (AMARAL, 1998b, p.12).

A determinação foi apurada a partir dos referenciais nacionalistas que norteavam os ideais modernistas defendidos por muitos intelectuais e artistas no país⁴⁶. Tal visão é corroborada por Valente (2008) e por Amaral (1998b, p.12), o qual aponta:

Os espetáculos do Ballet evidenciaram o conceito antropofágico expresso no manifesto de Oswald de Andrade, mostrando que era possível à dança brasileira servir-se de valores culturais forâneos como se fossem iguarias de um fino banquete, para em seguida digeri-los como valores próprios, que por sua vez viriam alimentar a formação de uma nova identidade cultural.

⁴⁵ Balés assinalados como “criação absoluta” seriam composições integralmente novas, contando com coreografia, música e cenários e figurinos inteiramente desenvolvidos para o repertório do Ballet IV Centenário.

⁴⁶ Os ideais nacionalistas acabaram por ecoar, em distintas intensidades, em diversos e importantes projetos artísticos e culturais. Citemos como exemplo a *Companhia Suicida do Teatro Brasileiro*, manifesto em favor de uma dramaturgia nacional elaborado por Léo Jusi, Augusto Boal, Abdias do Nascimento e Nelson Rodrigues, em 1954.

Para além da produção de bailados de temáticas nacionais, o ufanismo apregoado em toda a estruturação da Companhia reverberou sobre outros aspectos de sua formação. Analisando a escolha dos artistas colaboradores para realização dos cenários e figurinos, por exemplo, verificamos que, com exceção de Toti Scialoja que possuía endereço na Itália, todos os demais residiam nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro – como é possível observar na listagem de distribuição dos ingressos dos colaboradores na temporada de estreia no Rio de Janeiro em dezembro de 1954 (Relação..., [26 nov. 1954]). Ainda, na lista dos fornecedores do Ballet, indicada nos programas distribuídos em suas apresentações, constatamos que todos correspondem a empresas com sede em São Paulo, excetuando-se *Max Factor*, fornecedora de maquiagem sediada em Hollywood (Comissão do IV Centenário, 1954)⁴⁷.

Surpreendentemente, o *Ballet* nunca apresentou seu repertório completo na cidade de São Paulo. No segundo semestre de 1954, se organizou às pressas uma solução para a estreia do grupo na Capital. Em 22 de setembro de 1954, Fernando Millan, Diretor do Serviço de Comemorações Culturais, apresentou ao Presidente da Comissão, documento indicando a necessidade de adequação à estreia do *Ballet* em São Paulo e a possibilidade de adaptação do Ginásio do Pacaembu, com projeto proposto em anexo. Argumentou-se que

Muito embora tenhamos nos detido seriamente sobre o caminho a se determinar – como encontro de interesses e ambições as mais louváveis – as criações coreográficas e as exigências cenotécnicas têm-nos, realmente, impedido qualquer procedimento melhor para uma solução definitiva (Millan, 22 set. 1954).

No documento, explicitou-se que todo o repertório do Ballet foi criado a partir das condições técnicas entrevistas no TMSP, o que se tornou um grande empecilho para as apresentações dado a inviabilidade de uso do local em decorrência do atraso da obra em andamento⁴⁸. Assim, para possibilitar uma estreia “codigna”, elaborou-se o plano para a apresentação de um repertório reduzido e

⁴⁷ As empresas eram brasileiras, entretanto isso não significa que os artigos vendidos eram de fabricação nacional, isto é, os empreendimentos revendiam itens importados. De qualquer maneira, importa-nos o compromisso da Companhia que estudamos em privilegiar o comércio nacional por meio da compra de produtos em fornecedores locais.

⁴⁸ A reforma do TMSP só teve fim no ano de 1955.

ajustado à condição e a “totalidade do programa inicial” se reservou a outro momento.

Propôs-se para a estreia a realização dos balés: *Ilha Eterna*, com música *Suite nº 2* de Bach; *Deliciae Populi*, com composição de de Alfredo Casella, e; *Fantasia Brasileira*, com composição de Souza Lima. No documento, Millan (22 set. 1954) afirma terem aproveitado “apenas, aquêles ballets que melhor se enquadrassem nesta apresentação prévia do Ballet do IV Centenário, dando-se a todos os nossos bailarinos a oportunidade de uma apresentação que não ferisse de frente seus interesses”. Em meio à projeção de custos para a diminuta apresentação em São Paulo, esclareceu-se no documento o orçamento previsto de cerca de Cr\$ 200.000,00 para “adaptação dos novos cenários, novos figurinos e aluguel de nova partitura musical”⁴⁹ (Millan, 22 set. 1954).

A apresentação no palco montado no Ginásio Pacaembu teria sido, portanto, um paliativo para que se realizasse ao menos uma performance reduzida da Companhia na cidade de São Paulo no ano das comemorações dos quatrocentos anos de sua existência.

No Processo 4273 (Torres, 26 ago. 1954), vemos que em agosto de 1954 já estava sendo mantido contato com o Teatro Municipal do Rio de Janeiro para a realização de temporada de apresentações do *Ballet* e da Orquestra. Além de acertar uma Temporada de Ópera na cidade de São Paulo, a ser realizada no palco adaptado no Ginásio Pacaembu com participação de artistas nacionais e internacionais, o Ofício da Comissão Artística e Cultural do Teatro Municipal do Rio de Janeiro dirigido à Comissão do IV Centenário apresentava resposta positiva à possibilidade de realização de temporada do Ballet IV Centenário no Rio de Janeiro.

Aproveitamos a oportunidade para confirmar, em nome da Comissão Artística e Cultural do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, a satisfação com que seria recebida a participação do Ballet do Centenário no Festival do Rio de Janeiro, de 1954, dando corpo ao objetivo de melhor intercâmbio artístico entre as duas grandes cidades brasileiras. As bases de tal participação seriam as propostas pelo Profº. Lourenço Cabral, consistindo na possibilidade de serem realizadas as excursões num prazo máximo de vinte (20) dias redondos para o Ballet e Orquestra, correndo as despesas de viagem,

⁴⁹ O balé *Ilha Eterna* foi elaborado especialmente para a apresentação no palco adaptado no Ginásio Pacaembu.

transporte, estadia e despesas de palco por conta deste Teatro Municipal, inclusive para os técnicos julgados indispensáveis, a critério e em datas a serem ajustados. (Torres, 26 ago. 1954)

Assim, em dezembro do mesmo ano, o Ballet IV Centenário estrearia, enfim, seu repertório completo na capital carioca. Notadamente, a apresentação integral do conjunto de coreografias elaboradas ao longo de dois anos não voltaria a acontecer. Além das exibições no Pacaembu e no Rio de Janeiro, o Ballet apresentou-se em pouquíssimas ocasiões.

Em uma delas, em maio de 1955, mesmo com problemas referentes à participação da Orquestra, a Companhia fez parte da programação do Teatro Coliseu, em Santos, contando com duas apresentações noturnas e uma vespertina. O programa teria sido similar ao realizado no palco montado no Ginásio Pacaembu, com três coreografias adaptadas. Outra solicitação atendida de apresentação do Ballet se deu em junho de 1955 e aconteceu no Teatro Santana. Como parte de evento beneficente à Casa do Ator, instituição que tinha por finalidade “amparar e abrigar artistas velhos e inválidos para a profissão”, em carta de resposta e prestação de contas assinado por Raul dos Santos Soares (1 jul. 1955), Procurador Perpétuo da Casa do Ator, afirma-se que o evento teve rendimento de Cr\$ 42.350,00.

Houve outros tantos pedidos para que a companhia se apresentasse em determinados eventos e lugares, porém, por razões diversas, os pedidos foram negados. Nos documentos acessados no AHM confirmamos as dificuldades de adaptação e reapresentação dos bailados e compreendemos, um grande indicativo de alguns dos maiores desafios que seriam enfrentados ao longo de todo o ano de 1955 e que levariam ao fechamento da Companhia. Exemplo disso foi a proposta de uma programação similar ao do Ginásio Pacaembu com apenas 3 coreografias na Sociedade de Cultura Artística, em 1955. Negada pela Comissão, argumentou-se que o repertório completo ainda não havia sido exibido na cidade de São Paulo. Além disso, a apresentação seria dedicada exclusivamente a uma entidade fechada, sem acesso do público em geral (Millan, 3 mar. 1955), o que não corresponderia aos intuítos dos festejos.

Como outro exemplo, no processo 6368 do AHM, tem-se um conjunto de documentos referentes à solicitação – oficializada pela Secretaria de Educação e Cultura vinculada à Prefeitura Municipal de São Paulo em 30 de março – de

“colaboração do Ballet IV Centenário nas festividades da inauguração do Teatro São Paulo” a ocorrer entre 20 e 30 de abril do mesmo de 1955. Como documentos internos da Comissão, deparamo-nos com os posicionamentos de Lia Dell’Ara e de Aldo Calvo, acerca da viabilidade da apresentação. Primeiramente, em 26 de março de 1955, após visita técnica ao Teatro, Lia Dell’Ara afirma a impossibilidade da realização de todo o repertório da companhia devido as “pouquíssimas possibilidades daquele local”. Segundo ela,

Desde que as previsões de instalações técnicas (parte elétrica), maquinários, cenografias, camarins, etc.) estejam adequadas, sempre que o diretor responsável pela orquestra estiver de acôrdo, poderemos apresentar os seguintes ballets, em condições reduzidas: Indiscreções – O Mandarim Maravilhoso – Deliciai Populi – Lenda do Amôr Impossível – Caprichos – Uirapurú – Ilha Eterna – A Dama das Camélias e Sonata de Angustia (Dell’Ara, 26 mar. 1955).

Ainda, sinaliza:

Quero deixar bem claro que sòmente os ballets acima citados poderão, por motivo de força maior, ser apresentados naquele teatro, tendo em vista que o número de bailarinos participantes não chega a ultrapassar um terço do conjunto, excluindo-se também ulteriores complicações na parte cenotécnica, levando-se em consideração as precárias possibilidades do Teatro São Paulo, diante do Ballet IV Centenário que foi, como é de conhecimento de V. S., realizado tanto na parte artística como na parte técnica, para um teatro que tenha, no mínimo, um palco de 12 metros de boca (Dell’Ara, 26 mar. 1955).

Em seguida, em 13 de abril, de modo similar, mas com ainda mais restrições, Aldo Calvo se manifestou acerca das questões técnicas de adaptação do cenário/espço (Calvo, 13 abr. 1955). Para ele também não havia condições para a apresentação. Pelo documento, é possível confirmar algumas outras importantes determinações técnicas da composição dos espetáculos. Tal como apontado por Lia Dell’Ara, toda a realização coreográfica e cenográfica dos bailados foi pensada para uma abertura de boca de cena de ao menos 12 metros. Segundo o cenógrafo (Calvo, 13 abr. 1955), a profundidade do palco deveria ser de 13 metros e as medidas foram determinadas como mínimas, “considerando que corresponde também às medidas dos teatros do interior”. Ainda, era “bom notar a necessidade absoluta de uma instalação elétrica perfeita e eficiente, levando-se em conta que todos os ballets requerem um grande efeito de luz, sem o que é absolutamente impossível exhibi-los” (Calvo, 13 abr. 1955).

Por fim, antes da resposta definitiva ao Teatro São Paulo, em 15 de abril, Fernando Millan encaminhou ao Diretor Geral da Comissão documento no qual lista, a partir de questões operacionais e se baseando nos pareceres de Lia Dell'Ara e Aldo Calvo, as possibilidades de adaptação do Ballet IV Centenário àquele espaço (Millan, 15 abr. 1955). Assinalou, então, o problema da boca de cena e as limitações da parte elétrica, bem como afirmou ser impossível a execução pela Orquestra dos balés O "Mandarim Maravilhoso", "Uirapuru", "Ilha Eterna" e "A Dama das Camélias". Ainda, declarou "serem muito próximos – com idêntico espírito criativo, os ballets representáveis – "Indiscreções" e "Caprichos" – sendo que os restantes, nas mesmas condições – "Lenda do Amôr Impossível" é um ballet sem música e "Deliciae Populi" – já foi apresentado no Pacaembu." Por fim, em nota posteriormente acrescida à mão, informou que o maestro Nino Stinco estaria fora de São Paulo até o dia 30, de forma que para realização da apresentação deveria ser providenciado outro regente.

Por conseguinte, em 22 de abril de 1955, Guilherme de Almeida (presidente da Comissão) encaminhou documento ao Secretário de Educação e Cultura da Prefeitura Municipal de São Paulo, Renato Antonio Checchia, respondendo negativamente à solicitação de participação na inauguração do Teatro São Paulo (Almeida, 22 abr. 1955). O evento nos levou a acreditar que a impossibilidade de adaptação dos bailados possa ter sido uma das causas para o enfraquecimento do *Ballet*. É preciso verificar, nesse sentido, um pouco mais sobre as estruturas técnicas das casas de apresentação da época. Ainda, levantamos aqui a hipótese de que a "indisposição" para a exibição no Teatro São Paulo – da Prefeitura – possa ter causado ainda mais desgastes nas relações da Companhia com o poder público municipal⁵⁰. Outros acontecimentos, tal como o declínio ao convite de participação do Ballet na inauguração do Teatro Álvaro de Carvalho, em Florianópolis, Santa Catarina⁵¹, em

⁵⁰ Autores como Valente (2004) e Amaral (1998), indicam a divergência de interesses do prefeito de São Paulo e da Comissão como um dos grandes responsáveis pelo fechamento da companhia.

⁵¹ Em 25 de junho de 1955, Sálvio de Oliveira, Consultor Técnico do Departamento de Educação do Estado de Santa Catarina dirigiu a solicitação escrita ao Secretário de Educação e Cultura de São Paulo (Oliveira, 25 jun. 1955). Como resposta, a Comissão (em documento assinado por Guilherme de Almeida em 18/07/1955) informou a inviabilidade de decisão para o momento, visto convite anterior para participação no Festival Internacional de Nova York. Deixa-se em aberto o convite, mas com a compreensão de ser prioridade o desenrolar da participação no Festival Internacional. A resposta do órgão catarinense foi de compreensão à situação apresentada pela Comissão. Solicitou-se, assim, que, caso fosse efetivamente inviável a participação do Ballet no evento em SC, fosse sugerido "outro conjunto (ballet, teatro declamado etc) que possa, reunindo qualidade de arte e espetáculo, prestar-se à inauguração do nosso teatro". Observa-se que as produções realizadas especialmente nas cidades

1955, podem ser pensados como desencontros burocráticos que resultaram e, ao mesmo tempo, motivaram, de certo modo, o declínio da Companhia.

No conjunto de documentos referentes ao processo 6042, anexado ao processo 6723, do AHM, conferimos outra situação relacionada às nossas conjecturas comentadas acima. Ainda no primeiro semestre de 1955, sob proposta de Alfredo Gagliotti, vislumbrava-se a possibilidade de apresentação do Ballet nos teatros Colon (Buenos Aires, Argentina) e Sodré (Montevideu, Uruguai) nos meses de março a abril (Gagliotti, 1 fev. 1955). Não obstante, em razão da agenda dos Teatros, Gagliotti não conseguiu operacionalizar a temporada internacional. Em setembro do mesmo ano, Fernando Millan (9 set. 1955), dirigindo-se ao Diretor Geral da Comissão, especificou as crises pelas quais o Ballet vinha passando: indas e vindas de bailarinos; busca (sem sucesso) por um novo *maitre de ballet*; e contatos para novas temporadas. Em um segundo momento, lamentou não ter dado certo os contatos para novas temporadas do *Ballet* fora de São Paulo e apontou uma possibilidade de apresentação a ser realizada com o uso da verba destinada anteriormente à viagem a Montevideu. Seu posicionamento não era esperançoso, e afirmou que “Frustrado, entretanto, êste último expediente, nada nos restaria senão recorrer à Prefeitura no sentido de conseguirmos o desejado” (Millan, 9 set. 1955).

Nesse contexto de crises e incertezas, e aproximando-se da dissolução da Comissão do IV Centenário⁵², viu-se como uma tentativa de solucionar os problemas, que seguiam crescentes, a transferência do Ballet IV Centenário para a municipalidade. Em setembro de 1955, em documentos encaminhados à Prefeitura e à Secretaria da Cidade de São Paulo, a Comissão exprimiu o desejo de “assegurar a sobrevivência do seu ballet”, assinalando que a não transferência à Municipalidade poderia acarretar na dissolução da Companhia (Almeida, 12 set. 1955; Almeida, 13 set. 1955). Passou, assim, a elencar razões para o atendimento à solicitação.

Os argumentos apresentados pela Comissão para a realização da transferência se basearam principalmente no valor artístico creditado ao Ballet e, também, no valor patrimonial da soma de bens produzidos e acumulados durante todo seu processo

de São Paulo e Rio de Janeiro são, muitas vezes, apontadas como referenciais às produções artísticas nacionais, vistas como de grande prestígio e qualidade.

⁵² A Comissão foi criada pela Lei nº 4052, de 30 de maio de 1951 e regulamentada pelo Decreto nº 1379, de 20 de julho de 1951. Já em sua criação, no Artigo 6º, ficou estabelecido que “O mandato da Comissão será extinto sessenta dias após o término das festividades comemorativas do IV Centenário, depois de prestadas e aprovadas as devidas contas”.

de estruturação e elaboração. Outro argumento central aproximava o grupo ao TMSP – que na época estava prestes a ser reaberto e para o qual a Comissão afirma ter contribuído com “apreciável soma”, justamente com o intuito de encenação dos bailados. Ainda, escreve-se:

Ao apresentar-lhe de novo esta sugestão, Senhor Prefeito, às muitas razões e conveniências da transferência peço venia para acrescentar as vantagens de vir a Municipalidade a poder contar com um conjunto de artistas reunindo as mais altas expressões do gênero, pelo que se tornou ímpar em toda a América, como focou exuberantemente demonstrado em várias de suas apresentações; e a de poder o Teatro Municipal, por sua vez, dispor, como elementos indispensáveis às suas atividades e de real necessidade para seu completo aparelhamento, de duas grandes oficinas: a de cenografia e a de costura. Tanto naquela como nesta, mercê de ingente trabalho esta Autarquia conseguiu igualmente reunir elementos de grande renome até mesmo nos maiores centros de cultura da Europa, além de copioso material de inestimável valor tanto intrínseco como artístico, do qual anexo cópia (Almeida, 12 set. 1955).

Em meio as negociações para a transição da Companhia à municipalidade, localizamos os documentos referentes à participação do Ballet na Temporada Lírica a acontecer no TMSP após sua reabertura, ainda no ano de 1955 (Millan, 13 out. 1955). Foi justamente em meio a essa nova temporada de apresentações que a Companhia foi extinta.

Realizada em meio a diversos problemas, havia dificuldades técnicas e administrativas. Grande exemplo dos desencontros que vinham acontecendo e dos entraves pelos quais o Ballet passava são percebidos em documento de outubro de 1955, assinado por Lia Dell’Ara, no qual demonstra preocupação com o trabalho na temporada lírica (Dell’Ara, 6 out. 1955). Direccionando-se a Millan, a bailarina revela ter tido conhecimento de sua função de *maitre du ballet* e coreógrafa por meio de notícia de jornal – fato que podemos considerar extremamente preocupante, visto que os bailarinos deveriam continuar seus trabalhos para apresentações agendadas no próximo mês. Igualmente expressivo é o documento de Millan, também de outubro, relatando ao Presidente da Comissão os problemas vivenciados e a dificuldade em se manter o corpo de baile (Millan, 12 out. 1955). Dada a conjuntura, com um número reduzido de apresentações e cercado de críticas e entraves políticos, técnicos e financeiros, o Ballet IV Centenário foi encerrado em dezembro de 1955.

4.2 O bailado *Cangaceira*

Cangaceira teve como tema a mulher no sertão nordestino e cangaceiro e, como já mencionado, foi uma criação exclusiva para o Ballet IV Centenário. Na estreia do programa completo em 1954 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, figurou como o último balé no quarto programa⁵³. Contando com a parceria entre o coreógrafo e diretor artístico Aurelio Milloss, o compositor Camargo Guarnieri e o artista multifacetado Flavio de Carvalho, *Cangaceira* recebeu a descrição de “Retrato coreográfico de Camargo Guarnieri, Flavio de Carvalho e Aurélio M. Milloss, em forma de ‘tema com 8 variações’”, aludindo, portanto, ao resultado do trabalho coletivo na criação do roteiros de movimentos e demais elementos cênicos que compuseram o bailado.

Segundo Flávia Camargo Toni (1998), Milloss não foi o responsável pela escolha dos compositores brasileiros a participar das atividades do Ballet, de modo que a parceria com Guarnieri acabou firmada pela própria Comissão dos Festejos. A música, apresentada de forma independente em outubro de 1954 no Teatro Colombo, em São Paulo⁵⁴, recebeu originalmente o nome de “Variações”, sendo encomendada nomeadamente para uso no Ballet IV Centenário (TONI, 1998). Assim, a partir de composição inédita do músico brasileiro de renome internacional, Milloss realizou a criação coreográfica e Flavio de Carvalho foi convidado a contribuir elaborando figurinos e cenário para o bailado *Cangaceira*.

Em nossas investigações no AHM, encontramos documentos que corroboram com tal apreensão. A Comissão mantinha correspondência com colaboradores na Europa, sendo alguns enviados pela Autarquia e outros já residentes ou que, oportunamente, já se encontravam em trânsito⁵⁵. Dentre elas, destacamos as cartas

⁵³ Foram apresentados um total de 16 balés divididos em quatro programas com quatro coreografias cada. Ver anexo II.

⁵⁴ Na ocasião, contou com acompanhamento no piano de Lydia Simões (TONI, 1998).

⁵⁵ Segundo o Decreto nº 1379/1951 que regulamentou a Lei nº 4052, a Diretoria Executiva seria o órgão executivo da Comissão e poderia ela, segundo o Artigo 8º, “solicitar da Prefeitura os funcionários, servidores e assistentes técnicos, que julgar necessários aos seus serviços, propondo o seu regime de trabalho e, conforme o caso, remuneração especial, nos termos legais próprios”. Além disso, poderia “contratar também técnicos e especialistas, uma vez esses contratos devidamente aprovados por toda a Diretoria”. Para as decisões a serem tomadas pela Comissão do IV Centenário, verificamos que pessoas diversas foram consultadas. Assim, concebemos que muitas das

assinadas por Luiz Heitor⁵⁶ nas quais debateu questões relacionadas a programação musical nas comemorações de 1954. Em documento de 8 de agosto de 1952 aludiu-se a contratação de regente para a Orquestra e o colaborador se posicionou como uma espécie de consultor acerca da questão, expressando suas opiniões e sugestões, bem como relatando contatos realizados na França (Heitor, 8 ago. 1952). Segundo consta no documento, haveria por parte da Comissão o desejo de se contratar por um período de dezoito meses um regente de grande reputação internacional – “da estatura de um Pierre Monteux ou de um Erich Kleiber”. Incumbido da função de auxiliar na escolha do profissional pretendido, Luiz Heitor procurou por “autoridades” para encontrar possíveis nomes a serem sugeridos. Todavia, em decorrência da época de férias, encontrou poucas pessoas, dialogando com Robin Laufer e Jack Bornoff, da Unesco e do Conselho Internacional de Música, respectivamente. Afirmando certo receio quanto à recepção do público paulista, o correspondente sugeriu alguns regentes que acreditava ser adequados à função.

Em uma segunda carta, datada de 13 de agosto de 1952, Luiz Heitor retomou o assunto do contato anterior, acrescentando algumas novas opiniões e informações obtidas após outras conversas com pessoas da área musical em Paris (Heitor, 13 ago. 1952). Sugerindo um novo nome à lista anteriormente enviada, escreveu acerca do que considerava ser a melhor estratégia para a escolha do novo regente da Orquestra. Como proposta à regente, indicou o nome do argentino Juan José Castro (1895-1968), afirmando que seria difícil a contratação de uma celebridade da área pelo tempo esperado de dezoito meses, de forma que a Comissão deveria escolher um

regente de fama menos reluzente, que seria o educador e disciplinador da orquestra, assumindo a responsabilidade da direção de alguns concertos. Os restantes seriam dirigidos por regentes convidados, ou eventualmente compositores (Strawinsky me vem ao espírito), todos de grande celebridade (Heitor, 13 ago. 1952).

Por fim, o colaborador explanou acerca da proposta de colaboração com o Théâtre des Champs Élysées. Segundo Luiz Heitor, a ideia teria surgido do contato da

determinações apresentadas pela Comissão tenham sido geradas a partir de uma reflexão “coletiva”, em que pessoas de confiança ou especializadas eram sondadas.

⁵⁶ Acreditamos que se trata do musicólogo brasileiro Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1905-1992) que passou a atuar como diretor da Seção de Música da UNESCO em Paris, em 1947.

Madame Denise Tual (1906-2000)⁵⁷ com Maria Martins⁵⁸ e Francisco Matarazzo, bem como Assis Chateaubriand (1892-1968). Tual seria colaboradora de Hervé Dugardin (1910-1969) e, compondo a organização do *Festival de Maio*, tinham como ideia a apresentação de um espetáculo do Théâtre de Champs Elysées em São Paulo e, em compensação, a apresentação de um espetáculo brasileiro no Festival em Paris.

Jean-Louis Barrault teria tido a idéia de dirigir esse espetáculo, constituído com a participação de 'um grupo folclórico brasileiro'. A meu ver – e chamo com a maior veemência sua atenção para êsse ponto – um tal espetáculo seria uma verdadeira catástrofe. E pelas seguintes razões: 1a) Os espetáculos de Maio, no Théâtre des Champs Elysées, sempre se compuseram das mais refinadas criações artísticas, nunca tiveram caráter folclórico; 2a) Um espetáculo folclórico brasileiro, dará a impressão de que o Brasil não tem mais nada a oferecer e que, na esfera artística, ainda esta no estágio da 'exportação de matérias primas' (no caso as manifestações folclóricas...); 3a) A participação de Jean Luis Barrault tornaria o espetáculo, sem dúvida, passível de infinitas críticas, pelo amortecimento do caráter nacional que implicaria (além de fazer pensar que nem para organizar um espetáculo nós servimos...); 4a) Um espetáculo folclórico brasileiro – e falo de cadeira... – não poderá jamais interessar o público de Paris, e exercer sobre êle a mesma atração que realizações análogas, organizadas pela Espanha ou pela Iugoslávia; 5a) O Brasil tem sua música de classe, e nos seus compositores mais eminentes, uma das matérias mais exportáveis; seria loucura desconhecê-lo. Se um espetáculo brasileiro deve ser apresentado, no Théâtre des Champs Elysées, durante a 'grande saison' de Paris, deve compor-se de música, y bailarinos ou óperas de nossos grandes compositores (por exemplo: um bailado de Villa-Lobos, como o que vai se proximamente estreado no ópera em um ato 'Malazarte', de Camargo-Guarnieri, apresentado este ano, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro). Isto nos honrará. A idéia que me expoz Dugardin é de molde a fazer pensar que as nossas cidades vivem infestadas de índios emplumados e de cobras, e que Música, com maiúscula, no Brasil, ainda está para nascer[...] (Heitor, 13 ago. 1952).

Luiz Heitor citou, portanto, questões que seriam cruciais à estruturação do *Ballet* que aqui estudamos. Provavelmente, suas opiniões reverberaram nas escolhas referentes à escolha da regência da orquestra e das músicas que iriam ter notoriedade na elaboração do Ballet IV Centenário. Como verificamos, dois

⁵⁷ Técnica de som e produtora e diretora na área de cinema, conhecida como Denise Batcheff.

⁵⁸ Acreditamos que se trata de Maria de Lourdes Alves Martins (1894-1973), importante artista brasileira vinculada ao movimento surrealista.

compositores de destaque nas produções da Companhia foram assinalados pelo colaborador, sendo eles Villa Lobos e Camargo Guarnieri.

Além disso, reconhecemos nas cartas comentadas uma preocupação com a recepção do público paulista, acompanhada do desejo de “exportação” de uma imagem do Brasil, pautada em seu aspecto mais moderno e que ressaltasse suas potencialidades artísticas e progresso. Ambas as problemáticas tiveram influência na elaboração do *Ballet*, que contou com a contratação de celebridades da época. Ele foi amplamente propagandeado nos meios de comunicação e procurou concatenar um discurso que fosse global, mas que apresentasse e representasse o desenvolvimento local/nacional.

Por fim, em análise aos escritos de Luiz Heitor, assinalamos seu comentário acerca de uma possível direção de espetáculo realizada pelo francês Jean Luis Barrault (1910-1994), segundo o qual tal produção poderia ter seu resultado criticado “pelo amortecimento do caráter nacional” (Heitor, 13 ago. 1952). Sabendo que as montagens realizadas pelo Ballet – que foi dirigido por um húngaro – de menor aceitação do público e crítica brasileira foram as de temática nacional, é possível supor que Luiz Heitor, de algum modo, anteviu a problemática.

Santos (2002) afirma que a proposta de repertório do Ballet foi apresentada por Milloss à Comissão em abril de 1953, já na estrutura de 16 balés, divididos em 4 programas, tendo em cada programa uma criação absoluta para a Companhia. Segundo a autora, já nessa primeira proposta, pensou-se nos nomes dos artistas responsáveis por cenários e figurinos, sendo os primeiros convidados: Noêmia Mourão, Lasar Segall, Di Cavalcanti, Aldo Calvo, Cândido Portinari, Clóvis Graciano e Flavio de Carvalho (SANTOS, 2002).

Frente o exposto, parece-nos que o tema do Cangaço foi primeiramente sinalizado pela composição de Guarnieri. Mas quais teriam sido as motivações de Guarnieri para a escolha temática? Teria sido indicado previamente pela Comissão? A composição teria sido apresentada pronta a Milloss?

Sem respostas específicas às perguntas, apoiamo-nos à compreensão geral de que o tema escolhido expressa a aproximação do compositor com as propostas modernistas consolidadas no século XX no Brasil. Reconhecido nacionalmente e internacionalmente, Guarnieri, interessado na reflexão sobre identidade nacional, direcionou boa parte de sua produção às tradições brasileiras e ao interior do país,

em consonância a alguns dos ideais antropofágicos do modernismo brasileiro. Acontecimento expressivo em sua biografia e que revela aspectos de suas criações, foi a publicação de seu manifesto em novembro de 1950, nomeado *Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil*. O texto foi enviado a pessoas e instituições de referência e publicado pela imprensa no mês seguinte, gerando amplo debate e repercussão. Em sua Carta Aberta, Guarnieri se posiciona contrário a técnica dodecafônica⁵⁹ a partir de uma visão nacionalista que busca a defesa de uma identidade nacional e valoriza o folclore brasileiro. Para André Egg (2006, p.10), o manifesto foi “um grito do nacionalismo reacionário contra a vanguarda. O alvo a carta foi o compositor Koellreutter e os jovens alunos ainda ligados a ele, o único grupo que, no Brasil daquele momento conjugava vanguarda política e estética.”

Camargo Guarnieri escreveu sua *Carta aberta* para marcar posição, no momento em que os compositores vanguardistas deslocavam-se em direção ao nacionalismo folclorista. O texto foi uma crítica aos que permaneciam ligados à vanguarda musical e à técnica dodecafônica de composição, mas também serviu para diferenciar o nacionalismo musical que Camargo Guarnieri e outros compositores vinham praticando desde os anos 1930 daquele que propunham os jovens do grupo Música Viva. (EGG, 2006, p.11).

Em meio a tal repertório, o tema do cangaço não seria estranho e pode revelar, inclusive, um olhar atento à própria cidade de São Paulo que vivenciava uma intensa onda de imigração do nordeste do país. Ressaltamos que a temática sobre o cangaço foi recorrente em obras e propostas artísticas-culturais na primeira metade do século XX, possivelmente em decorrência do movimento migratório do interior nordestino em direção à região sudeste e da massiva divulgação das ações e dos combates aos grupos cangaceiros que se intensificavam no sertão brasileiro nas décadas anteriores. As pinturas *Os retirantes* (1944) e *Cangaceiro* (1950), de Cândido Portinari, o livro *Seara Vermelha* (1946) de Jorge Amado, a exposição sobre Mestre Vitalino no Rio de Janeiro (1947) e o filme de Lima Barreto, *Cangaceiro* (1953), são exemplares para refletirmos a questão. Ademais, destacam-se as produções fotográficas e audiovisuais realizadas em contato com grupos cangaceiros na década de 1930, bem como a grande campanha empreendida pelo poder público de “caça”

⁵⁹ “O dodecafonismo consistia em criar uma série com todas as 12 notas da escala cromática sem repetição (chamada *série dodecafônica*), e usar esta série como material a ser trabalhado na composição da obra.” (EGG, 2006, p.3).

aos bandos. Da última, decorreu um potente desfecho visual no qual as cabeças de Lampião e dos principais integrantes de seu bando foram arrancadas e expostas como prêmio e forma de intimidação em diferentes cidades do Nordeste no ano de 1938. Observamos que o cangaço não havia sido tratado por Flavio de Carvalho até então.

A composição de Guarnieri que deu origem a *Cangaceira* foi desenvolvida a partir de um dos *Cocos de Lampeão* apresentados em *Ensaio sobre a música brasileira* de Mário de Andrade (TONI, 1998). Referindo-se à cantiga *É Lamp, é Lamp, é Lampa*, o argumento do balé pode ter sido inspirado em seus primeiros versos: *A mulher de Lampeão / Não anda de pé no chão/ Anda de meia e sapato / Lenço de seda na mão.*

Longe de respostas precisas às perguntas realizadas a respeito da escolha e desenvolvimento da temática do cangaço no trabalho no Ballet IV Centenário, seguimos nossos estudos buscando compreender o que foi o bailado. Sem vídeos ou descrições mais pontuais acerca de sua composição visual e tendo pouquíssimos materiais referentes especificamente à tal coreografia, lançamos mão de fragmentos, advindos das fontes até então pesquisadas, as quais nos deram importantes pistas e abriram o campo a novas questões. Este modo de percorrer a história de *Cangaceira* também foi observado por Valente (2008), que apontou o desconhecimento da coreografia pela ausência de vídeos ou registros sistemáticos sobre a obra.

Com base em nossa investigação e em estudos, constatamos, pelo Programa de estreia distribuído no Teatro Municipal do Rio de Janeiro⁶⁰ (Comissão do IV Centenário de São Paulo, 1954), que *Cangaceira* contou com a participação de um total de 49 bailarinos em cena, distribuídos num total de 19 personagens-tipo, sendo elas: A Cangaceira, Os Cangaceiros, Os Políticos, Os Homens Santos, A Louca, A Burguesa, A Professora, O Caipira, A Feiticeira, O Recém-Casado, O Farmacêutico, O Trabalhador, A Mãe, A Mulher do Povo, O Fantasma da horta, A Mulher com moringa, O Ser vegetal, As primeiras Comungantes e As Estátuas míticas.

A montagem apresentava uma narrativa sobre uma mulher e sua vida no cangaço. No programa distribuído foi assim esclarecido:

⁶⁰ O citado Programa foi consultado digitalmente em arquivo disponibilizado pelo Arquivo da instituição.

Este ballet não representa a história de uma cangaceira, mas é o quadro do seu destino com a visão do presente – as recordações da infância – o defloramento – a entrada no cangaço pela magia da superstição – a vida desencadeada – a tentação com o homem santo – a crise religiosa – a reação vandálica e solidão (Comissão IV Centenário de São Paulo, 1954).

Notadamente, *Cangaceira* foi um bailado cercado de reboliços, tanto em meio aos bailarinos envolvidos, quanto em suas repercussões na mídia e junto ao público. Para a pesquisadora Valente (2008), ao abordar o nordeste, a violência, a sexualidade e, ainda, trazer “a figura da mulher subserviente na estrutura social brasileira”, foi considerado um balé polêmico. Analogamente, segundo Vallim Júnior (1998), Milloss levou aos palcos do Ballet IV Centenário temas polêmicos que afetaram de modo negativo o público e alguns bailarinos da Companhia. No caso de *Cangaceira*, sinalizando a inserção de temas como o “defloramento” e a “tentação do homem santo” na personagem principal, o autor afirmou que

Edith Pudelko, uma das primeiras bailarinas, dançou contrariada o papel central de *Cangaceira*. O público também não gostou dessa obra e manifestava sua opinião abandonando, aos poucos, a sala de espetáculos. *Cangaceira* terminava com a platéia quase vazia. (VALLIM JÚNIOR, 1998, p. 37)

O mesmo pesquisador observou que “o público, que rejeitava *Cangaceira*, parecia aceitar melhor personagens exóticos colocados numa situação de vida mais distante do que figuras ligadas à realidade social brasileira.” (VALLIM JÚNIOR, 1998, p. 37).

No mesmo sentido, a pesquisadora Ana Mae Barbosa (1998) sinaliza o desagrado de bailarinas e público frente a coreografia que aqui destacamos. Segundo a autora, um dos motivos para a situação era o uso de máscaras, considerado desconfortável pelas dançantes. Além das questões práticas, para ela, o bailado “foi um dos poucos desencontros entre o visual e a coreografia, ambos isoladamente muitos bons, mas que não se acertavam mutuamente, gerando um desentendimento daquela estética por parte do público.” (BARBOSA, 1998, p.63). Ainda, analisada a conjuntura do pensamento nacionalista brasileiro da época, a autora acredita que

As elites freqüentadoras das artes engoliam os discursos nacionalistas dos jornais, alguns inclusive publicados em louvação ao próprio Ballet

IV Centenário, mas não os assimilavam e continuavam se sentindo européias, como era europeu o comando destas duas artes em São Paulo: a dança e as artes plásticas. (BARBOSA, 1998, p.65).

As afirmações de Barbosa (1998) mostraram-se fundamentais para que refletissemos tanto sobre a criação artística do balé estudado, quanto o contexto de produção artística e cultural do período de sua exposição. Ambas as dimensões podem ser analisadas sob perspectivas que abrangem os regimes visuais historicamente instituídos no meio artístico nacional, bem como os contextos referentes à colonialidade e relações entre arte e sociedade. Concordando com a autora (Barbosa, 1998), interpretamos essa atitude do público e dos próprios bailarinos como parte do antagonismo entre as classes sociais que constituem a realidade brasileira, marcando-se também a diferença regional, sendo o nordeste visto com olhares preconceituosos pelos moradores do sul e sudeste brasileiro, sobretudo pela elite.

Cangaceira estreou em dezembro de 1954 durante a temporada realizada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, sendo apresentado nos dias 17 e 22 de dezembro. Talvez pela má aceitação do público, da crítica e dos próprios bailarinos, ou em decorrência de suas especificações técnicas, não integrou o repertório da Companhia durante os meses subsequentes, de forma que, ironicamente, publicizado como “Criação absoluta para o Ballet do IV Centenário de São Paulo”, nunca foi apresentado na cidade de São Paulo. De fato, diversos fatores podem dificultar a reapresentação de um espetáculo cênico. No caso de *Cangaceira*, inferimos que a baixa aceitação do bailado pelo público e indivíduos da própria companhia talvez tenha sido um dos maiores empecilhos, mas outras complicações devem ser também consideradas. Dentre elas, destacamos aqui a saída da bailarina principal, Edith Pudelko, do Ballet logo após o final da temporada no Rio de Janeiro.

4.3 O desenvolvimento e a produção do figurino de *Cangaceira*

Não é possível reconstituir na íntegra todas as etapas de criação do figurino pelo artista Flavio de Carvalho. Todavia, no cruzamento de informações e análises das fontes pesquisadas elaboramos um caminho possível para investigar o processo artístico em questão.

4.3.1 A centralidade de Milloss

No século XX, verificamos uma mudança no que se refere ao modo de se conceber e conduzir os processos de criação de espetáculos cênicos, expressa, principalmente, na centralidade do encenador e na busca pela unidade visual (ROUBINE, 1998; RAMOS, 2013). Como grande referencial a estas mudanças no modo de se conceber o espetáculo na dança, tem-se o já mencionado *Ballets Russes* e a grande figura de Diaghlev.

No caso do Ballet IV Centenário, a estruturação e organização da companhia foi centralizada em Aurel Milloss que ocupou o cargo de diretor artístico e coreógrafo. Ao que parece, foi a partir de suas compreensões que se organizou a produção e o cotidiano vivenciados pelo Ballet. Como assinalamos anteriormente, boa parte da equipe principal foi constituída sob indicação de Milloss, sendo ele o responsável pela seleção dos bailarinos⁶¹ e indicação dos nomes de Aldo Calvo para a oficina de cenografia, de Maria Ferrara para a oficina de costura e de Nico Stinco para maestro da orquestra.

No que se refere às parcerias firmadas com os artistas brasileiros para o desenvolvimento de cenários e figurinos, conforme indicou o estudo de Valente (2008), a indicação dos nomes foi realizada pela própria Comissão do IV Centenário, tendo sido Nicanor Miranda o intermediário do contato com os artistas. De forma contrária, Barbosa (1998) afirma não se saber ao certo quem foi o responsável pela ideia. Todavia, a autora acredita ter sido do próprio Millos, visto seu histórico artístico e o convite a Toti Scialoja para realizar uma das cenografias no Brasil (BARBOSA, 1998). Este posicionamento da pesquisadora, condiz com as informações elencadas nos programas dos espetáculos, em que se lê:

[...] no que se refere à música, Milloss incluiu no seu programa obras coreográficas criadas sobre partituras significativas da música internacional (clássica e moderna) e para os "ballet" de caráter explicitamente brasileiro, previa criações musicais inéditas e já

⁶¹ Conforme programas distribuídos nas temporadas do Ballet, na formação do corpo de baile se deu preferência a bailarinos nacionais, podendo ser contratados artistas estrangeiros para colaboração. Foi realizado um "concurso de seleção" com chamada pública, julgado por uma comissão de pessoas especializadas, estando Milloss entre elas. Foram selecionados bailarinos para compor a base do conjunto e depois convidados individualmente outros bailarinos, que preencheriam as "lacunas" vistas a partir da seleção.

conhecidas dos maiores compositores nacionais. De outro lado, com relação à cenografia a intenção deste diretor artístico tendia para a valorização teatral da grande pintura contemporânea brasileira, a fim de obter cenários e trajes de particular originalidade (Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, 1954b).

Importa-nos observar que todo o trabalho desenvolvido pelos artistas convidados foi orientado e acompanhado por Milloss.

A centralidade do coreógrafo húngaro é comentada por Amaral (1998b, p.13):

Aldo Calvo, italiano radicado no Brasil, foi convidado a comandar a cenotécnica. Para garantir a qualidade dos figurinos desenhados por importantes artistas do modernismo, Milloss trouxe da Itália Maria Ferrara, responsável pelo ateliê de costura. Saber usar com graça e elegância os requintados figurinos que compunham seus personagens era preocupação constante de Milloss, que arrumava pessoalmente os detalhes das roupas antes dos bailarinos entrarem em cena [...].

Sob esse ponto de vista, o modo de se organizar a produção da companhia derivou das próprias influências e perspectivas que Milloss trouxe como referência em seus trabalhos, principalmente a partir das figuras de Laban e Diaghlev. Portanto, Milloss foi central tanto na estruturação quanto na criação artística do Ballet IV Centenário, exigindo-nos a atenção para suas posturas a fim de compreendermos o repertório da companhia, bem como orientarmos nossas pesquisas acerca da produção de *Cangaceira*. Cabe-nos indicar a aproximação do coreógrafo com o expressionismo e leituras como Nietzsche, Bergson e Freud, e seu interesse ao patrimônio popular. Conforme Veroli (1998, p.46),

Assim como toda uma geração de coreógrafos modernos filiados ao expressionismo, Milloss foi tomado pela busca dos valores eternos da experiência humana. Poucos, porém, souberam ver, como ele, as danças populares como o caminho adequado para atingir esse objetivo. Na primeira metade deste século, as expressões primitivas, populares e também as infantis exerceram influência fundamental na formação do universo daqueles que buscavam revolucionar a linguagem artística culta, incluindo pintores como Kirchner e Picasso, Kandinsky e Matisse, os dadaístas e surrealistas, sobretudo Breton. Coreógrafos, assim como compositores (pensemos em De Falla e, principalmente, Bartok) pesquisaram as danças os ritmos do povo, superando, assim, a barreira imposta pela estilização culta, para aproximarem-se dos espíritos da própria terra e, com eles, de uma identidade, não nacional, mas própria das raízes do ser humano.

Também segundo a mesma pesquisadora, treinando com Laban, Milloss vivenciou um primeiro momento do

debruçar-se sobre o homem primitivo – *Urmensch* como entendiam os alemães -, visto ao mesmo tempo como um homem não contaminado pela civilização européia e como representante daquela dimensão de instintos e pulsões vitais que existem no âmago de cada um de nós. (VEROLI, 1998, p.46)

Por volta dos anos de 1920, novas ideias e teorias acometeram os treinamentos de Laban, indicando uma nova fase de “exaltação à técnica e ao rigor construtivo”, “voltada para a definição de um novo e mais amplo código do movimento”. Para Veroli (1998), este percurso repercutiu em toda a trajetória de Milloss, que buscava em seu trabalho uma síntese entre liberdade e ordem, estando sempre atraído pela “liberdade e a força que emergiam do patrimônio popular, assim como o mistério de uma identidade profunda” (VEROLI, 1998, p.47).

Ainda de acordo com Veroli (1998, p.47), “desde o início de sua carreira artística, Milloss foi bailarino e coreógrafo, teórico e cheio de iniciativa”. O artista viveu períodos conturbados na Europa, indo e vindo da Hungria, Alemanha e Itália. Buscou, primeiramente, na Hungria, criar uma companhia de balés aos moldes de Diaghilev, com grandes bailarinos, pintores e músicos, mas só conseguiu concretizar a tarefa na Itália durante os anos de 1940. Realizando inúmeros e diferentes tipos de trabalho na dança, “Milloss nunca renunciou, porém, à disciplina do classicismo, nem ao apelo do grande espetáculo [...]” (VEROLI, 1998, p.47). Assim, no seu modo de operar o Ballet IV Centenário e selecionar e criar as coreografias, observamos o exigente trabalho do coreógrafo no aprimoramento técnico, aliado ao processo criativo fomentado entre os diversos participantes. Todo o percurso de Milloss ficou explicitado no trabalho com o Ballet IV Centenário, desde o modo em que a companhia se estruturou e operou, aos balés resultantes.

Segundo consta em fontes consultadas, a rotina diária dos bailarinos era preenchida basicamente por aulas de técnicas clássicas de balé e de momentos de criação e ensaios das coreografias. De acordo com Vallim Júnior (1998), a “postura excessivamente didática” de Milloss provocava desconforto e seu desejo de dialogar com os intérpretes durante a criação coreográfica – entendida como uma herança de seus estudos com Laban – também desconcertava alguns bailarinos. Como resultado, o autor afirma que o treinamento corporal recaiu na expressividade dos

dançarinos e num “primoroso trabalho de interpretação, tanto dos primeiros bailarinos e dos solistas quanto do corpo de baile” (VALLIM JÚNIOR, 1998, p.38).

Em entrevista cedida para os pesquisadores Lilian Van Enck e Roberto Jorge Passy, a bailarina Addy Addor (4 abr. 1979) afirmou:

O trabalho dele como coreógrafo pra nós foi novidade. Ele tinha uma maneira diferente de trabalhar. Então, ele montava os ballets em grupos, em cima da partitura. Pegava um grupo, uma parte, trabalhava o pessoal separado, e depois que ele tinha trabalhado todos os grupos, ele juntava e o ballet estava pronto. E ele, que para nós era também muito estranho de formação clássica, pedia participação da gente. Me lembro que ele pedia o que é que a gente tinha vontade de fazer. [...] Quando ele nos reunia pra falar da música que ele tava escolhendo pra uma coreografia, ele nos botava todas numa sala e nos falava sobre a música, sobre o compositor, o que ele queria dizer com a música, depois o que ele coreógrafo pretendia dizer. E a gente achava muito chato.

Igualmente importante para a compreensão da força das escolhas de Milloss no Ballet é a seleção do repertório dançado. Ao que tudo indica, a determinação das músicas foi o principal ponto de partida para a criação coreográfica dos bailados. Nesse sentido,

O mais provável é que o coreógrafo húngaro tenha pensado em montar um panorama com toda a gama de possibilidades musicais em cima do palco, o barroco, o clássico, a música ligeira e a contemporânea a ele. A experimentação ficou por conta de seu ‘ambiente sonoro’ para a *Lenda do amor impossível* e, tanto os românticos que não escreveram música para a dança quanto a escola do austríaco Arnold Shoenberg, foram deixados de lado. Porque sem dúvida, a seleção das peças foi responsabilidade dele que, além de ser um bom conhecedor de música, participou da criação de pelo menos duas delas: a *Cangaceira*, dividindo o “retrato coreográfico” com Camargo Guarnieri e Flávio de Carvalho, e a *Fantasia brasileira*, de Souza Lima (TONI, 1998, p.80).

Para Toni (1998), diferentemente das montagens clássicas de Tchaikovsky, “as composições eleitas [por Milloss] não era subservientes à dança, tinham vida própria, ‘de concerto’” (TONI, 1998, p.81). Ora, “foram executadas sem cortes, repetições ou qualquer tipo de adaptação” (TONI, 1998, p.82), expressando uma fidelidade do coreógrafo em relação à partitura.

Enquanto preparava a orquestra, Nino Stinco acertou os andamentos das coreografias que vinham sendo ensaiadas só com os pianistas. Ou seja, ele precisou determinar, com Milloss, qual a velocidade de cada música, as nuances de tempo e fez com que as pequenas alterações resultantes das combinações entre ele e o coreógrafo fossem percebidas gradativamente pelos bailarinos, antes de juntar o corpo de baile e a orquestra nos ensaios finais. (TONI, 1998, p.82)

Tal como em sua trajetória, no trabalho com o Ballet IV Centenário, Milloss mergulhou em um universo de multiplicidade, lidando com temas e estilos variados, gerando um leque amplo de potenciais criativos para todos os profissionais envolvidos na criação dos bailados e uma diversidade de olhares para a apreciação do público. Vallim Júnior (1998, p.33) destaca:

Criou balés abstratos como *Passacaglia* e *No vale da inocência* dando ênfase à forma e à estruturação espacial. Trouxe da Europa, remontando trabalhos criados anteriormente, obras de encanto visual como *Loteria vienense* e *Caprichos*. Remontou aquela que é considerada pelo *The Simon & Schuster Book of Ballet* como a melhor versão de *Bolero*, com música de Ravel. Mergulhou na cultura italiana ao utilizar figuras da 'commedia dell'arte' em *Deliciae Populi* e a música de Verdi em *As quatro estações*. Recriou *Petrouchka*, coreografia original de Michel Fokine para os 'Ballets Russes', numa versão 'mais musicalmente ritmada do que teatralmente ilustrativa', nas suas próprias palavras.

O contrato de Milloss com a comissão do IV Centenário o obrigou a criar cinco balés com músicas temas brasileiros. *Uirapuru* (tema indígena com música de Villa-Lobos), *Lenda do amor impossível* (a lenda da lara com música baseada em temas indígenas), *Fantasia brasileira* (apoteose de inspiração folclórica com música de Souza Lima), *O guarda-chuva* (ambientação popular com música de Francisco Mignone) e *Cangaceira* (inspiração nordestina com música de Camargo Guarnieri) nasceram dessa imposição.

Em meio a esse universo, e diante de nosso interesse particular, destacamos a criação das montagens com temas nacionais. Apontados como produções total ou parcialmente caricaturadas ou estereotipadas, Vallim Júnior (1998, p.35) avaliou que "O olhar estrangeiro de Milloss se encantava com nossas cores e sua coreografia traduzia esse encantamento de um modo singelo e recheado de clichês". Nessa direção:

O resultado alcançado por Milloss nessa empreitada oscilou entre uma ousadia formal (*Lenda do amor impossível* tinha os incríveis figurinos de Di Cavalcanti e era dançada ao som de uma 'orquestra' formada pelos próprios bailarinos que executava, nas coxias, uma

partitura composta de sons e ruídos que imitavam música indígena) e uma visão estereotipada da cultura brasileira. (VALLIM JÚNIOR, 1998, p.33)

Cangaceira estava inserida nesse contexto e, dentre outras críticas, passou por avaliações que a mencionaram como uma produção estereotipada de um elemento da cultura nacional.

Márika Gidali (9 jun. 1979), bailarina que dançou o bailado em 1954, assinalou que o interessante do trabalho de Milloss era o fato dele lançar um assunto e proporcionar aos bailarinos o espaço para a interpretação. Todavia, seu entrosamento com “as coisas que eram metidas a serem brasileiras” não se aprofundaram, haja vista sua origem ser italiana e seu desconhecimento da cultura nacional. Segundo a bailarina,

as coisas brasileiras, ele usava mais as coisas assim simbólicas, mas realmente não chegou a ser coisa brasileira. Mas de qualquer forma, teve a intenção. Ele fez um ballet interessante, que era A Lenda do amor Impossível, que era a história da lara, que ele fez uma forma de música concreta, a música era feita pelos bailarinos. Pra época era uma coisa interessante, e não procurou – na Fantasia Brasileira ele procurou fazer baianas, aí furou. Quando ele procurou personagens brasileiros, que ele não tinha idéia o que fosse, aí ficou só no decorativo. No caso da lara, como era uma lenda, ele podia contar numa outra linguagem que não fosse brasileira, ele usou uma técnica livre, com música sem ser escrita, ele mesmo inventou os ruídos, nos fazíamos os ruídos, era uma coisa moderníssima pra época. Eu gostei, acho que era a única coisa brasileira que realmente funcionou. (GIDALI, 9 jun. 1979)

Sobre *Cangaceira*, ainda afirmou:

Márika Gidaldi – [...] Ele fez *Cangaceira*, que poderia ter sido bom, também ele não fez questão de partir pra uma coisa brasileira, mas ficou longa demais. Quer dizer, não procurou o folclore brasileiro, usou a idéia da *cangaceira*, a Edith fazia o papel principal. Esse ballet eu gosto. Não fez sucesso, que foi terrível, o maior fracasso do Centenário foi *Cangaceira*. Mas foi um dos melhores ballets que nós levamos.

Entrevistador – Contam que era a última coreografia do programa, e o pessoal saía na metade, que não aguentava mais.

Márika Gidaldi – Era o maior fracasso, mas talvez não fosse o momento de ser montado um ballet assim, não sei, acho que não era o momento. Mas eu, pessoalmente, acho que era um dos grandes ballets dele, eu gostei muito. (GIDALI, 9 jun. 1979)

4.3.2 A oficina de costura

A Oficina de Costura era um dos itens elencados já na proposta de criação do Ballet IV Centenário e tinha como objetivo, tal como a Oficina de Cenografia, servir de suporte técnico para a elaboração e manutenção dos bailados. Essencialmente, a Oficina de Costura seria utilizada para a confecção dos figurinos utilizados pela companhia. Para coordenar os trabalhos ali realizados, contratou-se, por solicitação de Milloss, a italiana Maria Ferrara, que comandou as costureiras no ateliê profissional de alta costura teatral, até então inédito na cidade⁶². O ateliê de costura trabalhou permanentemente na interpretação dos desenhos dos figurinistas convidados, havendo em alguns casos a reclamação de simplificação e falta de fidelidade aos desenhos originais.

Não há uma data exata de quando foi estruturada a Oficina, mas, de antemão, identificamos seu pleno funcionamento a partir da instalação da sede do Ballet no edifício na rua Florêncio de Abreu em 1953. De acordo com Valente (2008, p.24), neste local

os bailarinos encontravam toda a estrutura necessária para que pudesse se dedicar integralmente aos ensaios. Além do salário que supria financeiramente o suporte aos integrantes da companhia, a infra estrutura que a companhia tinha para si era a de duas grandes salas de ensaio, camarim para o corpo de baile, e outro para as bailarinas assistentes, além de um escritório particular para Aurélio Milloss. Os bailarinos também contavam com um local para descanso, podendo recorrer, em caso de desgastes físicos, a um massagista exclusivo dos bailarinos, este profissional estava à disposição daqueles que necessitassem assistência à sua saúde física. As oficinas de costura e cenotécnica também foram instalada no mesmo prédio, desta forma era possível a concentração de toda a equipe para a realização do trabalho necessário.

O ritmo de trabalho da Companhia como um todo era intenso. Acerca da rotina da Oficina de Costura e o cotidiano das atividades do Ballet, a bailarina Addy Addor (4 abr. 1979) conta:

⁶² Maria Ferrara também trabalhou com Flavio de Carvalho no New Look em 1956. Em nossas pesquisas não encontramos maiores informações a seu respeito.

[...] e depois fomos pra Florêncio de Abreu, dois andares inteiros. Lá que funcionava tudo. Guarda-roupa, sapateiro, parte de máscaras, adereços, tudo era feito lá. A gente não tinha que sair de lá pra pegar roupa, pra fazer nada. E ele na época de estréia nos fazia vestir a roupa, todo mundo vestia a roupa. E ele via comprimento, largura, cor. E rasgou muita roupa. E gritava, discutia, ele era muito bravo. "Não gostei. Faz outra." Pai bravo que a gente tinha.

De acordo com a ficha técnica apresentada nos programas distribuídos em 1954, compunham a Oficina de Costura: dois chefes, Alice Brugnaro e Franco Rosmine; dezesseis costureiras Adriana Abatte, Benvinda de Jesus Saraiva, Cármem Castro, Cecília Nardelli, Conception Otero, Derna Dagianti, Francisca Del Corral, Francisca Lafuente, Karin Rehr, Kumico Ando, Lídia Martins, Lúcia Kertzinger, Maria Rúbio, Olga Caribé da Rocha, Dolores De La Yglesia e Victoria Del Corral; seis alfaiates, Ernesto Vaccaro, Conin Elenko, Franco Furiati, Peter Zorov, Pasqua Pellegrini, Mario Bibbò; dois chapeleiros, Rina Sgobbi e Aldo Presciutti; e uma bordadeira, Conceição Dias Mengoni. Aproximando-se da Oficina, ainda apareciam Oswaldo Gil Navarro e Francisco R. Lozano, respectivamente, chefe e auxiliar da realização de máscaras e objetos.

Os trabalhos realizados no espaço dedicado à confecção dos figurinos gozaram de materiais requintados e acabamentos sofisticados. Barbosa (1998, p.76) afirma que "Todas as entrevistas de bailarinas e de pessoas envolvidas com as comemorações do IV Centenário se referem à beleza dos cenários e roupas feitas com tecidos estrangeiros deslumbrantes". Em entrevista, Neyde Rossi (Rossi e Sewell, 26 abr. 1979) lembrou seu traje usado no bailado *Petrouschka* de "tafetá natural", um lançamento da época, usado em roupas de noiva. Vestido "com mil anáguas de nylon assim do melhor, com rendas e tudo que você puder imaginar". Routh Rachou (23 mai. 1979) afirmou que "as roupas, os cenários, era tudo feito do bom e do melhor, coisas importadas inclusive." A bailarina Yara Von Lindenau (9 mai. 1979), assinalou que o ballet teve dimensões "faraônicas" e credita a Milloss essa característica que adjetiva como "megalomaniaca". Para ela, os altos valores aplicados no desenvolvimento da companhia e de suas montagens foi um dos motivos de críticas direcionadas a Milloss, salientando que "ná época custou 32 mil cruzeiros só o vestuário, sem cenários." (Lindenau, 9 mai. 1979).

Podemos vincular essa ideia da qualidade dos materiais utilizados nos figurinos às exigências e escolhas de Milloss. Nessa direção, Teixeira (1998) assegura que “o cuidado e a exigência de Milloss chegavam às meias usadas nas aulas: pela primeira vez, vestia-se no Brasil malhas de helanca”, corroborando com a ideia da suntuosidade dos materiais ao comentar que “nas provas de trajes, os bailarinos eram ornados com sedas, veludos, rendas.” (TEIXEIRA, 1998, p.121).

Se pensarmos na atmosfera de ambiente luxuoso e profissional buscado no cotidiano da Companhia, podemos aludir que houve soluções sofisticadas e práticas nos trajes produzidos pela Oficina. Vallim Júnior (1998) cita, por exemplo, a existência de manequins personalizados das quatro primeiras bailarinas, isto é, moldados a partir de seus corpos, sendo assim dispensadas de muitas provas de roupas. Como resultado dos trabalhos,

Em seus dois anos de vida, o Ballet gastara 25 milhões de cruzeiros – um milhão, trezentos e cinquenta mil dólares, ao câmbio oficial de 31 de dezembro de 1953. O jornal *O Estado de S. Paulo* calculou que os cenários valiam 3 milhões; e que os 600 trajes e os 2000 acessórios (sapatos, guarda chuvas, máscaras, meias...) outros 5 milhões. (TEIXEIRA, 1998, p.128)

Sobre os materiais decorrentes da Oficina de Costura, documentos encontrados no AHM são reveladores. Em meio ao processo em que se agrupam os arquivos referentes à transferência do Ballet à municipalidade, é frequentemente exaltado o valor do acervo constituído ao longo de seus dois anos de funcionamento. Nos documentos, listam-se e enumeram-se quantias e itens que compunham o espólio da Companhia em final de 1955. Para nosso trabalho, tais informações mostraram-se relevantes ao nos indicar alguns elementos que foram utilizados e produzidos para a confecção dos figurinos.

Em documento oficial da Comissão, afirmou-se que o acervo do Ballet fora avaliado em cerca de “Cr\$\$ 25.000.000,00 (vinte e cinco milhões de cruzeiros) quantia essa não atingida por qualquer outro conjunto idêntico que até aqui se haja organizado no país” (Almeida, 13 set. 1955). Ainda, ao ressaltar a existência da Oficina de Costura, enfatizando o valor de seu acervo e a funcionalidade para os trabalhos no TMSP, escreveu-se:

a disponibilidade de uma oficina de costura dirigida e composta por elementos consagrados em grandes teatros da Europa, a qual dispõe de cerca de 700 (setecentos) trajes, além de 1.500 (mil e quinhentos) acessórios, sendo de notar que algumas peças das primeiro mencionadas figuraram, como trabalhos de arte, foram premiadas no Rio de Janeiro, em exposição realizada sob os auspícios do Ministério de Educação e Cultura. (Almeida, 13 set. 1955)

Nos documentos também encontramos a lista de materiais que fariam parte do espólio do espaço dedicado ao figurino do grupo. Listou-se: 6 Máquinas de costura, sendo que 2 com motor elétrico; 5 Ferros elétricos; 15 Mesas de diversos tamanhos; 5 Manequins; 13 Armários de diversos tamanhos; 1 Máquina de escrever "R. C. Allen"; 56 Cadeiras, simples; 1 Perfurador para papeis, marca "Condor"; 1 Grampeador para papeis, marca "Condor-1001"; 2 Poltronas; 3 Cabideiras de diversos tamanhos; 1 Cavalete de madeira para informação; 1 Armação de suporte para cabide; 1 Compasso "KERN"; 1 Enceradeira "Eletrolux"; 3 Formas para chapéu, de madeira; 1 Formilhão de madeira; 1 Matriz para chapéu, Mexicana (Almeida, 12 set. 1955).

Com a preocupação de manutenção do pessoal contratado pelo Ballet, listam-se nomes e remuneração dos profissionais. Sobre a Oficina de Costura, apresenta-se no quadro de pagamentos:

Maria Ferrara – Chefe – 30.000,00 – Quando em tournées receberá mais 10.000,00
 Alice Brugnero di Attilio – Assist. – 10.000,00
 Zulma Cruz Batista – Cost. – 2.300,00
 Mario Biaggi Bibo – Cost – 18,00 – Horista (240 hs. Mensais)
 Lidia Martins – Cost. – 3.500,00
 (Almeida, 13 set. 1955)

Como se verifica, Maria Ferrara mantinha o maior salário dos profissionais contratados, superando o de Lia Dell'Ara (25.000,00 – que havia assumido a direção – e de Aldo Calvo, chefe da Oficina De Cenografia (10.000,00, sendo que em tournées receberia 20.000,00 a mais).

Ademais, outros documentos, e em especial aqueles vinculados a prestação de contas, fornecem outras pistas acerca da produção de figurinos na Oficina. Em documentos administrativos de fechamento da temporada do Ballet no Teatro Santana, realizada em junho de 1955, levantamos alguns dados relativos ao figurino da Companhia. Correspondendo às informações prestadas nos programas do Ballet

distribuídos nas apresentações do Pacaembú e do TMRJ, dentre os valores pagos para compra de materiais, referentes ao processo 6568/55 (AHM), elencamos: José Franke, no fornecimento de artigos de malha, Venério Fornazari, no fornecimento de cabeleiras e Casa Irene, na compra de sapatilhas. Esta informação revela, mais uma vez, que a composição do figurino foi realizada a partir do arranjo de roupas e adereços confeccionados na Oficina e adereços e acessórios comprados em lojas especializadas. Em especial, poderíamos apontar meias calça, sapatos, sapatilhas e perucas como elementos provavelmente adquiridos junto a tais empreendimentos.

Da mesma forma, é interessante examinar os valores descritos na prestação de contas apresentada em 19 de outubro de 1955 (FERRARI, 31 out. 1955). O custo destinado à Cenografia é muito superior à Costura, equivalendo, respectivamente, a Cr\$ 94.786,10 e Cr\$ 26.380,00. Na relação da folha de pagamento do mês de junho do pessoal interno do Ballet, vê-se que os valores pagos à Maria Ferrara e Alice Brugnaro – respectivamente, Cr\$40.000,00 e Cr\$13.000,00 – supera todo o custo destinado à Costura. Tais referências reafirmam a importância dada à mão de obra especializada empregada estrategicamente em cargos de chefia na organização do Ballet.

Acerca dos trabalhos realizados na Oficina de Costura, reiteramos o papel central da figura de Milloss e o protagonismo de Maria Ferrara na construção dos figurinos. Barbosa (1998, p.58) destaca que:

[...] a maioria dos artistas famosos não tinha experiência com cenografia e as telas em que costumavam trabalhar eram pequenas em relação às dimensões de um telão. Por isto a prática dominante era a do artista conversar com Milloss sobre o argumento e sua visualidade e eles apresentarem os desenhos, que eram interpretados pelos técnicos de cenografia coordenados pelo competente Aldo Calvo. Alguns artistas assistiram a ensaios, mas isto não era regra geral. Maria Ferrara, a especialista em figurinos trazida por Milloss da Itália, na maioria dos casos interpretava os desenhos com auxílio do próprio Milloss.

Em meio às diversas solicitações enviadas à Comissão e realizadas por entidades, instituições, artistas, produtores, entre outros, são notáveis os requerimentos de verba ou de colaboração técnica (por meio das Oficinas estruturadas) para a elaboração de figurinos e cenários. Este é o caso do pedido encaminhado em 5 de julho de 1954 por Ruggero Jacobbi. Com a pretensão de homenagear/enaltecer a “colônia italiana” residente em São Paulo, um conjunto de

artistas elaborou para o ano de 1954 em meio aos 400 anos da cidade de São Paulo, a encenação da peça *A Filha de Iorio*, “tragédia pastoral em três atos de Gabriele D’Annunzio, em tradução da escritora Maria Jacintha” (Jacobbi, 5 jul. 1954). Participavam da iniciativa o próprio Ruggeri Jacobbi, Cacilda Becker, Nydia Licia, Sérgio Cardoso, Aldo Calvo (figurino e cenário) e “mais de 50 profissionais de teatro, com financiamento particular, e sem nenhuma ligação de ordem política”. Conforme o documento, o Teatro da Sociedade de Cultura Artística já teria sido alugado para abrigar o espetáculo no mês de setembro e as apresentações seriam abertas ao público, isto é, não haveria cobrança dos ingressos, exceto na semana de prorrogação na qual se previa cobrança de entrada a preços populares. Como proposta à Comissão do IV Centenário, escreveu-se:

A sugestão é que a Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo adquira a lotação completa de um dos espetáculos, a fim de distribuir as entradas a pessoas e entidades que, naturalmente, deixaremos de incluir na lista dos convidados aos outros espetáculos, bastando para tanto que a Comissão nos avise previamente. O pedido diz respeito à forma de aquisição, que não seria a de uma subvenção em dinheiro, mas sim, de uma cessão de serviços e materiais, da parte do atelier de costura que, sob a direção da sra. Maria Ferrara, trabalha na confecção do guarda-roupa teatral para a Comissão do IVº Centenário (Jacobbi, 5 jul. 1954).

No mesmo impresso é especificado o número total de 50 personagens, indicando sê-los “todos êles camponeses da região de Abruzzo”. Detalham-se os personagens e, por fim, apresenta-se uma projeção dos custos, alegando se tratar de “roupas relativamente simples”. Ao final do documento, lê-se a orientação manuscrita de Fernando Millan à Maria Ferrara, datada de 12/7/1954, para analisar os custos envolvidos no pedido e informar se a realização desse trabalho iria, de algum modo, prejudicar ou não os trabalhos já em processo na Oficina de Costura (Jacobbi, 5 jul. 1954). Em documentos posteriores, vê-se a resposta positiva de Maria Ferrara para a execução do trabalho e a autorização para seu início pela Comissão⁶³.

Conforme já comentado, para a produção dos figurinos do Ballet, ao que tudo indica, recorreu-se a duas formas de aquisição e confecção das peças. Acreditamos

⁶³ Não há documento que se refira com clareza à execução do trabalho paralelo encomendado à Oficina de Costura. Todavia, sabe-se que a montagem se concretizou, como demonstra a nota assinada por Flávio Império no Jornal do Centro de Estudos Ruy Barbosa, em 1954, na qual conclui: “Foi, sem dúvida, um bom espetáculo, embora prejudicado pela mal disfarçada propaganda eleitoral. Mas quanto à finalidade cultural, foi, sem dúvida, um sucesso”.

que a maior parte dos itens que viriam a compor os trajes dos bailados foram confeccionados na Oficina de Costura. Assim, roupas e adereços diversos, como chapéus e máscaras, foram realizados pelos profissionais contratados pela Comissão na própria sede do grupo ou em seus ateliês. Outra parte dos artigos utilizados, em especial acessórios como meias de malha e sapatilhas, foram obtidos em lojas especializadas, talvez como uma forma de poupar tempo, por exigirem técnicas de confecção muito específicas e inviáveis à Oficina e/ou por saírem mais baratos ao serem adquiridos prontos. Com o programa da temporada do Ballet no Rio de Janeiro, podemos indicar como fornecedores: de sapatilhas, a Casa Irene; de sapatos, Americo Giovanetti, Dante Bertini e Paschoal Leoni; de malhas, Ballerina e Malharia Franke; de maquiagem, Max Factor; de “cabeleiras”, Leony Tymoszczenko; de guarda-chuvas, Sombril Ltda.; e, de luvas, Luvaria Portolano. (Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, 1954b).

Por se tratar de uma autarquia de financiamento público, as compras, e em especial as de valores mais altos, deveriam ser realizadas a partir de concorrência pública. Burlar este requerimento exigia justificativas administrativas, como nos mostra o processo 4842, referente à encomenda de sapatilhas realizada na Casa Irene. Em documento anexado ao processo, afirma-se que a compra de sapatilhas foi realizada sem concorrência, argumentando que

Não só em virtude da grande urgência em adquirir as sapatilhas destinadas ao “Ballet” como, também, por não haver outra firma especializada que pudesse fazer êsse fornecimento – fomos obrigados a encomendar à Casa Irene o material em apreço.

Por fim, percebemos que fez parte da rotina da Oficina de Costura a manutenção de trajes e adereços utilizados nos espetáculos. Dentre os processos referentes à prestações de contas salvaguardados no AHM, vimos recibos referentes ao serviço de lavar, limpar, passar e/ou reparar trajes, luvas, malhas, sapatilhas, sapatos e perucas. Serviços estes realizados em períodos diversos compreendidos entre novembro de 1954 a agosto de 1955.

Para ampliar nossas investigações acerca do funcionamento, da importância e das implicações da existência da Oficina de Costura, seria providencial a possibilidade de estudo dos trajes confeccionados, hoje armazenados no acervo de figurinos do TMSP. Algumas questões poderiam dar indícios mais acertados sobre as

dinâmicas de trabalho, respondendo perguntas como: haviam sistemas de identificação que indicava o pertencimento de cada item confeccionado a determinada coreografia e personagem/bailarino? Que tipo de técnicas de manufatura foram empregadas na confecção dos trajes?

4.3.3 Flavio de Carvalho e *Cangaceira*

Frente a estrutura geral de trabalho do Ballet, de que modo se deu o trabalho de Flavio de Carvalho no desenvolvimento do figurino de *Cangaceira*? Até o momento final da pesquisa, não encontramos fontes que apresentassem de forma clara e mais sistemática o processo criativo do artista. Entretanto, tecemos brevemente algumas considerações e análises.

Como primeiro tópico, cabe refletir o convite ao trabalho, o qual acreditamos encontrar uma de suas justificativas no fato de que na década de 1950 o artista já gozava de fama, sendo considerado uma figura representante dos pensamentos modernos da arte no Brasil. Além disso, Flávio se mantinha próximo a membros da Comissão, tais como Cicillo Matarazzo, e outras influentes personalidades da época, como Assis Chateaubriand. Também podemos inferir que o convite tenha se dado pelas experiências anteriores do artista no campo das Artes Cênicas – que incluía entre outras coisas o desenvolvimento de cenários e figurinos – e também pela vertente modernista e inovadora de seus trabalhos.

Como um dos vestígios aos quais hoje temos acesso e que nos dá novas pistas no estudo do desenvolvimento dos figurinos de *Cangaceira*, temos os vinte e três desenhos de Flavio de Carvalho no acervo do MAC (que serão comentados posteriormente). Os itens foram doados pelo próprio artista ao Museu, ainda na década de 1963 (VALENTE, 2008), ano em que recebeu homenagem na Bienal e medalha da BIT 1957 pelos figurinos e cenário propostos, e correspondem a croquis do artista desenvolvidos para o bailado.

A existência da série no MAC/USP corrobora com a convicção de que os artistas colaboradores do Ballet na formulação dos cenários e figurinos desenvolveram a concepção de seus projetos em forma de croquis. Estes serviriam de base para a confecção e aquisição dos panos de fundo, roupas, adereços e quaisquer outros objetos de cena pelas oficinas de Cenário e de Costura, sempre subordinadas

aos direcionamentos de Milloss. Sobre essa operacionalização do trabalho com os croquis, Ana Mae Barbosa (1998) acredita que o fato da maioria dos artistas nunca ter tido experiência de criação visual em grandes escalas, como em um teatro, possa ter sido elemento primordial para a determinação do processo de trabalho. Segundo a autora, o trabalho dos artistas dava-se, basicamente, a partir de diálogo com o Milloss e o projeto era apresentado em forma de desenho. Este seria interpretado pelos responsáveis pelas oficinas, Aldo Calvo e Maria Ferrara, com auxílio do próprio Milloss.

Tenho a impressão de que Milloss, porque confiava muito em si próprio, em Aldo Calvo, em Maria Ferrara e na qualidade dos tecidos que foram escolhidos na Europa, queria que os artistas plásticos cedessem o nome e os desenhos básicos, que adaptava como julgasse melhor, dando depois a desculpa de falta de tempo para realizar tudo como os artistas projetaram. (BARBOSA, 1998, p.62-63)

Apenas em alguns casos, os artistas chegaram a assistir a ensaios, como parece ter sido o caso do trabalho de Flavio de Carvalho.

Os mais experientes em cenografia ficavam perseguindo a produção, como foi o caso de Flávio de Carvalho, que Calvo descreve como um homem enorme, com um vozeirão, falando caipira e brigando com as bailarinas até o momento do pano levantar, em defesa do uso das máscaras com as quais elas achavam difícil dançar." (BARBOSA, 1998, p.63)

Ainda, podemos pensar a partir de outros relatos e fontes que Flavio tinha metodologias de trabalho recorrentes em suas produções, tais como anotações e desenhos em cadernos pessoais. Nesse sentido, acreditamos que existam outros documentos que configuram este universo da concepção dos figurinos. É provável que se encontrem documentos em seu arquivo pessoal, hoje sob a guarda do CEDAE, em Campinas, todavia, somente com o tratamento dos itens e viabilidade de acesso poderão ser descobertos e analisados.

Durante sua trajetória, o artista se manteve próximo ao campo das artes cênicas. Segundo Leite (2010), foi na década de 1950 que mais intensamente Flavio de Carvalho se dedicou à produção de cenários e figurinos para espetáculos. Como anteriormente apontado, ressaltamos que o trabalho de Flavio de Carvalho no desenvolvimento de figurinos foi assunto pouco discutido nas diversas publicações encontradas que se dedicaram a análise de sua produção. Nos arquivos pesquisados,

nos deparamos com pouquíssimos materiais acerca de seus projetos de figurinos e cenários – possivelmente, uma das razões para não haver aprofundamento nas análises.

O único trabalho que tem destaque tanto nos documentos encontrados nos arquivos quanto na literatura especializada é *O bailado do deus morto*. Escrito por Flavio de Carvalho, o espetáculo teatral foi encenado em 1933, na inauguração do Teatro da Experiência⁶⁴, vinculado às atividades do Clube dos Artistas Modernos (CAM). Considerado subversivo em sua época, o espetáculo foi interditado pela polícia paulistana. A narrativa apresentava o nascimento e a morte de um deus entre os humanos.

A fim de garantir a melhor apresentação de sua proposta para o “Teatro da Experiência”, que deveria sustentar o projeto de modernização que fundamentava o Cam, a peça desenvolve diversos tipos de experimentações, explorando a coreografia, as vozes, a música e os demais elementos cênicos. A marcação de palco é bem definida para algumas cenas e livre para outras, as vozes mesclam falas inteligíveis com novos sons, a música é experimental com improvisações e organiza o ritmo e a vibração de toda a peça e os elementos cênicos (totem, corrente, luzes, e gaze) são tão ativos e imprescindíveis quanto os atores.18A encenação é, na verdade, uma (anti)celebração que começa com o anúncio da morte de deus, fato a partir do qual todos, individual e coletivamente, agem como se quisessem avisar ao mundo e a si mesmos sobre a morte de deus, numa repetição deste aviso envolvida em choros e soluços, criando um clima de verdade para o fato, uma vez que a repetição, por causa da presença constante e irrefutável do fato anunciado, fixa o que afirma e anula sua contradição (GOLINO, 2002, p.16).

O que se percebe da produção do artista de forma geral é sua aproximação com algumas das grandes tendências modernas e renovações no modo de se pensar a cena. Nesse sentido, considerando a importância de compreender a totalidade dos processos e elementos do figurino por ele proposto ao espetáculo que é objeto de nossa pesquisa, podemos aprofundar as reflexões sobre suas concepções e as demarcações/dimensões de sua obra específica, temática que propomos verticalizar na próxima seção.

⁶⁴ Buscava-se um teatro experimental, numa espécie de laboratório, no qual experiências seriam realizadas e estudadas de forma sistemática em busca do desenvolvimento da linguagem teatral, com o intuito de romper com o teatro até então feito no país.

5 O FIGURINO DE CANGACEIRA

A concepção e execução de um figurino é um processo circunstancial. Cada produção, a depender de uma série de fatores, conta com diferentes etapas no desenvolvimento do projeto. Como comentado, no caso das propostas elaboradas para o repertório do Ballet IV Centenário, sabemos que os trabalhos se iniciaram com o diálogo entre o diretor artístico e coreógrafo, Aurel Milloss, e os diferentes artistas responsáveis pelas coreografias do grupo. Estes apresentaram suas ideias em croquis, ficando a cargo da Oficina de Costura a execução do figurino concebido. Alguns artistas, permaneceram mais próximos e acompanharam a montagem dos trajes, enquanto outros se mantiveram mais distantes de todo o processo. No caso de *Cangaceira*, Flavio de Carvalho desenhou suas propostas e apresentou à Oficina, acompanhando de perto todo o desenvolvimento das peças até a apresentação do espetáculo.

Nesta seção discutimos especificamente o figurino de *Cangaceira*, explicitando concepções de Flavio e a riqueza de sua criação em cada um dos dezenove personagens do espetáculo. Optamos por analisar as personagens Cangaceira e Cangaceiros em conjunto, demonstrando alguns de seus entrelaçamentos. Os outros dezessete componentes do bailado aparecem no capítulo sendo agrupados em temáticas que se referenciam em diferentes aspectos ou dimensões em que aqueles se encontram caracterizados: as instituições e o lugar social dos seus sujeitos; as crenças e a religiosidade; a cidade, o campo e as condições/dinâmicas sociais.

5.1. A concepção do figurino por Flavio de Carvalho: os croquis de *Cangaceira*

Flavio de Carvalho defendeu em diversos momentos de sua trajetória a aproximação entre arte e ciência. Propunha, então, para o campo das artes cênicas a abertura à experimentação com o intuito de busca do conhecimento, sendo fundamental a reflexão sobre os processos, as apresentações e possíveis resultados. Em decorrência disso, notamos em sua produção a apresentação de distintos

fundamentos que alicerçam boa parte de suas propostas, sejam elas pictóricas, arquitetônicas, tridimensionais, performáticas, filosóficas ou cênicas.

O figurino possui como grande finalidade corroborar na construção de sentido do espetáculo e, em concepções modernas, deve ser concebido em diálogo com os demais rudimentos da cena. Frente o exposto, de forma geral, o processo de criação deste elemento cênico exige um entendimento que considere distintos conteúdos referentes tanto às questões dramáticas, quanto estéticas e práticas, de confecção, uso e, até, armazenamento, das peças (SOARES, 2013). Nesse sentido, Adriana Leite (LEITE; GUERRA, 2002) comenta a necessidade de um pensamento projetual na elaboração de trajes para a cena, isto é, uma concepção que considere os diversos componentes cênicos e solucione, de forma prévia e objetiva, as principais demandas referentes a um determinado processo criativo. Sob tal perspectiva, podemos compreender os croquis realizados para o figurino de *Cangaceira* como recursos de um projeto.

Possivelmente, dentre outros fatores, em decorrência de sua formação em Belas Artes e Engenharia, o desenho, em traços simplificados e, muitas vezes, sem colorir, manteve-se como um grande expoente na forma de Flavio de Carvalho elaborar e apresentar suas reflexões. No livro "Experiência n. 2" (1932), por exemplo, o autor alia seu relato com desenhos criados a partir de suas percepções dos acontecimentos. Nas colunas sobre moda apresentadas no Diário de S. Paulo ao longo de 1956, Flavio constrói seu pensamento lançando mão de textos e ilustrações. Os desenhos, todos feitos pelo artista, possuem traços simples que abstraem as principais características vislumbradas em um dado artefato ou figura que pretende dar destaque.

Em *Cangaceira*, o desenho foi uma metodologia de trabalho escolhida para apresentar as ideias propostas por Flavio de Carvalho que, certamente, travou diálogos com os outros dois artistas que assinaram a autoria do bailado, Milloss e Guarnieri. Todavia, ainda que o processo de criação cênica tenha sido coletivo, mantiveram-se bem estabelecidas as funções assumidas por cada um dos artistas e toda a criação do cenário e figurino permaneceu associada exclusivamente à Flavio. Ademais, os croquis desenvolvidos orientaram a aquisição e confecção das peças pela Oficina de Costura, sendo relevante lembrar a constante presença do figurinista em todo processo.

No ano de 1963, as ilustrações foram doadas pelo próprio artista para o Museu de Arte Contemporânea (MAC) da USP. Antes, compreendidos como elementos partícipes do processo criativo da montagem, passaram a compor o acervo de um museu universitário, assumindo, em certa medida, autonomia diante do espetáculo ao qual se referiam. Ganharam, então, *status* de obra de arte, muitas vezes sendo deslocados do contexto da criação cênica. Nesse caso, portanto, ainda que haja menção ao bailado que motivou sua criação, as aquarelas podem ser analisados como ilustrações do renomado e importante artista paulista, tendo um sentido em si próprios, independente do espetáculo e de seus resultados.

Dessa ótica, os croquis aqui em destaque podem ser vistos na sua dupla face: como projeto e como produto. Apesar disso, convém assinalar que se o croqui, em si, é incapaz de reproduzir todo o ato cênico projetado em parte no figurino, aquele deve ser concebido como registro/documento fundamental, podendo “ser fontes/documentos para o estudo, análise e possível apreensão dos procedimentos cênicos de uma época histórica” (COLLAÇO, 2012), em que se destacam diferentes personagens e suas referências. Daí dizermos que as ilustrações parecem prenunciar o que poderia se tornar a realização do que fluira de sua imaginação, de seu ato criador.

5.2. O conceito geral do bailado: o imaginário da cangaceira

Tendo em vista a ficha técnica de *Cangaceira*, Flavio de Carvalho criou o figurino das 19 personagens, já anteriormente citadas: A Cangaceira; Os Cangaceiros; Os Políticos; Os Homens Santos; A Louca; A Burguesa; A Professora; O Caipira; A Feiticeira; O Recém-Casado; O Farmacêutico; O Trabalhador; A Mãe; A Mulher Do Povo O Fantasma Da Horta; A Mulher Com Moringa; O Ser Vegetal; As Primeiras Comungantes; Estátuas Míticas⁶⁵. Além disso, também foi responsável pela concepção da cenografia, ambientando a narrativa em referências do sertão caatingueiro e do cangaço.

⁶⁵ Em nossa redação, na Seção 5, para melhor fluidez da leitura, optamos por suprimir, quando necessário, os artigos dos nomes das personagens. Dessa maneira, o leitor encontrará no texto as personagens: Cangaceira; Cangaceiros; Políticos; Homens Santos; Louca; Burguesa; Professora; Caipira; Feiticeira; Recém-Casado; Farmacêutico; Trabalhador; Mãe; Mulher Do Povo; Fantasma Da Horta; Mulher Com Moringa; Ser Vegetal; Primeiras Comungantes; Estátuas Míticas.

FIGURA 3 – Desenho de Flavio de Carvalho para o cenário de *Cangaceira*



Fonte: CARVALHO, Flavio de. **[Cenário]**. 1953. Guache sobre cartolina, 47,8 x 65,3 cm. Série Balé "A Cangaceira". Museu de Arte Contemporânea - USP

Frente ao croqui do cenário, podemos inferir uma ambientação avermelhada que nos remete a um local árido, habitada por formas que nos lembram cactos. Nesse sentido, assim escreve Canton (2004, p.11): "Era uma pintura vermelha, com formas / de cáctus vermelhos e secos, exalando o calor do sertão". Valente (2008) supõe que as cores eram vibrantes, sendo ressaltadas pela iluminação. Segundo ela, correspondendo a uma composição sintética e com poucos elementos, "o assunto principal parecia estar nos figurinos e o cenário poderia ser apenas uma ilustração, ou um indicador de um ambiente onde todo o drama iria se desenvolver" (VALENTE, 2008, p.16).

Como primeira análise, o contato com o projeto nos fez acreditar que o fundo do cenário era preenchido com o uso de um *painel de fundo*⁶⁶, técnica frequentemente utilizada na realização de cenários que consiste em uma pintura de grande escala que, pendurada em uma vara cenográfica, é esticada na parte posterior do palco, criando uma imagem ao fundo da cena⁶⁷. Pudemos observar também a disposição de outras estruturas – que formariam as imagens dos cactos nas laterais do palco, por exemplo. O uso desses elementos poderiam corroborar na ilusão de profundidade da cena, deixando o ambiente menos chapado, provocando a sensação de tridimensionalidade, de imersão dos *performers* na paisagem elaborada. Por fim, a iluminação deveria, de acordo com indicadores aparentemente presentes no desenho, ser usada como elemento expressivo e para o preenchimento do espaço, tal como em outros trabalhos anteriores de cenografia realizados por Flavio de Carvalho.

Na imagem, chamou-nos a atenção a presença de pedestais, nos quais personagens da narrativa se alinham e que poderia indicar o modo de relação da composição do espaço com parte da construção coreográfica e narrativa. Conforme relatos de participantes do bailado, os Seres Mitológicos foram posicionados lado a lado e permaneciam praticamente estáticos ao longo da apresentação, dando a impressão de estátuas ao fundo do palco. Ante a composição, Valente (2008) destacou que as personagens integravam o ambiente, de modo a serem compreendidas como elementos participantes do próprio cenário. A assimilação das figuras à paisagem criada se amplifica quando percebemos que, principalmente, pela proximidade das cores predominantes nos figurinos dos Seres Mitológicos, os contornos das personagens praticamente desaparecem, sendo enfatizadas as formas construídas em preto na parte frontal dos trajes e, possivelmente, das máscaras. Esta identificação das personagens pelo uso das cores

⁶⁶ A afirmativa também pode ser justificada pelos dados encontrados nos arquivos e bibliografia consultada. Essa técnica era tão comum que a própria estrutura arquitetônica original do TMSP foi construída para atender essa demanda.

⁶⁷ Observa-se que em boa parte dos textos produzidos sobre o Ballet IV Centenário utilizam a nomenclatura “pintores” ao se referir aos artistas convidados para a concepção de cenários e figurinos. Avaliamos que tal denominação indica, em primeiro lugar, o modo como se avalia a função e a produção do figurinista e do cenógrafo, sintetizando suas atividades e contribuições ao espetáculo a arranjos visuais, sem considerar o potencial dramático de suas escolhas. Em segundo, pode se relacionar à ideia de uma criação autônoma, uma “pintura”, que mesmo desvinculada da encenação carrega em si a qualidade de uma obra acabada.

pode ser assinalado no desenho para o cenário, no qual as figuras são coloridas na mesma tonalidade do fundo e suas linhas de contorno se mantêm sutis, à lápis, destacando-se as formas longitudinais criadas em preto.

As afirmativas acima destacadas, foram também observadas em fotografias analisadas, pertencentes ao acervo do Arquivo Bienal.

FIGURA 4 – Cena do bailado *Cangaceira* (1954)



Fonte: KAZMER, Richard Sasso, F. Pamplona. **Sem título**. 1954. Acervo. Fotografia, preto e branco, 30 x 40 cm. Arquivo Bienal..

Na imagem destacada (Figura 4), apuramos que a execução do cenário, em seu aspecto estrutural, muito se assemelha aos desenhos apresentados por Flavio. Em decorrência da textura percebida na foto, observamos que, tanto o painel de fundo, quantos os elementos nas laterais do palco foram confeccionados de tecido. Ainda que não tenhamos nos deparado com registros coloridos, inferimos que a coloração do cenário se aproxima dos tons avermelhados e terrosos propostos nos croquis.

Destacamos a proporção e a ocupação do palco proposta pelo artista. O pano de fundo, as figuras laterais e os pedestais constituem os únicos materiais utilizados na composição do cenário. Não existe a intenção de uma paisagem realista, mas uma sugestão de ambientação a partir das cores e das silhuetas sugeridas. O pano de fundo e as estruturas laterais cobrem toda a maquinaria do teatro e a cena parece imergir num universo onírico, que remete à imagem do sertão onde se desenrolava todo o movimento do cangaço.

Como corretamente afirmou Valente (2008), o balé girava em torno da Cangaceira. Todas as demais personagens eram duplicadas contando com a interpretação de dois bailarinos, excetuando-se os Cangaceiros e as Primeiras Comungantes, que apareciam em seis. As figuras dobradas, como o Político, a Professora, o Farmacêutico e a Feiticeira, apareciam nas coreografias se relacionando com a personagem principal, que prevalecia como elemento central da cena. Em texto produzido para a exposição dos trajes do bailado na OCA no ano de 2014, em São Paulo, Rocha (2016, p. 59) destacou:

O feminino foi escolhido como centro narrativo, enfatizando o campo do simbólico, no qual o inconsciente propulsionava a trama da coreografia. A personagem ocupava o meio do palco, criando um eixo para o espaço cênico em que os outros personagens se dispunham em duplas simétricas. Há relatos que o clímax do bailado era o defloramento (ou estupro) desta personagem pelo bando de cangaceiros que comandava. O bando era figurado por seis bailarinos, intensificando a dramaticidade da cena.

A bailarina Elizabeth Sewell, afirma que o corpo de baile permanecia muito no palco, não havendo muitas trocas de pessoal em cena. Relata ainda que

[...] Cangaceira foi feito espelho, tudo desse lado idêntico a esse lado, mas ao contrário. Era par, todo mundo tinha seu par, tinha duas roupas de cada, menos a cangaceira, que era uma única, e os cangaceiros eram seis iguais. Aquela estátua era trabalho duro. Eram os únicos tipos assim normais dentro do ballet todo, vestidos como cangaceiros, sem essas máscaras, sem essas roupas esquisitas, eles eram os únicos que realmente se reconheciam, o resto era tudo negócio da imaginação, não se de onde o Milloss tirou tudo isso, se foi da cabeça dele, ou se tem alguma história da Cangaceira. Ela existe, a Cangaceira existe? (Rossi e Sewell, 26 abr. 1979)

FIGURA 5 – Cena do bailado Cangaceira (1954)

Fonte: KAZMER, Richard Sasso, F. Pamplona. **Sem título**. 1954. Acervo. Fotografia, preto e branco, 30 x 40 cm. Arquivo Bienal.

A iluminação cumpria um importante papel e dava profundidade à cena. Como se observa com certa recorrência em algumas das imagens analisadas, há maior iluminação no espaço mais à frente e central do palco. Ao fundo, local onde ficam posicionados os pedestais e os Seres Místicos, a luz é indireta. Tal como na Figura 5, a maior parte do elenco se encontra na cena. A Cangaceira é elemento central e distancia-se dos demais personagens, permanecendo no foco principal da luz. Quase que como uma sombra na penumbra, ao fundo do palco, vê-se a silhueta de uma das Estátuas Místicas.

Indicado por Leite (2010) como o mais ambicioso trabalho de Flavio de Carvalho no campo da cenografia, os figurinos de *Cangaceira* foram elaborados em consonância com suas diversas percepções acerca das artes (cênicas), da indumentária e das relações humanas, devendo ser analisados sob as densas camadas da totalidade da obra de Flavio. Nesse sentido, Valente (2008) realizou

estudo do bailado sob a premissa de que o projeto corporificou os interesses do artista, concretizando-se no campo do simbólico. Para a citada pesquisadora, sua proposta se aproximou dos preceitos de Freud a respeito da dança e

Cangaceira correspondia ao intento de pôr em cena os conflitos internos do homem e seus esforços para resolvê-los. Seu projeto era revelar o que jazia oculto em seu inconsciente. A dança já não era um divertimento, mas um meio de introspecção (VALENTE, 2008, p.16).

Para Rocha (2016, p.58-59), “Apesar de a figura do Cangaceiro ser totalmente relacionada à cultura brasileira, Flavio de Carvalho sai da ideia do estereótipo ao fazer uso de linguagem simbolista e criar figuras alegóricas”. Conforme pudemos perceber em nossa pesquisa, a montagem se firmou dramaturgicamente em elementos expressivos que buscavam conectar o espectador ao contexto do movimento do cangaço a partir do ponto de vista de uma mulher.

5.2.1. A Cangaceira e os Cangaceiros: significados e sentidos à luz do imaginário de Flavio de Carvalho

A cangaceira vai ao seu lado.
É bonita, mas não é Maria.
É Ana, uma baiana.
Esposa guerreira.
É mulher forte, a primeira.
Ela é a personagem principal dessa história de gente guerreira.
Viva a lutadora cangaceira
Que pode ser protetora, que pode lutar contra o inimigo
E fazer chover no chão seco do sertão.
Ela tem cintura fina e músculos largos.
Ela ergue duas armas de fogo.
É boa de graça, é boa de briga.
Um detalhe que vale:
A cangaceira carrega no chapéu vermelho
O desenho de uma brilhante estrela. Uma guia certa.
(CANTON, 2004, p.32)

O cangaço foi um movimento social existente em algumas regiões do sertão nordestino entre os séculos XVIII e primeiras décadas do século XX. Ganhou repercussão nacional e internacional e acabou por simbolizar a luta popular armada e metarracial – expressão aqui emprestada de Frederico de Mello (2010) – no Brasil.

O imaginário do cangaço é constituído, majoritariamente, por figuras masculinas, sendo um dos únicos nomes femininos de grande destaque o de Maria Bonita (1911-1938)⁶⁸. Contudo, verificamos a existência de materiais bibliográficos e audiovisuais que têm como foco a discussão do papel feminino nesse universo marcado por contradições e violência⁶⁹. É o caso do documentário “Feminino Cangaço”, produzido pelo Centro de Estudos Euclides da Cunha e dirigido por Lucas Viana e Manoel Neto (2016), e o livro “Maria Bonita: Sexo, violência e mulheres no cangaço”, de Adriana Negreiros (2018).

Não se sabe com precisão qual foi o real motivo da escolha pela figura da mulher no bailado. Contudo, observamos no trabalho de Flavio de Carvalho a recorrência das figuras femininas, tanto em suas obras visuais quanto em seus escritos.

Na série de textos para a coluna “A moda e o novo homem” (1956), o artista conclui a aproximação do que chama de Idade Púberes e preconiza uma inversão na estrutura social quanto a questão do sexo. Para ele, o sexo feminino, em anos subsequentes, passaria a ser o dominante e não mais o masculino. Porém, observadas as características gerais dos trajés concebidos para *Cangaceira*, acreditamos que o figurino, em consonância com a posterior publicação do artista sobre o uso de indumentária, distanciou a narrativa apresentada de uma Idade Púberes. Isso porque, segundo a teoria de Flavio (2010), nas Idades Púberes haveria uma aproximação entre os sexos no modo de se vestir, especialmente marcada pela indumentária abaixo do quadril. Seria este o motivo das mulheres passarem a utilizar elementos do guarda-roupa masculino, com destaque para a calça, peça que se relacionaria com o desenvolvimento do Homem e de qualidades como a inteligência. No balé elaborado, entretanto, todas as personagens femininas usam saia,

⁶⁸ Maria Gomes de Oliveira, quando em vida, era conhecida como Maria de Déa. A fama adveio de sua deliberada escolha de adentrar o universo do cangaço, tornando-se esposa em 1930 de Lampião (Virgulino Ferreira da Silva, 1898-1928), a figura mais ilustre do universo cangaceiro. Ainda, Maria Bonita se destacou como uma das únicas figuras femininas de autoridade no movimento sertanejo que participava, sendo integrante das mais diversas atividades do bando o qual pertencia.

⁶⁹ Interessante observar que a palavra “cangaceira”, apesar de frequentemente utilizada em diferentes contextos de nossas leituras e investigações, não é indicada nos principais dicionários. Sempre que buscamos o termo, a pesquisa se redireciona à “cangaceiro”. Acreditamos que essa constatação se relaciona justamente ao reconhecimento do imaginário do cangaço como espaço primordialmente masculino.

excetuando-se a Mulher com Moringa que veste uma calça sob uma saia mais curta; enquanto todas as figuras masculinas utilizam calça, salvo os Homens Santos.

FIGURA 6 – Desenho de Flavio de Carvalho para personagem Cangaceira



Fonte: CARVALHO, Flavio de. **[A Cangaceira]**. 1953. Guache sobre cartolina, 58,1 x 39 cm. Série Balé "A Cangaceira". Museu de Arte Contemporânea - USP.

Elemento central do espetáculo, a Cangaceira teve como intérprete Edith Pudelko (1927-1984)⁷⁰, uma das principais bailarinas do Ballet IV Centenário, que

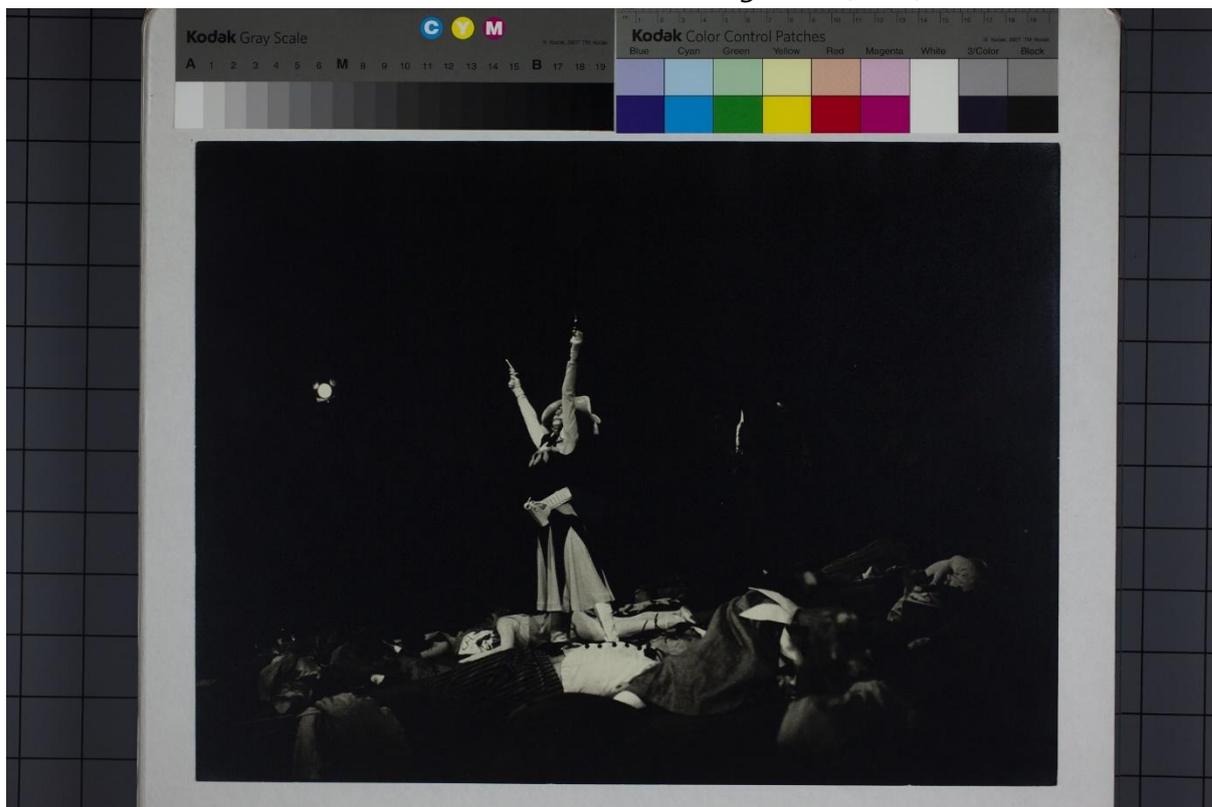
⁷⁰ Pouco tempo após a temporada no Rio de Janeiro em 1954, Edith Pudelko desvinculou-se do Ballet em razão de seu casamento.

também assumiu na Companhia a função de assistente pedagógica de Aurel Milloss, em 1953. No desenho assinado por Flavio de Carvalho (Figura 6), observamos uma mulher de cabelos pretos na altura dos ombros e com franja. O modo pelo qual os cabelos são desenhados parecem estruturados e trançados, contendo as pontas amarradas. Seus braços se posicionam erguidos e dobrados em ângulo de 90°, empunhando uma pistola em cada mão. De formas bem curvilíneas, possui cintura fina e traça um vestido preto decotado, com detalhes vermelho e amarelo. Contornando todo o decote, avistamos uma faixa vermelha com formas ovaladas e pontiagudas, enquanto na saia do vestido percebemos quatro pregas também da cor vermelha. Ambos os detalhes criam pontas nas partes superior e inferior do traje.

Preso na região do quadril, vemos uma espécie de cinto amarelo. Desenhado de forma reta, divide a figura ao meio e nos lembra um pequeno *tutu prato*⁷¹, comum em figurinos de balé. Há pequenos traços amarelos e posicionados paralelamente entre si desenhados na extensão da cintura. Envolto ao pescoço, utiliza um lenço branco com detalhes em vermelho. Sem contornos bem delimitados e se confundindo com a cor usada em outras partes da ilustração, como braços, rosto e busto, temos a impressão de calçar uma bota de cano mais alto em decorrência dos pequenos relevos adicionados ao longo dos pés e canelas. Usa chapéu de formato semicircular de tom avermelhado, similar à cor do decote e detalhes da saia. No chapéu há uma estrela de seis pontas centralizada em meio a dois pequenos círculos; sua borda é contornada por uma sequência de formas triangulares e nas duas pontas reparamos apliques pendurados. Talvez em decorrência da estrutura do cabelo e da posição do corpo desenhado por Flavio de Carvalho, a figura nos lembra imagens egípcias, remetendo-nos àquelas difundidas enquanto senso comum de Cleópatra; conhecida personalidade feminina com poder em meio a um universo político de domínio masculino. Pode-nos remeter ainda às estátuas mesopotâmicas relacionadas à fertilidade e as quais os braços e mãos direcionados para cima indicam relação com a questão da divindade.

⁷¹ Também conhecido como bandeja ou panqueca. Basicamente, resume-se em uma saia de estrutura enrijecida e armada, geralmente feita de tule ou tecido similar.

FIGURA 7 – Cena do bailado *Cangaceira* (1954)



Fonte: KAZMER, Richard Sasso, F. Pamplona. **Sem título**. 1954. Acervo. Fotografia, preto e branco, 30 x 40 cm. Arquivo Bienal.

Na Figura 7, a Cangaceira aparece em postura equivalente ao croqui de Flavio, empunhando duas pistolas e com os braços erguidos. Várias outras personagens estão caídas no chão ao seu redor. Em decorrência do gesto visualizado, podemos supor uma ideia de vitória ou conquista. Além disso, elevar os braços, também abre brechas para interpretações relacionadas à religiosidade, num sentido de conexão com seres elevados, deus, por meio da oração, do clamor, da expressão de gratidão.

Podemos questionar como se dá a composição visual dessa personagem. O que determina a imagem de uma cangaceira? Como essa imagem se relaciona com as percepções da mulher no cangaço? Como essa imagem reflete o trabalho e as ideias de Flavio de Carvalho em relação a indumentária?

Ante as questões, avaliamos ser necessário investigar as imagens e representações das mulheres no Cangaço. Como referenciais, propomos aproximações com os registros fotográficos e audiovisuais realizados com consentimento de grupos, como o de Lampião e Maria Bonita, e com produções que

se utilizaram da temática do sertão cangaceiro para sua concretização⁷². Em especial, é de nosso interesse destacar a condição da mulher, por admitirmos a potência de *Cangaceira* nos debates alvitados sob tal viés⁷³.

Notadamente, assinalamos que nossas análises recaem sobre a produção de um figurino, realizado sob a condição de componente de uma obra artística e sem ter, necessariamente, a obrigação de corresponder fidedignamente às imagens reais das cangaceiras. Percebemos a apropriação de alguns conteúdos considerados icônicos na representação do cangaço, remodelados em uma criação que buscava corresponder à proposta geral do espetáculo cênico do qual participa. Como elementos que apoiaram na formulação da imagem de uma cangaceira, sinalizamos o chapéu, o cinto, o lenço, o vestido, o calçado e as armas. De outro modo, entretanto, contrariando as imagens divulgadas das mulheres reais do cangaço, alguns itens se distanciam, podendo indicar traços e decisões dramáticas e plásticas exclusivas à feitura do bailado que investigamos.

Como item de destaque, assinalamos o vestido da Cangaceira que, de modelagem decotada e ajustada ao corpo, se distancia das imagens femininas do cangaço difundidas nas primeiras décadas do século XX. Em nosso levantamento, notamos que, de forma geral, as mulheres utilizavam principalmente conjuntos de saia e blusa ou vestidos com decotes fechados e mangas longas, provavelmente em decorrência do estilo de vida em meio à vegetação e clima árido do sertão nordestino e das questões morais de seu tempo. Outro detalhe nos salta aos olhos: talvez, como reflexo da moda dos anos de 1920, a silhueta predominante é solta, de *shape* "H", de modo que as curvas sensualizadas do corpo não são evidenciadas tal como as desenhadas por Flávio.

⁷² Localizamos os interessantes documentários *A mulher no Cangaço* (1976), de Hermano Penna, *A musa do cangaço* (1982), de José Umberto, e *Feminino Cangaço* (2013), de Manoel Leto e Lucas Viana. Além do longa-metragem, *Corisco e Dadá* (1996), de Rosemberg Cariry, e a minissérie *Lampião e Maria Bonita* (1982), escrita por Aguinaldo Silva e Doc Comparato e dirigida por Luís Antônio Piá e Paulo Afonso Grisolli.

⁷³ Ainda que não incluídos no texto aqui apresentado em razão do foco do trabalho e do tempo que dispúnhamos, gostaríamos de chamar a atenção para a importância do adensamento nas questões do papel da mulher na sociedade sertaneja cangaceira. Principalmente, para além de visualizar a inserção e o dia a dia das mulheres no cangaço, salientamos que é essencial considerar as reflexões que debatem o protagonismo e participação social dessas figuras femininas, bem como de pesquisas interessadas especificamente no estudo da construção do imaginário popular no que tange às cangaceiras.

Conforme mostrou o estudo de Cristina Wolff (2012), era comum que, ao entrarem para grupos de guerrilheiros, no exército ou em bandos de cangaço, as mulheres se adaptavam ao modo de vida daqueles, assumindo suas causas e lutando ao lado dos companheiros. No processo elas usavam roupas características do grupo, como o fez Maria Bonita, adaptando-as para as mulheres. De acordo com Wolff (2012), muitas mulheres entraram para o cangaço após a incorporação de Maria Bonita ao seu grupo, mantendo a característica do uso de armas e do estilo do vestuário.

FIGURA 8 – Dadá, à esquerda, com cabelo preso e vestido de modelagem reta e mangas longas



Fonte: Membros do bando de Lampião, Dadá e Corisco, em fotografia de Benjamin Abrahão Botto (1938). Disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Dad%C3%A1_e_Corisco_MB.jpg. Acesso em 10 de junho de 2018.

A modelagem e o caimento do vestido desenhado por Flávio parecem corresponder aos referenciais de moda e ideais de beleza mais adequados aos anos de 1950, com cintura marcada e movimento fluido na saia. Uma possibilidade é a demarcação de um universo considerado feminino de formas curvilíneas e, retomando as teorias do artista acerca da moda, podemos aproximar a ênfase nas curvas do corpo feminino dado à personagem principal com sua noção de formas fecundantes.

Segundo o próprio Flávio de Carvalho (2010), o caimento da roupa no corpo da mulher corresponde a uma questão biológica de sobrevivência da espécie. Em períodos de grande população, as roupas teriam formas mais retas, de menor apelo sexual, o que acarretaria na redução dos índices de natalidade e, conseqüentemente, implicariam no controle populacional. Em momentos contrários, isto é, de população pouco numerosa, o corpo feminino seria mais enfatizado e as roupas possuiriam formas mais curvilíneas. Isto posto, sob o mesmo pretexto naturalista, haveria um maior índice de natalidade e, portanto, aumento da população. No primeiro caso, que ele considera dominado por formas Retas Paralelas Antifecundantes, a cintura (das roupas) se localizaria logo abaixo dos seios, enquanto no segundo caso, com formas denominadas Curvilíneas Fecundantes, a cintura se localizaria na altura da cintura real da mulher.

FIGURA 9 – O chapéu de Maria Bonita se diferencia dos masculinos usados por Lampião e demais cangaceiros



Fonte: Lampião, Maria Bonita, o fotógrafo Benjamin Abrahão e outros cangaceiros. 1936. Coleção Instituto Moreira Salles. Disponível em <<http://fotografia.ims.com.br>>. Acesso em 10 de junho de 2018.

Outras proposições no desenho da Cangaceira que parecem contrariar as imagens das reais mulheres do cançado se referem ao cabelo e chapéu. Como verificamos, os registros fotográficos e filmográficos das figuras femininas dos bandos revelam o uso dos cabelos sempre presos e sem franjas. Quando vestindo chapéu, o modelo utilizado diverge do apresentado no figurino do bailado de 1954. O chapéu proposto para a Cangaceira seria, a priori, modelo dedicado aos homens. Essa característica pode ser observada no filme "O Cangaceiro", de Lima Barreto (1953). Nele, a personagem Maria, companheira do capitão do bando, Galdino, é a única mulher que acompanha os cangaceiros em suas andanças pelo sertão e, em especial, nos ataques às vilas e fazendas. A primeira diferenciação dela para os demais personagens é o chapéu. Ainda, em uma das cenas iniciais, ela também é a última pessoa do bando no trajeto até a vila a ser atacada e a responsável por conduzir a criança da cena, o que demonstra o papel e o lugar da mulher naquela

sociedade. Ao longo da trama, quanto mais é exposta sua figura de mulher, mais diferenciações são feitas, culminando em uma das cenas finais na qual os homens se mantêm em posição de ataque como atiradores no intuito de capturar o traidor do bando, Teodoro. Enquanto as figuras masculinas se mantêm armados e conectados à missão, Maria aparece como uma participante da ação, armada e camuflada em meio a caatinga, porém preocupada com sua vaidade "feminina", penteando seus cabelos.

Diante das ideias comentadas, acreditamos que a Cangaceira de Flavio de Carvalho seja resultado de uma interpretação que procura representar a mulher, reafirmando elementos prioritariamente do universo feminino expressos em recursos como o decote nos seios e o uso de saia. Ao mesmo tempo, se apropriando de um dos principais símbolos do cangaço, o chapéu, elemento deveras masculino, sendo, ademais, ao lado da arma, símbolo de coragem e força, podemos pensar em uma aproximação do homem e da mulher nas lutas do sertão.

Importante observar que a concepção do traje do cangaço advém não apenas da divulgação desinteressada dos meios de comunicação da época de seu acontecimento. O bando mais afamado da história foi o de Lampião, muito conhecido por suas ações e também consagrado por sua abertura ao registro do fotógrafo Benjamin Abrahão Calil Botto (1901 – 1938)⁷⁴. No bailado, observamos que os trajes dos Cangaceiros trazem, tal como o da Cangaceira, referências muito marcantes das imagens mais consolidadas dos homens do cangaço.

⁷⁴ Entre 1936 e 1937, Botto publicou relatos, fotografias e produziu um filme a partir de seus registros do bando de Lampião. Para o acesso gratuito a fotografias diversas do cangaço, incluindo algumas de Botto, indicamos a pesquisa *online* no Portal Brasileira Fotográfica <<http://brasilianafotografica.bn.br/>>.

FIGURA 10 – Desenho de Flavio de Carvalho para personagem Cangaceiro



Fonte: CARVALHO, Flavio de. **[Cangaceiro]**. 1953. Guache sobre cartolina, 57,8 x 37,4 cm. Série Balé "A Cangaceira". Museu de Arte Contemporânea - USP..

Interpretados pelos bailarinos Cristian Uboldi, Djalma Brasil, Francisco Schwartz, Ismael Guiser, Juan Giuliano e Victor Aukstin, os Cangaceiros formavam a imagem de um bando, remetendo aos grupos de cangaceiros compostos majoritariamente por homens. Vestido pelos seis bailarinos, no figurino proposto são incorporados elementos icônicos do tema para a construção da imagem da

personagem tais como o chapéu, a arma, o cinto e o lenço. Podemos afirmar que o resultado visual do figurino é de fácil apreensão do público, com referências diretas e objetivas à imagem de senso comum do cangaço.

Pelo desenho, aferimos que vestiam calça e blusa vermelhas, jaqueta preta, lenço vermelho no pescoço, chapéu com emblemas, cinto amarelo, objeto pontiagudo (talvez uma arma branca) transpassada no cinto, espingarda na mão e botas. Diferente da Cangaceira, a maior parte do traje da figura idealizada é vermelha, sendo a jaqueta ou paletó o único elemento de cor preta.

Representado com a arma apoiada no chão, pensamos sobre sua presença no espetáculo, lembrada com atos de violência como o estupro da protagonista da montagem. Segurando-a tal como uma muleta, entrevemos a ideia de que é a violência que o suporta; que sustenta a imagem de poder e resistência alvitrada nos cangaceiros. No livre poema de Canton (2004, p.30), a autora expressa sua compreensão acerca da figura do Cangaceiro:

O cangaceiro veste um chapéu vermelho.
 O rosto, sério e direto,
 Olha para tudo o que é lado
 E demonstra a ausência de medo.
 Ele está pronto para a luta
 Para mostrar quem é que manda
 Na imensidão do sertão.
 Ele é o dono dessa paisagem seca,
 Ele é o herdeiro de sangue das pedras empoeiradas,
 Das árvores ressecadas,
 Do sal.
 O cangaceiro é o primeiro
 A impor uma ordem nesse mundo de gente corajosa.
 Homens e mulheres andando e cavalgando,
 Rostos sofridos por debaixo dos chapéus de couro decorados.
 O cangaceiro veste botas, cinturão e carrega uma arma.
 Está prestes a defender seu povo e sua terra sem aragem.
 Seu lenço vermelho amarrado no pescoço
 É símbolo preciso da coragem de todo um povo.

Destacamos, ademais, o uso das cores preta e vermelha, não incluídas, a priori, no repertório visual que temos do cangaço. De tal modo, pensamos que a escolha adveio de noções do artista Flavio de Carvalho, para quem a cor vermelha na indumentária se associa a circunstâncias de resistência, luta e violência (CARVALHO, 1956) que podem ser refletidas a partir da imagem destacada abaixo.

FIGURA 11 – Cangaceira e Cangaceiros em cena do bailado (1954)



Fonte: KAZMER, Richard Sasso, F. Pamplona. **Sem título**. 1954. Acervo. Fotografia, preto e branco, 30 x 40 cm. Arquivo Bienal

Na Figura 11, conferimos a cena da Cangaceira cercada pelos seis Cangaceiros. O desenrolar da cena acontece no centro do palco e a personagem principal ocupa primordialmente esta posição, ganhando destaque com a iluminação e a coreografia, que parece se dar numa distribuição equilibrada dos demais personagens a seu redor, tal como se percebe na fotografia abaixo destacada. Três das personagens masculinas posicionadas lado da feminina a seguram pelos braços criando uma linha de tensão horizontal e aparentando que a mulher é puxada em diferentes direções pelos seus membros superiores. Os dois Cangaceiros ao fundo se mantêm em posição de guarda, eretos e com suas armas firmadas ao chão tal como no desenho de Flavio de Carvalho. Um último homem permanece como observador da cena, sentado ao chão diante da mulher que, possivelmente, era violentada.

5.2.2. As personagens do Cangaço e em *Cangaceira*

Para além da Cangaceira e dos Cangaceiros, o bailado foi composto por outras 17 personagens. Estas, por sua vez, são compreendidas em nossas análises em três grupos por nós delimitados que se relacionam às dinâmicas envolvidas na realidade do cangaço. Primeiramente, elencamos as figuras vinculadas às instituições, tais como o Estado e a Escola. Em seguida, destacamos a esfera das crenças e da religiosidade, elemento marcante na sociedade do interior do país em tempos de cangaço. Por fim, evidenciamos o que nos parece ser o encontro ou possíveis contrastes das relações assistidas entre as pessoas residentes no cangaço ou nas vilas, numa dualidade entre o progresso das vilas e cidades e as dinâmicas travadas em áreas rurais do interior nordestino.

a) As instituições e o lugar social dos seus sujeitos

O cangaço condiz a uma insurgência de grupos sertanejos nordestinos contra o Estado e a condição social instaurada e provocada, em grande medida, pelas políticas públicas de sua época. Todavia, nas relações de poder que vão se estabelecendo, os grupos cangaceiros se aproximam de políticos e, por diversas vezes, acabam sendo considerados aliados (não subordinados) a figuras públicas do interior nordestino. Em *Cangaceira*, a figura do político remete primordialmente à imagem de um poder instituído, rico e ganancioso.

FIGURA 12 – Desenho de Flavio de Carvalho para personagem Político



Fonte: CARVALHO, Flavio de. **[O Político]**. 1953. Guache sobre cartolina, 63,8 x 44,2 cm. Série Balé "A Cangaceira". Museu de Arte Contemporânea - USP.

Tendo como intérpretes em 1954 os bailarinos Noberto Neri e Olympio de Araujo, na concepção de Flavio de Carvalho expressa na aquarela reproduzida acima (Figura 12), a personagem do Político veste um conjunto preto de casaca na altura dos joelhos e calça. Possui colarinho branco, estruturado e alto, com abotoadura. No pé do colarinho, envolto ao pescoço, há uma espécie de acessório cinza com babados. Há uma faixa amarela com laço cruzando o tórax, indo do lado esquerdo da

cintura ao ombro direito. Usa cartola alta e sapatos fechados pretos, possui grande bigode, olhos contornados de preto e cabelo liso na altura do queixo. Na ilustração de Flávio, as mãos, posicionadas para o alto, possuem dedos compridos e pontudos, sugerindo grandes garras. Ao mesmo tempo, seus membros dão a sensação de certo dinamismo. Segundo poema de Canton (2004, p. 28):

A pólis é o reinado do político
 Ele é rápido, urbano,
 Fala com fulano e sicrano.
 Ele vive nas cidades
 Fazendo discurso,
 Fazendo obras,
 Fazendo negociações,
 Pedindo votos.
 Suas mão pontudas não param de articular
 Idéias, projetos, planos, métodos.
 Tudo para criar mais empregos, mais edifícios,
 Mais poder, mais propaganda.

Usando paletó aparentemente de alfaiataria e bem estruturado, lembra-nos a figura de um dândi, com modelagem sofisticada e requinte de materiais e acabamentos. A imagem é de uma figura ativa e sóbria e nos passa a sensação de riqueza e seriedade. Nesse sentido, Canton (2004, p.28) anota que “o homem político usa uma comprida cartola para impor mais respeito à população”. Para Valente (2008), tendo a faixa amarela como símbolo de governança, representa a força oficial e a autoridade, que tem como oposição, os cangaceiros.

Sua aparência nos indica um sujeito fechado e, até, inatingível. Ainda, nos provoca a refletir o uso da roupa como sinal de “civilização” e “desenvolvimento”, em paralelos com diversas representações da história nacional do índio, do negro e do branco. O homem civilizado, cidadão, representante do Estado, estaria, nesse caso, acima e além dos homens simples/comuns. Em decorrência dos elementos que compõem o figurino e considerando as críticas negativas imputadas à Cangaceira, acreditamos que a figura do Político pode ter sido compreendida como estereotipada e ofensiva.

FIGURA 13 – Cangaceira e Políticos em cena do bailado (1954)



Fonte: KAZMER, Richard Sasso, F. Pamplona. **Sem título**. 1954. Acervo. Fotografia, preto e branco, 30 x 40 cm. Arquivo Bienal.

Na fotografia destacada (Figura 13), os dois Políticos estão em posição espelhada e simétrica e a Cangaceira permanece centralizada entre dupla. As mãos em garras, com luvas que ampliam os dedos dos bailarinos, dialogam com o croqui da personagem e demonstram a relevância na construção de sentido desse elemento em cena. A posição dos Políticos na imagem aqui destacada assemelha o manejo de uma marionete, enquanto a Cangaceira, ajoelhada e com braços cruzados, aparenta

sofrer com manipulação, como se estivesse presa, com expressão de espanto no rosto.

Interessante observar que não aparece a imagem dos volantes na montagem. Essas frentes combativas eram organizadas, principalmente, pelo Governo Federal, muitas vezes formadas por homens das próprias comunidades nordestinas, e foram responsáveis pela captura de inúmeros bandos. A mais famosa ação foi a responsável pela prisão e morte do bando de Lampião em 1938.

FIGURA 14 – Desenho de Flavio de Carvalho para personagem Professora



Fonte: CARVALHO, Flavio de. **[A Professora]**. 1953. Guache sobre cartolina, 63,9 x 44,3 cm. Série Balé "A Cangaceira". Museu de Arte Contemporânea - USP.

Além do Político, outra personagem que nos remete ao espaço da formação institucional é a Professora (Figura 14), figura do espetáculo aparentemente rígida e demarcada por uma altivez que só uma autoridade poderia sustentar. A Professora é uma figura feminina de mãos e face brancas que usa óculos escuros redondos e possui penteado estruturado, modelado para o alto. Vestida com camisa branca de mangas bufantes com a inscrição 7/6 em amarelo na frente e laço também amarelo na gola, que é alta, utiliza saia longa, com listras em amarelo e branco na vertical e barra em camadas amarela. As bailarinas Aladia Centenaro e Yoko Okada assumiram o papel da Professora em 1954.

A silhueta da figura nos lembra a da Burguesa, com a camisa de mangas bufantes, cintura marcada, gola alta com detalhe de laço abaixo e saia longa e com listras e babados na barra. Entretanto, diferencia-se da outra personagem pois a saia não se ajusta nas curvas do quadril e a blusa é mais solta na região do abdômen e busto. Tais recursos podem indicar a tentativa de expressar a imagem de mulher moderada, recatada, casta, sem pretensões de mostrar o corpo sexuado. De fato, a figura da professora foi por longa data aproximada à maternidade e ao recato, cabendo-lhe, segundo sua vocação, esconder o corpo e mostrar seu afeto e o conhecimento, como uma boa mulher arrebatada, exemplar e bem adaptada ao sistema. Como mostrou Carla Pinsky (2012, p. 474) em seus estudos sobre os modelos femininos e as expectativas em relação às mulheres na história do Brasil, as moças letradas e cultas poderiam ser donas de casa e cuidar bem dos filhos. Ao mesmo tempo, "solteiras qualificadas podem ser professoras, secretárias, balconistas, ganhando honestamente seu sustento ou contribuindo com o orçamento familiar". Esses debates também podem ser provocados a partir do filme de Lima Barreto (1953), no qual uma professora é retratada em meio aos embates cangaceiros.

O uso dos óculos escuros nos parece significativo. Seria os óculos de uma cega? Poderia a professora representar, por exemplo, um oráculo que tudo sabe, mas nada vê de nosso mundo material? Ou, ao contrário, poderia indicar ser cega diante da condição da Cangaceira? Do mesmo modo, indagamo-nos a respeito da fração inscrita no traje. Uma menção ao universo letrado ou do conhecimento matemático sistematizado? Remeteria-nos a algum conteúdo específico?

Cabe observar uma importante questão acerca da produção de um traje de cena. Como já comentamos anteriormente, a elaboração de um figurino parte de

uma atitude projetual (LEITE e GUERRA, 2004) de seus responsáveis. São inúmeras as metodologias de trabalho que poderão ser aplicadas nesse processo, todavia, haja vista as diversas demandas vislumbradas na criação cênica, espera-se, de forma geral, um pensamento planejador e a comunicação entre os diversos profissionais envolvidos. Observamos que é recorrente e dominante o uso de recursos visuais na busca pela expressão das ideias de concepção do figurino. Dentre os mais comuns, certamente, temos o desenho como um dos métodos mais utilizados. À vista disso, o desenho servirá como o canalizador das ideias e, muitas vezes, guiará os diálogos estabelecidos com diferentes realizadores envolvidos em determinada produção.

Todavia, ressaltamos que existem diversas possibilidades de confecção e uso do desenho o que expressa a diversidade dos processos criativos. Um figurinista poderá desenvolver um esboço que apenas indique alguns pontos principais de suas ideias e se encarregar de repassar sua proposta privilegiando a conversa com os demais colaboradores. Longe disso, por exemplo, outro poderá desenvolver um desenho muito detalhado, no formato de um desenho técnico, que especifique todos os detalhes para a confecção de uma determinada peça, optando por se distanciar dos profissionais que por ventura sejam responsáveis pela execução do projeto.

Para além das intenções de quem elaborou um desenho, devemos considerar também que a interpretação das ideias apresentadas será sempre subjetiva e, portanto, poderá variar de pessoa para pessoa. Ou seja, diferentes profissionais poderão chegar a distintos entendimentos a partir da criação visual do figurinista, a depender de múltiplos fatores consoante a sua formação, experiência, conhecimento técnico, dentre outros. Além disso, no momento de execução das ideias concebidas e apresentadas via desenho, haverá inúmeras questões envolvidas referentes às circunstâncias de produção dos itens. Para confeccionar uma determinada peça, por exemplo, deverá se considerar o acesso às matérias primas e insumos, os recursos técnicos e tecnológicos disponíveis, o tempo para a confecção, dentre outros possíveis fatores envolvidos.

No caso do figurino de *Cangaceira*, Flavio de Carvalho concebeu os trajés e apresentou suas ideias em forma de desenhos, que nesta tese chamamos de croqui ao considera-los elementos partícipes de um projeto. A execução das ideias ficou a cargo da Oficina de Costura que, como se soube, usava as aquarelas como referencial principal, mas ainda contava com as orientações do próprio artista que os concebera.

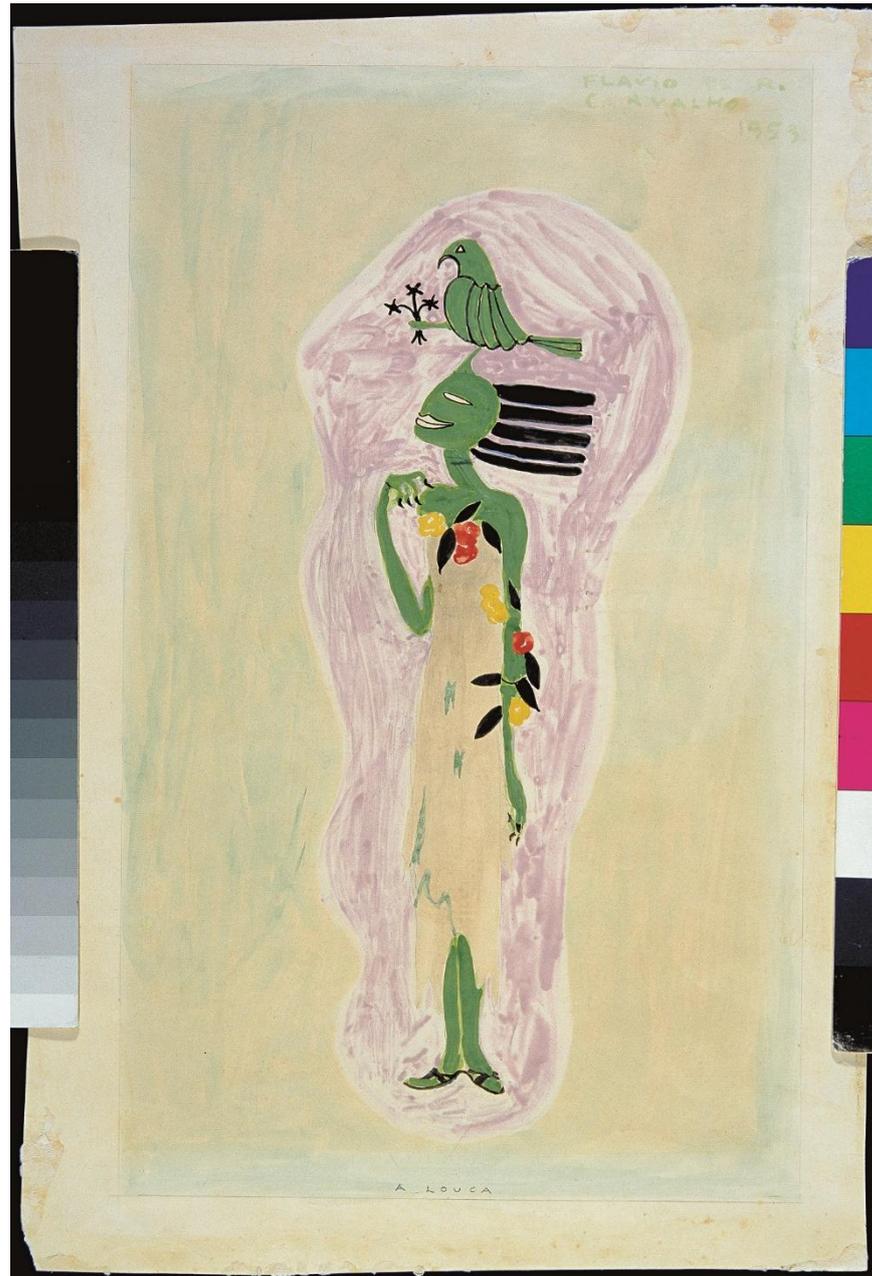
O resultado final foi uma série de roupas e adereços, produzidos a partir da interpretação dos profissionais ligados à Oficina e condizentes com os recursos humanos, materiais, técnicos e tecnológicos ali vislumbrados.

Destacamos a Louca como contraponto às duas rígidas personagens apresentadas, o Político e a Professora, e vinculadas a instituições, o Estado e a Escola. Ela fugiria à lógica dos padrões normativos da sociedade e, possivelmente, na relação com a protagonista, corresponderia ao distanciamento da ordem institucionalizada.

Pelo desenho de Flávio, a figura da Louca é feminina, possui cor de pele verde, cabelos estruturados na horizontal e um pássaro também verde com três ramos sobre sua cabeça. Usa um vestido tomara que caia de cor clara, com comprimento *midi* e barra irregular. Parece haver sobreposição de camadas de tecido na parte da frente da barra. No corpo do vestido são insinuadas aplicações, bordados ou outro acabamento não identificado. Há aplicações no decote de ramos com folhas verdes e flores amarelas e vermelhas que descem para o braço direito da figura. A personagem calça sandália aberta. Em suas mãos, vemos unhas longas e pretas.

A cintura não é marcada, o corpo parece reto e esguio. Existe certa proximidade com o traje do Homem Santo (que veremos mais adiante) expressa na modelagem reta, nos detalhes não identificáveis ao longo do vestido, no corte irregular da barra e no uso de sandálias abertas.

FIGURA 16 – Desenho de Flavio de Carvalho para personagem Louca



Fonte: CARVALHO, Flavio de. **[A Louca]**. 1953. Guache sobre cartolina, 56,9 x 38,5 cm. Série Balé "A Cangaceira". Museu de Arte Contemporânea - USP.

A figura do pássaro sobre sua cabeça, remeteu-nos a ideia de uma cabeça que voa, de uma pessoa que não mantém seus pés no chão. Sobre esse elemento, Canton (2014) sugeriu a imagem de um "falante papagaio", que fala o que quer e quando quer, subvertendo, assim, as regras sociais. Não obstante, Flavio de Carvalho em seus escritos sobre a indumentária na história do homem, comenta a utilização do chapéu em forma de pássaro. Para ele,

O homem em sono não tem vontade de acordar enquanto os seus desejos não culminam n'uma forma de realização ou melhor, o que equivale a dizer ao usar o raciocínio do primitivo; enquanto a sua alma, a passeios pelo espaço, não voltar para o seu corpo.

É só a fuga de uma substância do corpo, igual ao corpo em imagem ou com a imagem de um animal ou pássaro que poderia explicar o abandono do sono. Assim se deu na história. Os povos primitivos de hoje e os da remota antiguidade acreditavam que a alma assumia a forma de um pássaro ou animal que, durante o sono, escapa pela cabeça, pela boca ou pelo nariz ou então mais frequentemente, como nas dinastias egípcias, entre os gregos e os romanos a alma seria um minúsculo manequim, com ou sem asas, do próprio homem. Os Mayas e também os gregos achavam que a alma era um pássaro.

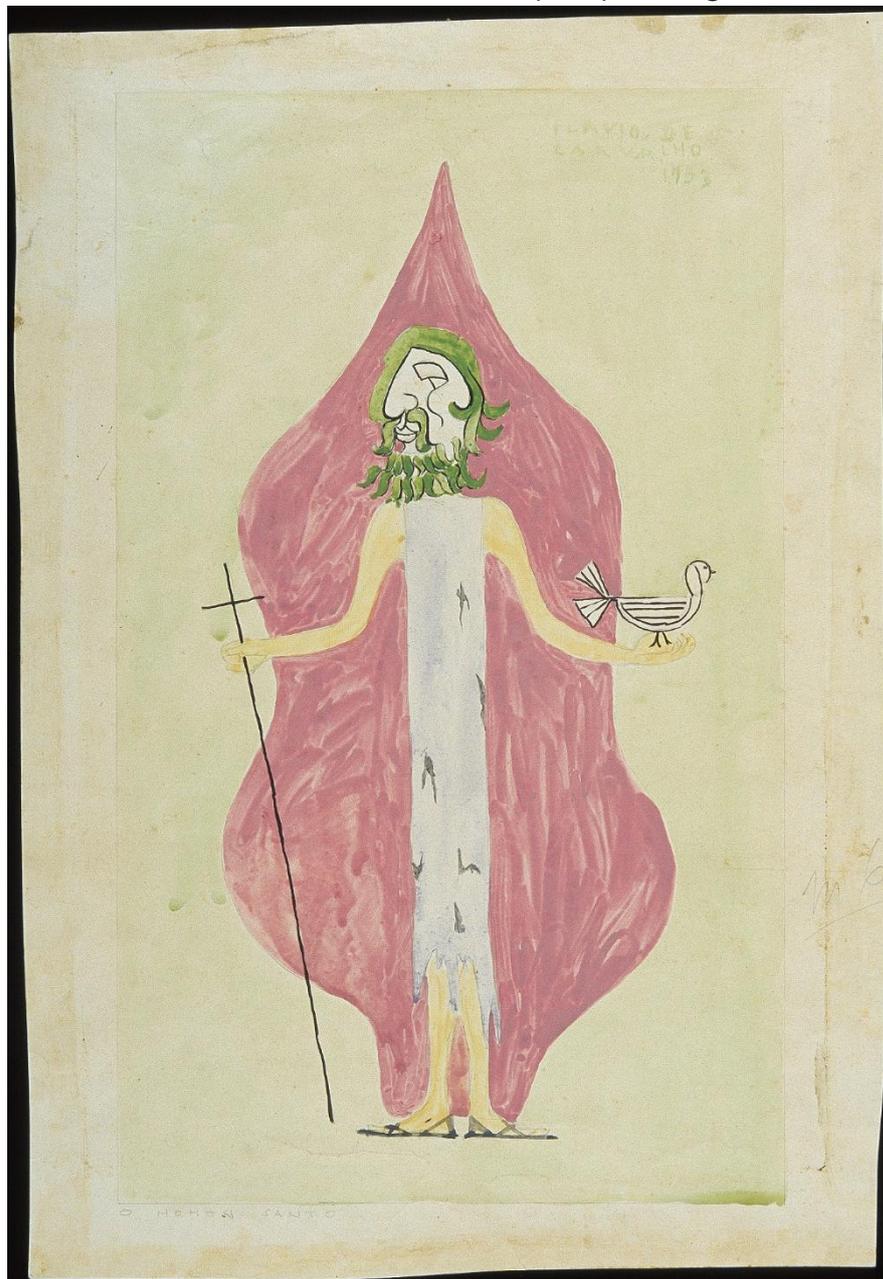
A cabeça, o centro dirigente de todos os movimentos, é mui apropriadamente escolhida como local de entrada e saída e de habitação da alma do homem. A cabeça tinha pois uma importância dupla: além de agasalhar a alma e de permitir a sua entrada e saída durante o sono, era a cabeça a Ponta do Corpo que facultava a Visão Geográfica criando o habitat do *Homo socius* (CARVALHO, 2010, p.219-221).

Assim, a imagem da alma sobre a cabeça poderia servir como um ponto de referência para os momentos em que a alma saia do corpo. O autor vincula as formas utilizadas com a questão do sexo e podemos, mais uma vez, compreender que o olhar da condição da mulher no espetáculo é de uma posição de submissão ao homem e, ao mesmo tempo, de resistência. Segundo Flavio de Carvalho (2010), em períodos púberes, momento na história em que não há luta entre os sexos, a proteção à cabeça é dispensada. Ao utilizar o adereço em forma de pássaro, podemos presumir a condição feminina de inferioridade e luta a partir da ideia de que "A mulher adotou a imagem do pássaro-alma na cabeça para se igualar ao homem, pois a mulher depreciada e deprimida não tinha o direito de ter alma. Os chapéus com plumas nas mulheres são manifestações do feminismo." (CARVALHO, 2010, p. 225). Nesse sentido, parece que o artista buscou contrapor a mulher conformada (seriam as cegas, de óculos escuros?) àquela com cabeça de pássaro, que pode conhecer abertamente seus desejos inconscientes e que poderia, desse modo, ganhar uma visão geográfica ampliada do mundo em que vive e se expressar.

b) As crenças e a religiosidade

Analisadas as imagens criadas por Flavio de Carvalho, podemos aproximar a figura dos Homens Santos da Louca.

FIGURA 17 – Desenho de Flavio de Carvalho para personagem Homem Santo



Fonte: CARVALHO, Flavio de. **[O Homem Santo]**. 1953. Guache sobre cartolina, 57,5 x 40,2 cm. Série Balé "A Cangaceira". Museu de Arte Contemporânea - USP.

Segundo o desenho de Flavio de Carvalho (Figura 17), a figura do Homem Santo veste túnica de modelagem reta, sem mangas, de cor clara – possivelmente

branca –, de comprimento abaixo dos joelhos e barra irregular. No desenho, verificamos algumas “manchas” de tonalidade cinza dispostas ao longo da túnica, todavia não é possível identifica-las, podendo se referir a estampas, apliques ou rasgos, por exemplo.

Calça uma sandália rasteira de tiras e em uma mão segura uma cruz de eixo longitudinal comprido, indo até o chão. Na outra, repousa sobre a palma da mão um pássaro, provavelmente uma pomba branca, lembrando a figura de São Francisco, homem santo dedicado aos pobres. Parece-nos igualmente um profeta, como já existiu na história do nordeste brasileiro. Possui barba e cabelo verde. Sua feição lembra máscaras teatrais gregas e a cor branca da pele do rosto se difere da tonalidade do restante do corpo visível (braços e pernas).

FIGURA 18 – Cangaceira e Homens Santos em cena do bailado (1954)



Fonte: KAZMER, Richard Sasso, F. Pamplona. **Sem título**. 1954. Acervo. Fotografia, preto e branco, 30 x 40 cm. Arquivo Bienal.

Na cena na qual a Cangaceira interage com as duas figuras dos Homens Santos (Figura 18), observamos que os itens centrais do desenho, quais sejam a túnica, a máscara, a cruz e o pássaro, foram mantidos na confecção do figurino. Percebemos, entretanto, que as personagens calçam sapatilhas e não as sandálias como no croqui de Flavio.

Sobre o uso das sapatilhas no bailado, pela análise das fotografias, com exceção da Cangaceira e dos Cangaceiros (Figura 11) que calçam botas e dos Políticos (Figura 13) que não conseguimos identificar com precisão, todas as personagens parecem usar sapatilhas próprias para dança. Ainda, salientamos que diferentes registros confirmam o espelhamento das personagens na coreografia, tal como visualizamos na Figura 18, na qual os elementos que os Homens Santos – que estão dispostos do lado esquerdo e direito da Cangaceira – carregam configuram notoriamente uma imagem espelhada.

Análogo ao que assinalamos com a arma do Cangaceiro, inferimos com a cruz do Homem Santo. Indo até o chão, pode indicar que seu suporte é a religião. Carregando na outra mão uma pomba, conhecida como o grande símbolo cristão da paz ou do espírito santo, podemos reforçar a ideia versada por Canton (2004, p.24):

Ele é a figura da paz.
 Meditar e aconselhar é o que faz.
 Tudo nesse homem é serenidade.
 Um rosto calmo, suspenso no tempo.
 A barba é antiga, verde,
 Sem data,
 Sem preto de jovem, nem branco de velho.
 A roupa é apenas um pano claro.
 O homem santo é brando.
 Ele pode ser como cristo
 Ou apenas um pedinte vivendo na rua.
 Homens sábios não precisam de muita coisa, afinal,
 A não ser de alimento e de pensamento.
 Ele carrega uma pomba que vai ganhar o céu
 Na plenitude do vôo que perfura o infinito
 E se expande.
 O santo segura um pedaço de pau
 E mais nada.
 Olhe para a calma dele.
 Nada de excesso faz falta.
 O que será que se passa na cabeça e no coração
 Dessa tranqüila e bondosa imagem de homem?

Ponderando sobre os posicionamentos de Flávio frente à religião⁷⁵, nos interrogamos quanto a figura se vincular à imagem “tranquila e bondosa” assinalada pela autora, havendo, pelo contrário, a possibilidade de tensões e sofrimentos no seu entorno.

Outrossim, relacionamos o Homem Santo à noção do homem em farrapos defendida por Flavio de Carvalho, equivalendo a uma figura marginalizada e desclassificada perante a lógica social, tal como a louca. Seria

um ser submetido permanentemente à dor, à miséria e ao desprezo. O homem em farrapos é o contrário do homem investido de autoridade, o contrário do homem uniformizado e o oposto do homem endurecido pela disciplina.

Dor, miséria e desprezo se apresentam no homem em farrapos como rudimentos de um passado antigo e esses rudimentos apontam a um fenômeno de reversão a um estado natural antigo, fazendo do homem em farrapos uma exibição de condições existentes num período perdido atrás da história, épocas em que não havia farrapos mas sim longos pelos pendurados pelo corpo do antepassado antropomórfico (CARVALHO, 2010, p.85).

Consequentemente, nesse retorno ao passado, haveria um processual abandono da roupa e uma aproximação com a vida dos que ele chama de mamíferos inferiores. Isso porque, o sofrimento, conforme o artista, seria o grande fator determinante da vida e, portanto, geraria as forças rejuvenescedoras em um determinado momento histórico. “As camadas humildes; é sempre aquilo que está por trás, é o passado e é portanto aquilo que fisicamente tem a tendência de passar na frente levando consigo as forças rejuvenescedoras” (CARVALHO, 2010, p.47). Flavio se apoia, assim, “no passado da etapa histórica ou no passado filogenético do homem” (CARVALHO, 2010, p.49) e apresenta as adaptações e as novidades, no sentido de se desenvolver e melhor sobreviver nas condições estabelecidas no mundo.

O homem em farrapos, segundo Flavio de Carvalho (2010), é uma noção que aparece na história e, tamanha sua importância, reverbera ao longo de muitos períodos e em diferentes localidades. “É modelo criador e inspirador de uma das

⁷⁵ Flavio de Carvalho questionava o mundo cristão, alegando que os preceitos religiosos criavam barreiras à liberdade do homem, impedindo-o do progresso. Em sua tese acerca do *homem nu*, afirmou a necessidade de rompimento com pensamentos conservadores, muito relacionados em nossa sociedade com os preceitos de base cristã. Dentre seus famosos trabalhos que discutem o tema, podemos citar a *Experiência nº 2* (1931) e o espetáculo *O bailado do deus morto* (1933).

modas mais requintadas e mais estranhas da elegância humana e mais duráveis que houve” (CARVALHO, 2010, p.88). Nesse processo, a moda do homem em farrapos atravessou hierarquias e, num processo de nivelamento, chegou a atingir as camadas mais altas, como o rei. Ademais, no raciocínio de Carvalho, obtém-se uma correspondência entre o rei em farrapos, o bobo do rei, deuses moribundos e o rei momo do carnaval. Em meio a seu argumento, escreve:

Os atenienses possuíam bobos e também o teatro grego os possuía. Nos povos selvagens o bobo se identifica com o feiticeiro e com o rei por um dia.

O feiticeiro, o sacerdote-deus, o homem-deus moribundo, se apresentavam quase sempre em farrapos e se colocavam em transe para distribuir o sobrenatural ao mundo com “voz rouca saindo da poeira” (Isa, XXIX, 4).

Certas feiticeiras africanas são cobertas com profusão de fitas e ornamentos com campainhas.

Este estado de transe e delírio, que traz à tona ideias inconscientes, é frequentemente uma consequência do jejum forçado ou não e da vida dura. O feiticeiro e o sacerdote-homem-deus são pois derivados das camadas sociais onde a vida era dura: são produtos do homem em farrapos. O representante legítimo do homem em farrapos é o que está em contato com o seu deus (CARVALHO, 2010, p.93).

A religiosidade, em especial a fé católica, foi um fator determinante na constituição do Brasil e se manteve como uma questão fundamental nas dinâmicas vivenciadas no sertão do país e no cangaço. Certamente, fazia parte da vida de uma mulher que vivenciasse tal realidade. Além disso, nas próprias comemorações do IV Centenário da cidade de São Paulo, atestamos a notoriedade da religião católica na sociedade paulistana mediante a publicações impressas, a participação da Igreja e atividades festivas ocorridas.

FIGURA 19 – Desenho de Flavio de Carvalho para personagem Primeira Comungante



Fonte: CARVALHO, Flavio de. **[1ª Comunhão]**. 1953. Guache sobre cartolina, 63,8 x 44,3 cm. Série Balé "A Cangaceira". Museu de Arte Contemporânea - USP.

Além do Homem Santo, outra personagem de *Cangaceira* que diretamente parece se relacionar a questão religiosa são as Primeiras Comungantes. O nome dado à personagem é feminino, contudo é um ser sem definição de gênero aparente. Usa túnica branca longa com costura ou amarração na cintura. As mangas são longas e a modelagem é reta, sem demarcar a priori qualquer parte do corpo. Há listras na vertical de todo o traje, o que poderia se referir tanto à decoração do próprio tecido, quanto ao tipo de caimento esperado para a roupa (drapeado, por exemplo). Em cada uma das mãos, a figura ergue verticalmente um objeto preto, fino e comprido, que possui pequenas pontas voltadas para a direita da figura. O elemento nos

remete para a celebração católica do Domingo de Ramos⁷⁶, na qual os fiéis levam ramos (geralmente de palmeiras) para serem abençoados pelo sacerdote e caminham em procissão. O cabelo da figura é preto e aparece apenas nas laterais da cabeça. Em cima, a cabeça é achatada, ganhando um formato triangular. Logo acima da cabeça, parece usar uma coroa que aludimos ser de flores ou espinhos. O desenho nos faz acreditar que a figura usaria máscara.

Como possíveis relações a serem trabalhadas, elencamos as obras de Flavio de Carvalho, "Ser Mitológico" (1954) e "O bailado do deus morto" (1933). Ambas pontuam questões sobre deus e apresentam o uso de máscara. Para o artista (CARVALHO, 2010, p.191), "O cristianismo atua como uma religião por excelência pertencente às massas de mulheres e deve ser considerado como um Ponto de Flexão na luta entre o homem e a mulher". Segundo ele, o cristianismo foi fundado e mantido a partir de um processo de nivelamento entre homens e mulheres. O fenômeno da "Tortura e Assassinato do Homem", referente à narrativa acerca da crucificação de Jesus e a formação da fé cristã, seria um elemento fundamental para um novo momento da mulher, uma premonição de um período de poder da mulher. "O Assassinato do homem gerando a Bondade, o culto da Virgem fecunda protegendo a mulher depreciada e atuando como válvula reguladora da população, são prenúncios mágicos do advento do feminismo" (CARVALHO, 2010, p.191).

No contexto da coreografia aqui destacada, supomos uma ligação da Cangaceira com a Primeira Comungante (Figura 19), numa espécie de representação de um coletivo com o qual a personagem principal participou ou conviveu. Tal como os Cangaceiros, os Políticos, os Homens Santos e as Estátuas Místicas⁷⁷, as Primeiras Comungantes parecem corresponder a um sentido de generalização de um grupo. Podemos supor que reflita ao imaginário da Cangaceira, que generaliza suas experiências e compreensões frente a tais grupos, talvez em razão de experiências pessoais vivenciadas.

A aparência do traje proposto por Flavio de Carvalho para as Primeiras Comungantes nos remete a suas anotações acerca do traje litúrgico (CARVALHO, 2010). O desenvolvimento desta categoria de trajes teria passado por duas etapas. A

⁷⁶ Celebrado no domingo anterior à Páscoa, trata da entrada de Jesus em Jerusalém

⁷⁷ Notadamente, as Estátuas Místicas, diferentemente dos demais, se agrupam em uma única denominação com seis indivíduos, porém correspondem a três diferentes figuras repartidas em pares na encenação.

primeira, encerrada no século IX, foi marcada pelo preparo para o espetáculo ou o acúmulo de repertório para o que viria futuramente, e a segunda, do século IX ao XII, manifestou-se no processo de isolamento do corpo. Na etapa inicial os trajes litúrgicos básicos teriam surgido, dentre os quais a Túnica Alba, muito parecida com a expressa na personagem do bailado.

A Túnica Alba que saiu da moda no século VI mas que se havia conservado na liturgia, tinha como características principais: o comprimento das dobras folgadas até os pés, as mangas compridas e largas na cor branca. Estas formas e a cor eram imposições dos romanos aos escravos e aos tachados de infâmia, contudo estes usavam a túnica sem a cinta. [...] A cor branca era o luto dos primeiros cristãos. A túnica branca, indumentária essencialmente feminina, já era usada pelas gregas antes de Cristo, estas colocavam a cinta embaixo dos seios.

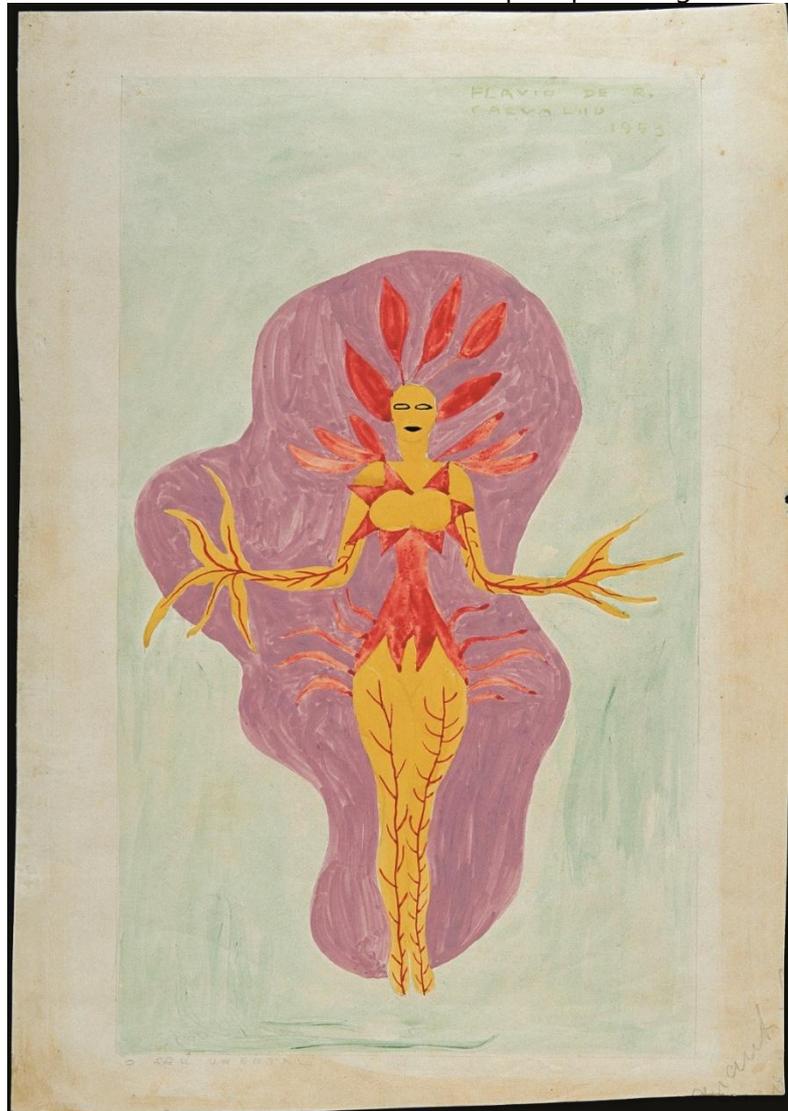
Primeiro veio a túnica dórica de Sparta sem mangas que é sucedida pela túnica jônica ateniense, com mangas. Ao saber da derrota dos seus exércitos na guerra de Egina, as mulheres de Atenas, em sinal de luto, colocam mangas compridas e fecham a abertura da túnica nas coxas. O luto grego de mangas compridas tornou-se a exigência romana ao escravo, cuja situação condizia bem com um luto permanente. A túnica sem cinta só era usada pela hierarquia mais baixa do povo e era considerada pelo romano como sinal de desleixo. Provavelmente a túnica teria originado o Talar saindo do oriente e aparece em Roma no século IV. O Talar é encontrado no Turquestão, China, Tonquim, Indochina, sempre com mangas compridas. O Talar com mangas é, no ocidente primeiro usado pelos pobres e bobos da corte e em seguida por too o mundo elegante. É provável que a túnica do escravo, que deu origem à túnica Alba Litúrgica, tenha saído do Oriente, trazida por prisioneiros escravos." (CARVALHO, 2010, p.155).

Acreditamos que o traje da Figura 19 manifesta a compreensão de seus autores quanto às crenças em um sentido mais amplo, isto é, para além de conceitos vinculados à fé cristã, antes mencionada. O Ser Vegetal e os Seres Místicos dialogam com essa apreensão e revelam outros aspectos referentes às crenças e/ou à formação da cultura da conjuntura da Cangaceira. Relacionamos as duas personagens citadas às ideias apresentadas por Flavio de Carvalho, em publicação posterior ao bailado, "A origem animal de deus" (1963), na qual, como mostrou Leite (2008, p. 110), ele

defende a tese do nascimento dos deuses na imaginação humana sob a forma de animais, para, a seguir, alguns evoluírem para a forma de vegetais, à medida que os povos abandonam o nomadismo e passam a depender da produção agrícola. Por fim, afirma o consenso

quase geral entre os povos civilizados, a respeito da forma humanoide de Deus ou dos deuses.

FIGURA 20 – Desenho de Flavio de Carvalho para personagem Ser Vegetal



Fonte: CARVALHO, Flavio de. **[O Ser Vegetal]**. 1953. Guache sobre cartolina, 57,3 x 40,2 cm. Série Balé "A Cangaceira". Museu de Arte Contemporânea - USP.

O Ser Vegetal é representado por uma figura totalmente amarela, sem distinção de onde se inicia ou termina a roupa ou a máscara. Parece utilizar um macacão inteiriço e justo ao corpo, de mangas e calça compridas. Tal como no Fantasma da Horta, sobe ao longo dos quatro membros da figura uma espécie de ramificações, lembrando uma árvore ou outra planta que se finca no chão e se projeta no espaço, movimentando-se ao vento. No tórax, vemos um tipo de corpete

vermelho, com recortes em pontas no quadril e no decote ao redor dos seios e com pontas onduladas saindo horizontalmente da parte traseira do traje na altura do quadril. As mãos são exageradas e remete ao uso de luvas ou próteses. Saindo dos ombros e da cabeça, tem-se formas semelhantes a folhas no mesmo tom marrom avermelhado dos ramos espalhados pelo corpo e do corpete. A cor escolhida para estes detalhes vincula a figura ao cenário, possivelmente, referindo-se ao ambiente do Cangaço.

Diferentemente do Fantasma da Horta, outra personagem ainda a ser mencionada (Figura 32), admitimos que o Ser Vegetal foi pensado na condição de figura feminina, por conta do desenho no seio. Talvez em decorrência de uma possível ligação com a fertilidade.

Para Flavio de Carvalho (2010, p.41) “não é o frio e a intempérie que provocam o aparecimento do traje, mas é bem ao contrário”, o homem só se dá conta de ambas as questões após utilizar o traje. “A sensibilidade aparece como consequência da vestimenta”. O corpo era condicionado ao ambiente no qual vivia. A partir de uma visão evolucionista, o artista afirma que as adaptações do corpo para enfrentar as intempéries, foram desaparecendo com o uso da indumentária. Dessa maneira, o corpo se adaptou às novas condições, aparecendo primeiramente o ornamento e posteriormente o traje. Nesse contexto, a ornamentação do corpo corresponde a uma forma de defesa do homem diante da fera e do próprio homem, isto é, é uma camuflagem. Em sua reflexão, comenta:

Quando o homem do começo se ornamenta de folhas e algas é para confundir sua presença na vegetação para não ser percebido. [...] Ainda hoje encontramos em povos que vivem na idade da pedra, sobrevivências da antiga camuflagem praticada nos momentos perigosos em que o homem enfrentava a fera; momentos dramáticos em que o homem decidia ou não da sua existência. Estas sobrevivências se apresentam mormente na pintura do corpo e do rosto. (CARVALHO, 2010, p.43).

Como análise da figura projetada para o bailado (Figura 20), podemos depreender uma possível referência a essa conexão entre o homem e a vegetação, conhecida habilidade cangaceira. Cabe pensar na profunda ligação, de sentindo místico, que conectava os habitantes do sertão e do cangaço à terra, à sua terra. No filme “O Cangaceiro” (1953), de Lima Barreto, o personagem Teodoro afirma ser

incapaz de deixar a região, mesmo a pedido da professora Olívia, mulher pela qual arrisca sua vida por amor.

Nessa linha de raciocínio, interpretamos o Ser Vegetal como um ídolo (um elemento de adoração que corresponde a uma entidade espiritual ou divina) dentro das próprias concepções flavianas:

O ídolo de todos os povos representa um antepassado poderoso e afastado no tempo; um ditador de além-túmulo, de ideias, costumes e modas. As formas dos ídolos eram formas de fábulas para o contemporâneo contemplando o passado. O ídolo preenchia uma função inspiradora para a etapa histórica; era o guia morfológico e espiritual para a formulação de um ideal da etapa histórica, e o seu aspecto, frequentemente disforme e grotesco, não é mais disforme nem mais grotesco que o aspecto apresentado pelo embrião humano.

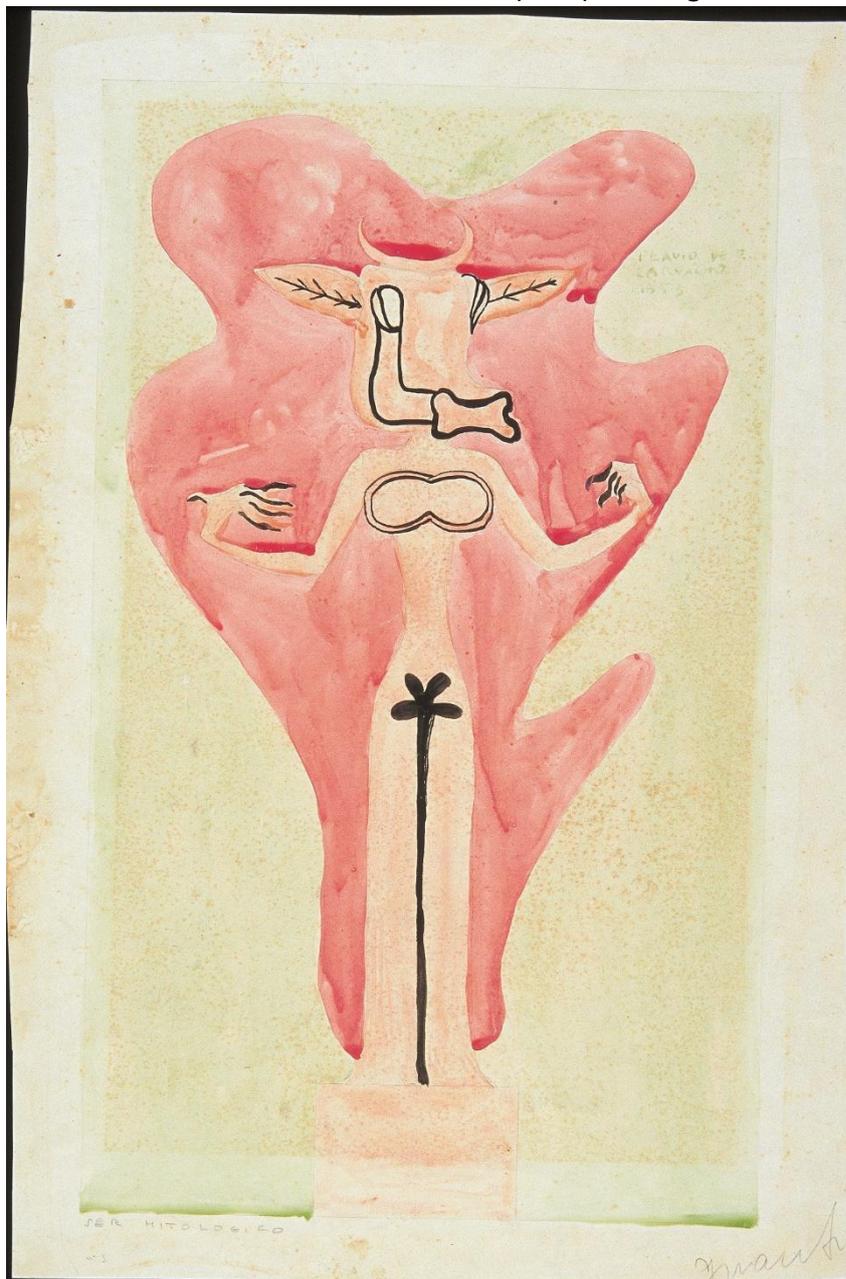
O ídolo se dirige tanto aos sentidos quanto ao espírito. [...] A força e prestígio dos ídolos invade toda a hierarquia e se sobrepõe aos céticos poderosos. [...] O ídolo é soberano comum de toda hierarquia. O ídolo escolhe de preferência a escultura para a sua expressão. Por ser tátil e multidimensional, a escultura é o caminho da crença e da fé e satisfaz de maneira mais completa as necessidades do espetáculo (CARVALHO, 2010, p.107-109).

Há manifestado no ídolo um sentido de imobilidade que aparece enunciado, inclusive, na veste.

O ídolo era, por conseguinte um prisioneiro acorrentado a um local fixo; um ser mágico, sem liberdade e que não podia escapar e que ali estava para servir exclusivamente ao seu povo. O ídolo tinha, pois, a imobilidade do embrião na sua vida pré-natal e por esse motivo teria de ter os membros de locomoção em forma de rudimentos como os tinha o embrião, também impedido de se locomover. (CARVALHO, 2010, p.111).

Nesse mesmo sentido, podemos incluir Os Seres Místicos.

FIGURA 21 – Desenho de Flavio de Carvalho para personagem Ser Mitológico



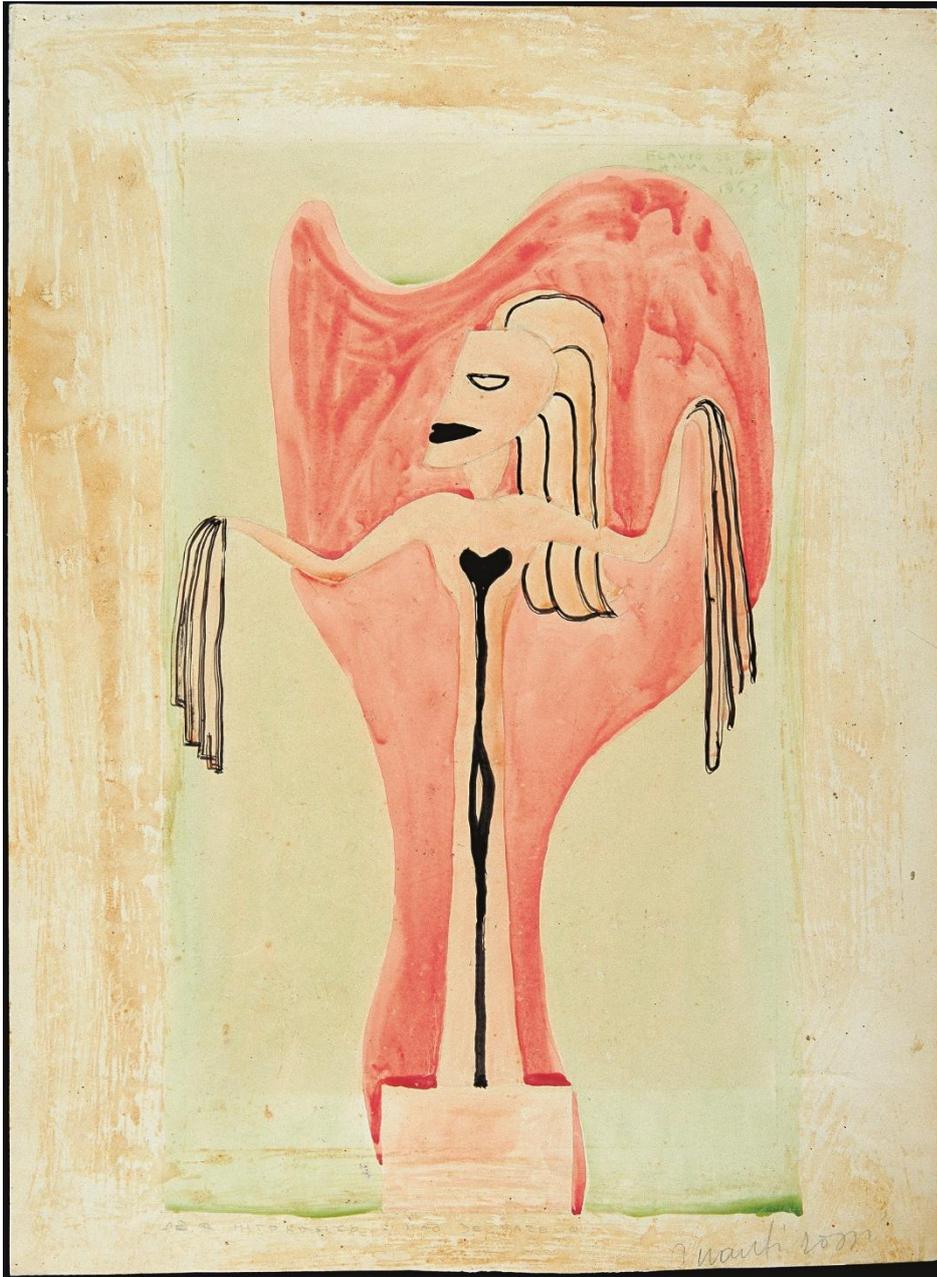
Fonte: CARVALHO, Flavio de. **[Ser mitológico]**. 1953. Guache sobre cartolina, 60,8 x 44,2 cm. Série Balé "A Cangaceira". Museu de Arte Contemporânea - USP.

FIGURA 22 – Desenho de Flavio de Carvalho para personagem Ser Mitológico



CARVALHO, Flavio de. **[Ser mitológico I]**. 1953. Guache sobre cartolina, 57,2 x 38 cm. Série Balé "A Cangaceira". Museu de Arte Contemporânea - USP.

FIGURA 23 – Desenho de Flavio de Carvalho para personagem Ser Mitológico



CARVALHO, Flavio de. **[Ser mitológico]**. 1953. Guache sobre cartolina, 60,7 x 44,4 cm. Série Balé "A Cangaceira". Museu de Arte Contemporânea - USP.

As três figuras dos Seres Místicos possuem desenho similar: túnicas vermelhas longas e com detalhes longitudinais pretos; não possuem pés (estão cobertos pelas túnicas); utilizam máscara; os braços e mãos se mantêm erguidos e as pontas dos dedos ou unhas são foco de atenção ou expressão; e se posicionam acima de um pedestal ou coluna circular.

No caso da primeira (Figura 21), a cabeça remete a um animal bovino. Tem chifres, orelhas que lembram folhas em desenho similar às ramificações do Ser Vegetal e traços que parecem compor um focinho em ligação ao olho da figura. Há um contorno no busto que enfatiza os seios com duas linhas paralelas onduladas. Saindo dos pés e seguindo na vertical até a altura do quadril, tem-se um traçado preto, sendo que a ponta, na altura do órgão genital, possui quatro pontas arredondadas. O formato da ponta é o mesmo formato visto no detalhe do decote/gola da roupa da Burguesa. As mãos da personagem possuem unhas longas e estão posicionadas contorcidas para dentro. Além disso, possui cintura afinada quando comparada aos outros Seres Místicos, o que pode indicar uma figura feminina.

Tratando da Figura 22, a cabeça lembra um equino (cavalo). Tem-se o mesmo traço vertical saindo da parte inferior da figura e seguindo até a altura do quadril. No decote, parece haver uma gola que cai em forma de babado cobrindo os ombros e o busto. O corpo da figura é reto, sem qualquer demarcação de cintura, quadril e pernas. Tal como na primeira imagem, as mãos possuem unhas compridas, todavia, diferentemente das mãos do Ser Mitológico I, nesse desenho as mãos se abrem para fora.

Finalmente, o terceiro e último Ser Mitológico (Figura 23) é o único que se remete a uma cabeça humana, sendo viável afirmar que corresponde a uma figura feminina. Seus cabelos são longos e veste túnica de mangas longas, sendo a ponta das mangas prolongadas, fluidas e caídas. Também possui um traço preto na vertical do corpo, saindo da parte inferior ou do pedestal, todavia, este é mais comprido e sobe até a altura dos seios. Em sua ponta, tem-se a divisão em duas pontas arredondadas, formando o desenho próximo de um coração na altura dos seios.

Então, temos um conjunto total de seis figuras na encenação que, conforme já comentamos, foram desenhadas no croqui do cenário de *Cangaceira* de modo a crer na fusão do cenário com as personagens fixas. Estariam essas figuras sempre vivas e constantes no imaginário da Cangaceira como elementos alusivos às suas crenças e/ou história? Por sua relação com o ambiente, os Seres Místicos se remetem ao imaginário do cangaço, e não apenas da protagonista, compondo o ambiente em que ela vive?

Acima de tudo em decorrência das características antropozoomórficas e das formas e traços esboçados nos corpos das figuras, afirmamos que Flavio de Carvalho levanta nas personagens questões sobre a sexualidade e vincula a Figura 21 e 23 ao feminino e a figura 22 ao masculino.

Em “Os ossos do mundo”, o artista alegou que

a história da espécie está intimamente ligada ao que é encontrado pela psicanálise nas profundezas do inconsciente e que os próprios resíduos deixados pelo homem nas lendas, nas cerimônias, e apanhados pela arqueologia, pela etnologia, mostram não somente que o conteúdo do indivíduo é uma repetição da história da espécie, mas também que existe uma perfeita identificação entre este conteúdo e o que aconteceu na vida da espécie. (CARVALHO, 2005, p.98)

Nesse sentido, em discussões propostas a partir da análise de mulheres vegetarianas, desenvolveu o raciocínio de que “O culto do animal parece compensar, em muitos casos, um insucesso com os homens e substitui um desejo idealístico que precisa se manifestar, e talvez se confunda até com um culto ao poderio viril do antepassado, na forma de um animal totem” (CARVALHO, 2005, p.101).

O homem de hoje renega os seus velhos companheiros de pasto e tem horror e repugnância a qualquer relação afetiva com o mundo animal que ele classifica de inferior. Frequentemente, quando ele quer diminuir um inimigo na sua dignidade, ele o associa a um animal. Esta atitude de desprezo consciente do homem para com os animais, é uma manifestação de censura, do tabu do mundo, é uma antítese da tese que está dentro, e como tal mostra que aquilo que está no fundo do inconsciente é exatamente o oposto daquilo que a censura e as malhas do mundo consciente apresentam. À medida que mergulhamos nas profundezas do inconsciente, o consciente diverge mais e mais do inconsciente e o mundo do homem e do animal convergem para um terreno comum, um pasto único; pouco a pouco os hábitos dos homens e dos animais se confundem na escuridão, tornam-se indistinguíveis uns dos outros, pouco a pouco as espécies parecem mesclar em promiscuidade, atravessamos pela visão de um mundo perdido e esquecido onde os seres se afiguram aos nossos olhos de século XX como seres monstruosos e mitológicos, são um tanto como os monstros paridos por engano ainda hoje, uma nova luz ilumina o cenário, possivelmente os restos de uma luz intra-uterina... é a grande camaradagem e imensidão de um período pré-mitológico. (CARVALHO, 2005, p.99-100)

O artista relacionou, então, os animais sagrados/tabus como ponto de apoio, refúgio e fetiche à mulher depreciada. Concluiu que “a mulher come o animal

quando ela se sente superior e virilmente apreciada, quando ela sente palpitar em si as emoções jovens e violentas, e deixa de comer o animal quando ela se sente depreciada e procura refúgio numa espécie de idealismo” (CARVALHO, 2005, p.101).

Frente as incursões, interpretamos as três figuras mitológicas, bem como o Ser Vegetal, como concernentes a questões fundantes do inconsciente da Cangaceira. Sumulamente, à vida no cangaço em zonas rurais e sua condição de mulher na sociedade do sertão.

c) A cidade, o campo e as condições/dinâmicas sociais

O cangaço se refere a um universo majoritariamente rural do interior do nordeste. As figuras elencadas no bailado nos permite pensar que a narrativa construída se volta para a realidade travada no contato deste grupo com comunidades organizadas em vilas ou pequenas cidades. A montagem faz referência a dinâmicas percebidas pela Cangaceira nesse convívio, em sua vivência com os distintos grupos sociais. Concebemos que a criação do espetáculo parte desse entendimento de trazer à tona coisas particulares da figura feminina protagonista no tempo-espaço “cangaço”, mas propõe pontos de contato com a sociedade paulista na qual foi idealizado (década de 1950). Desse modo, nossa perspectiva é de que a obra responde sempre a questões de sua época, incorporando a concreticidade das interações socioculturais e desnudando as contradições dos movimentos de cada sujeito social e de seu grupo.

Dentro do universo elaborado no bailado, destacamos o contraste entre as classes e grupos sociais. Identificamos a dupla formada pela Burguesa e o Recém-Casado como contrastantes às três personagens atinentes a mulheres do povo⁷⁸, por exemplo.

⁷⁸ Na nomenclatura apresentada na documentação do MAC, três personagens recebem o título “Mulher do Povo”. Porém, na ficha técnica do bailado, se desmembram em A Mulher do Povo, A Mãe e A Mulher com Moringa.

FIGURA 24 – Desenho de Flavio de Carvalho para personagem Burguesa



Fonte: CARVALHO, Flavio de. **[A Burguesa]**. 1953. Guache sobre cartolina, 63,8 x 44,2 cm. Série Balé "A Cangaceira". Museu de Arte Contemporânea - USP.

No desenho da Burguesa (Figura 24), observamos que usa blusa branca de mangas longas, bufantes e listradas em preto e branco, com colarinho fechado e detalhe de laço no pescoço na cor preta. No punho das mangas, vemos detalhes de babados pretos, que podem ser tanto da blusa, quando das luvas pretas que veste. Usa saia longa, listrada em verde e preto, com detalhe de recorte preto ondulado no

quadril e na barra com babados também pretos. A única parte do corpo que parece estar à mostra é o rosto, com pele branca e bochechas rubras. Sobre o cabelo vermelho e preso, a figura usa um chapéu verde, de formato irregular e com detalhes pretos, aparentemente projetados para cima. A forma de quatro pontas arredondadas na gola da blusa se assemelha a desenhos das roupas dos seres mitológicos (Figura 21), como vimos anteriormente.

Por suas formas e caimentos, passa-nos a sensação de sobriedade e nobreza de corte e materiais. Em síntese, veste roupas bem estruturadas e de modelagens complexas que pouco revela do corpo da mulher, mas que ao mesmo tempo insinua beleza nas formas curvelíneas tal como esperado socialmente para membros de alta classe. Nos poemas de Canton (2014, p.14):

Mas tudo nessa mulher é sério.
Tudo fechado, lacrado,
Bem-comportado – zíper, fecho e laço.
Nada de pé descalço,
Cabelo solto,
Umbigo de fora.
Ela sabe se comportar.

O croqui da Burguesa, portanto, apresenta uma figura feminina com muitas curvas, tendo cintura extremamente fina, quadris largos e peitos avantajados. As curvas se completam nas grandes mangas bufantes e são enfatizadas pelas listras e babados espalhados em distintos pontos do traje. A imagem nos lembra retratos femininos do fim do século XIX e início do século XX.

De acordo com informações encontradas nos arquivos pesquisados, a Burguesa aparecia em cena acompanhada do Recém Casado. Valente (2008) indica seu relacionamento com a Burguesa que aparecem de mãos dadas, como um casal.

No caso do Recém Casado (Figura 25), trata-se de uma personagem masculina trajando fraque sobreposto à camisa branca de gola alta e com enfeites de flores brancas nos ombros. Usa gravata borboleta branca. Também são brancos os punhos da camisa com abotoaduras à mostra e, supostamente, as luvas. Veste calça com listras verticais em amarelo e cinza. Usa, ainda, sapato preto fechado, cartola e bengala na mão direita. Tal como a Burguesa, o Recém Casado possui bochechas rubras e cabelo vermelho. Seus bigodes são finos e compridos. É uma figura esguia e seu traje parece bem modelado e refinado, indicando um esmero com o vestir e seu

pertencimento a classes abastadas. Do mesmo modo que o Político, remetemos essa outra personagem (Figura 25) às imagens consagradas de dândis do século XIX.

Mais uma vez, as listras são elementos da composição de Flavio. A combinação da parte superior em branco e preto e da inferior colorida revela humor e torna a figura mais cômica.

FIGURA 25 – Desenho de Flavio de Carvalho para personagem Recém-Casado



Fonte: CARVALHO, Flavio de. **[O Recém-Casado]**. 1953. Guache sobre cartolina, 63,8 x 44,2 cm. Série Balé "A Cangaceira". Museu de Arte Contemporânea - USP.

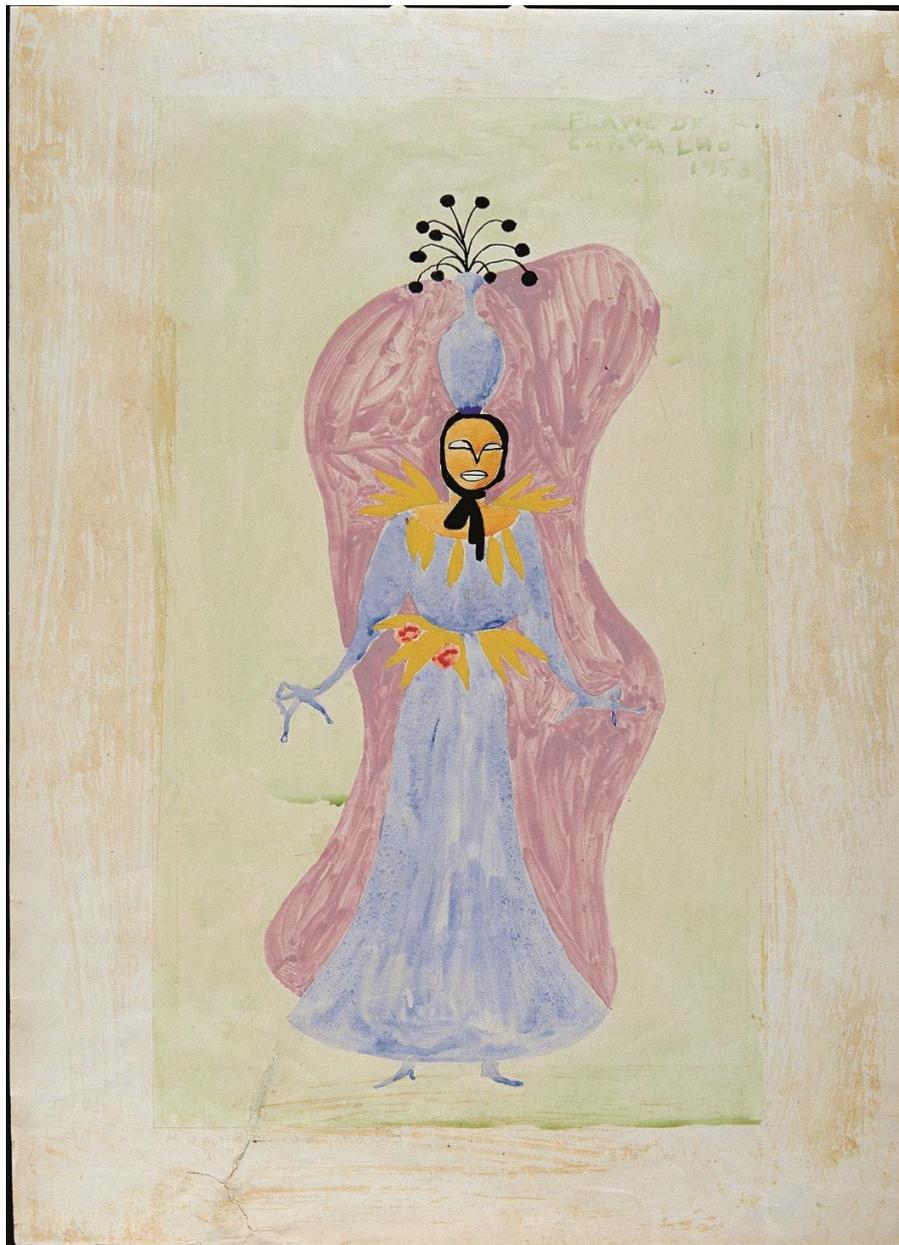
Em cena registrada do espetáculo em 1954 (Figura 26), a Burguesa e o Recém-casado se mantêm próximos e, de fato, parecem constituir um par. Notamos que a figura masculina ostenta um relógio no punho, elemento não indicado no desenho e que pode reforçar um conceito de homem da cidade, vinculado às ideias de progresso, produtividade e desenvolvimento – conceitos em voga no século XX e exaltados nas festividades dos quatrocentos anos da cidade de São Paulo. Ademais, parece não usar a bengala indicada no croqui indicando uma adaptação às necessidades coreográficas do bailado.

FIGURA 26 – Burguesa e Recém-Casado em cena do bailado (1954)



Fonte: KAZMER, Richard Sasso, F. Pamplona. **Sem título**. 1954. Acervo. Fotografia, preto e branco, 30 x 40 cm. Arquivo Bienal.

FIGURA 27 – Desenho de Flavio de Carvalho para personagem Mulher do Povo



CARVALHO, Flavio de. **[Mulher do Povo II]**. 1953. Guache sobre cartolina, 63,8 x 44,3 cm. Série Balé "A Cangaceira". Museu de Arte Contemporânea - USP.

Contrapondo as figuras da Burguesa e do Recém-Casado, destacamos a personagem Mulher do Povo⁷⁹ (Figura 27). Na ilustração de Flavio de Carvalho, ela

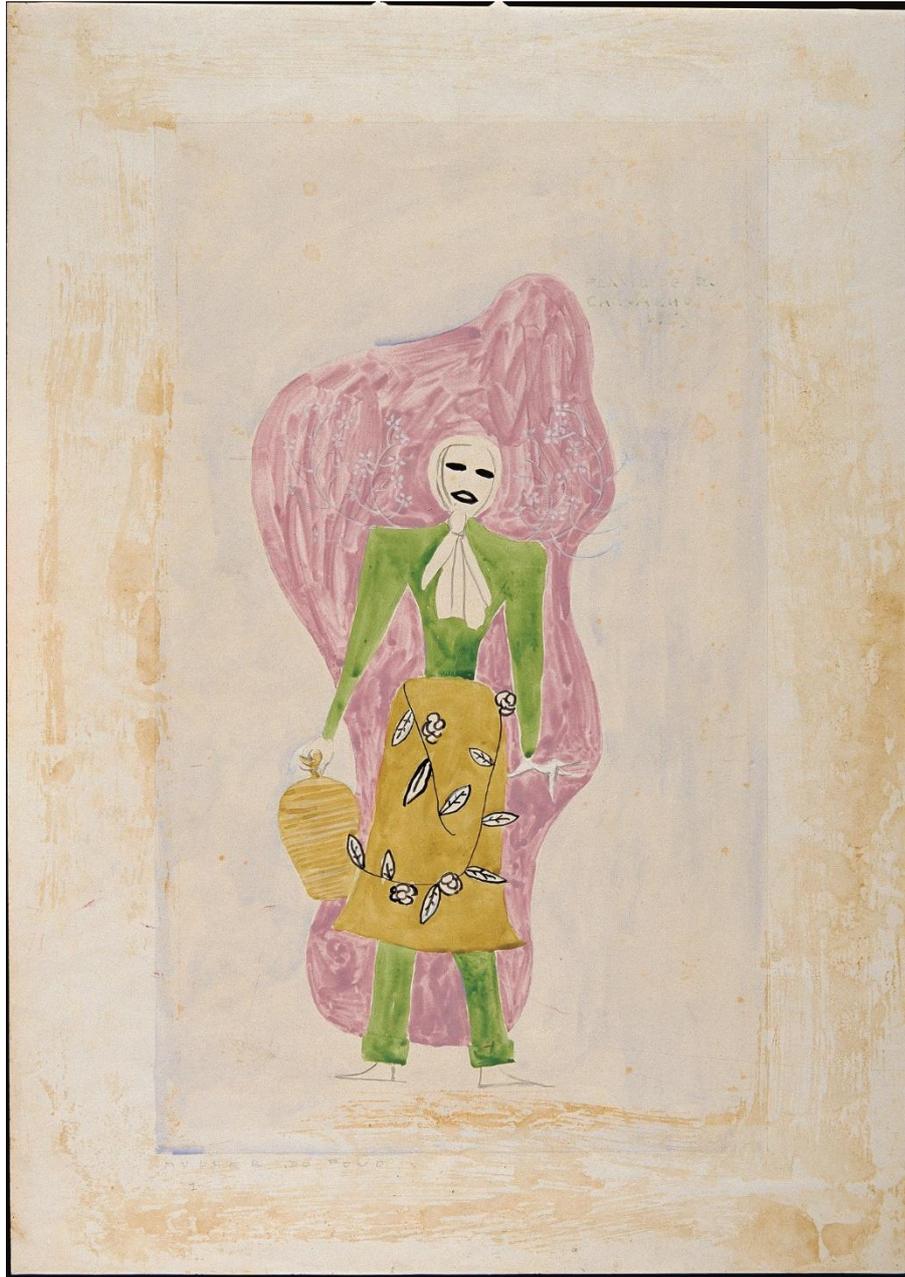
⁷⁹ Na catalogação do MAC/USP, três documentos possuem o título Mulher do Povo, ganhando como diferenciação os numerais romanos I, II e III. Na tese, as nomenclaturas do Museu equivalem, respectivamente, a Mulher com Morinha, Mulher do Povo e Mãe. Nossa escolha se deu no estudo da obra a partir das personagens listadas nos Programas do Ballet IV Centenário divulgados em 1954. Já os nomes adotados pelo MAC/USP, foram determinados a partir de indicação na própria obra pelo próprio artista, Flavio de Carvalho.

usa um vestido azul, de saia e mangas longas. A cintura é marcada e nela se encontram aplicações pontudas amarelas, tendo dois detalhes vermelhos redondos afixados. No decote as mesmas aplicações pontudas aparecem e formam uma gola alta. Veste um lenço preto na cabeça, não aparecendo cabelo na figura. Equilibra sobre a cabeça um vaso de plantas com espécie vegetal indefinida. O vaso é desenhado na mesma cor do vestido e a planta na cor preta. É um traje fechado, que pouco mostra do corpo e a forma é muito semelhante àquela proposta à Burguesa, porém um pouco mais solta, menos ajustada ao corpo. Principalmente pelo desenho do rosto e o uso de lenço amarrado na cabeça, dialoga também com a Mulher com Moringa (Figura 28).

Haja vista a inscrição realizada no croqui pelo próprio artista nomeando a personagem Mulher com Moringa como “mulher do povo”, associamo-la com a anteriormente comentada, Mulher do Povo (Figura 27) e com a Mãe (Figura 29). A Mulher Com Moringa foi desenhada com blusa verde de manga longa, saia amarela de comprimento abaixo dos joelhos, rodeada com aplicação de ramos folhados e flores de contorno preto e preenchimento branco. Sob a saia, uma calça de modelagem reta – o que abre caminhos à interpretação de uso de avental e não de saia. Usa um lenço branco, de modelo similar ao utilizado pela Mulher do Povo. Não possui calçado desenhado parecendo estar descalça e carrega na mão direita uma grande moringa no mesmo tom da saia-avental.

Destacamos que é a única personagem feminina a usar calças. A presença desse item pode indicar o diálogo e, simultaneamente, o tensionamento de Flavio quanto aos espectros femininos, refletindo os impasses presentes na obra em que o feminino ora se conforma à tradição e ora se rebela, em uma forte expressão de quebras de barreiras da identidade de gênero, como à época já se prenunciava nos movimentos feministas na Europa e em outros continentes, assim como no Brasil. Os significados, nesse caso, parecem se transmutar frente a novos sentimentos e sentidos produzidos pelos diferentes sujeitos-personagens, que atrevidamente, se transvestem no seu oposto. Lembramos aqui a proposta do próprio artista Flavio de Carvalho realizada em 1956, no qual desfila um *look* composto de saia e meia arrastão – itens hegemonicamente do guarda-roupa feminino – para os homens modernos.

FIGURA 28 – Desenho de Flavio de Carvalho para personagem Mulher com moringa



CARVALHO, Flavio de. **[Mulher do Povo I]**. 1953. Guache sobre cartolina, 63,8 x 44,3 cm. Série Balé "A Cangaceira". Museu de Arte Contemporânea - USP.

Por fim, dentre as mulheres do povo, temos a Mãe (Figura 29). Ilustrada com as mesmas cores aplicadas na imagem da Mulher com Moringa, a Mãe veste saia amarela com pontas triangulares e parece estar sem blusa, com seios desnudos. Carrega algo semelhante a um bebê enrolado em manto da mesma cor da roupa e do que, a priori, compreendemos como cabelo. Por fim, usa como acessório apenas um chapéu branco e está descalça.

FIGURA 29 – Desenho de Flavio de Carvalho para personagem Mãe



CARVALHO, Flavio de. **[Mulher do Povo II]**. 1953. Guache sobre cartolina, 63,8 x 44,3 cm. Série Balé "A Cangaceira". Museu de Arte Contemporânea - USP.

Nossa análise contempla algumas dessas minúcias em que se pode pressupor que as condições de vida e do próprio trabalho são fatores determinantes no pensar e assumir um figurino. As mulheres do povo – Mulher do povo, Mulher com Moringa e Mãe – são despidas de vaidades e de detalhes aparentes que são, de outro modo, assumidos pela mulher da burguesia e pelo Recém-Casado, o qual deve inspirar um

futuro de provedor e de homem bem sucedido, como nos costumes tradicionais na sociedade brasileira e em outros países. Essa dinâmica familiar e de relações entre homens e mulheres foram muito combatidas pelo movimento feminista brasileiro desde as primeiras décadas do século XX, contando com a participação de mulheres dos segmentos médios e do proletariado, especialmente em São Paulo e no Rio de Janeiro (SOIBET, 2012).

Outro personagem que pode indicar estes debates acerca das dinâmicas sociais é o Trabalhador. Além de contribuir na compreensão das disparidades do universo social da Cangaceira, denota um trabalhador da construção civil. Nesta acepção, dialoga com a ideia do progresso das cidades e até mesmo com as dinâmicas instituídas e intensificadas da própria década de 1950, marcada pela intensa imigração de nordestinos para a região sudeste e sul, especialmente para a região urbana de São Paulo, em busca de novas oportunidades de trabalho e de condições de vida digna (FERRARI, 2005), muitos deles fugindo da seca.

Figura masculina, o Trabalhador (Figura 30) veste uma blusa sem manga com listras horizontais cinza e amarelo e uma calça marrom com barras dobradas em alturas diferentes. Seu chapéu amarelo é similar ao do Farmacêutico (Figura 34) e do Caipira (Figura 31). Usa chinelo também de cor amarela e um "cinto", formado por três pás. Aparentemente, não veste uniforme e presumimos que se refere a um trabalhador da construção civil. Os braços ganham destaque com a camiseta regata e a isto interpretamos como menção a um "trabalhador braçal", que pode mostrar seu físico e desnudar-se de uma vestimenta formal.

A cor da pele da figura desenhada é muito similar à utilizada para colorir as pás e as listras da blusa. Essa característica do desenho pode aludir relações com a alienação do trabalho/trabalhador? O tom escuro da pele indicaria a cor negra?

FIGURA 30 – Desenho de Flavio de Carvalho para personagem Trabalhador



CARVALHO, Flavio de. **[O Trabalhador]**. 1953. Guache sobre cartolina, 63,8 x 44,3 cm. Série Balé "A Cangaceira". Museu de Arte Contemporânea - USP.

O croqui do Trabalhador não possui detalhamento da face, mas como constatamos em análise mais atenta e próxima da obra, há traços feitos a lápis de possível indicação de olhos e boca. Sua despersonalização no desenho pode indicar a noção de ser ordinário, comum, sujeito da massa?

Ainda sobre o Trabalhador, traçamos paralelos com a conjuntura das demandas trabalhistas na década de 1950. Especialmente em decorrência do descompasso entre o aumento da inflação e do salário mínimo, a insatisfação da classe trabalhadora se agravou o que provocou grandes movimentos de reivindicação.

O ano de 1953 é histórico, tomando-se esse ponto de vista. Nele ocorrem duas experiências grevistas particularmente importantes para o sindicalismo brasileiro. Em março, a chamada greve dos 300 mil, que agitou São Paulo não apenas pelo grande número de manifestantes, como principalmente por ter dado origem a um Comando Intersindical, do qual nasceu uma organização à margem da estrutura sindical corporativa: o Pacto de Unidade Intersindical (PUI). E em junho, a greve dos marítimos, diretamente relacionada à chegada de Jango ao Ministério do Trabalho. Se por um lado, essa greve inaugurou uma estratégia de negociação entre governo e sindicatos, por outro, desencadeou o temor de muitos, a começar pelo ministro da Fazenda, Oswaldo Aranha, defensor de uma política de contenção de gastos e crítico de qualquer elevação salarial. Foi nesse espaço minado, portanto, que Jango se moveu. (GOMES, s/d)

No período, ocorre uma reorganização do movimento sindicalista e, conseqüentemente, dos diálogos estabelecidos entre os trabalhadores e o governo. Em decorrência das mobilizações, dentre outros fatores, em 1954 acontece o reajuste do salário mínimo (que havia sido criado em 1943, ainda durante o Estado Novo, também sob comando de Getúlio Vargas), tal como reivindicado nas manifestações dos trabalhadores.

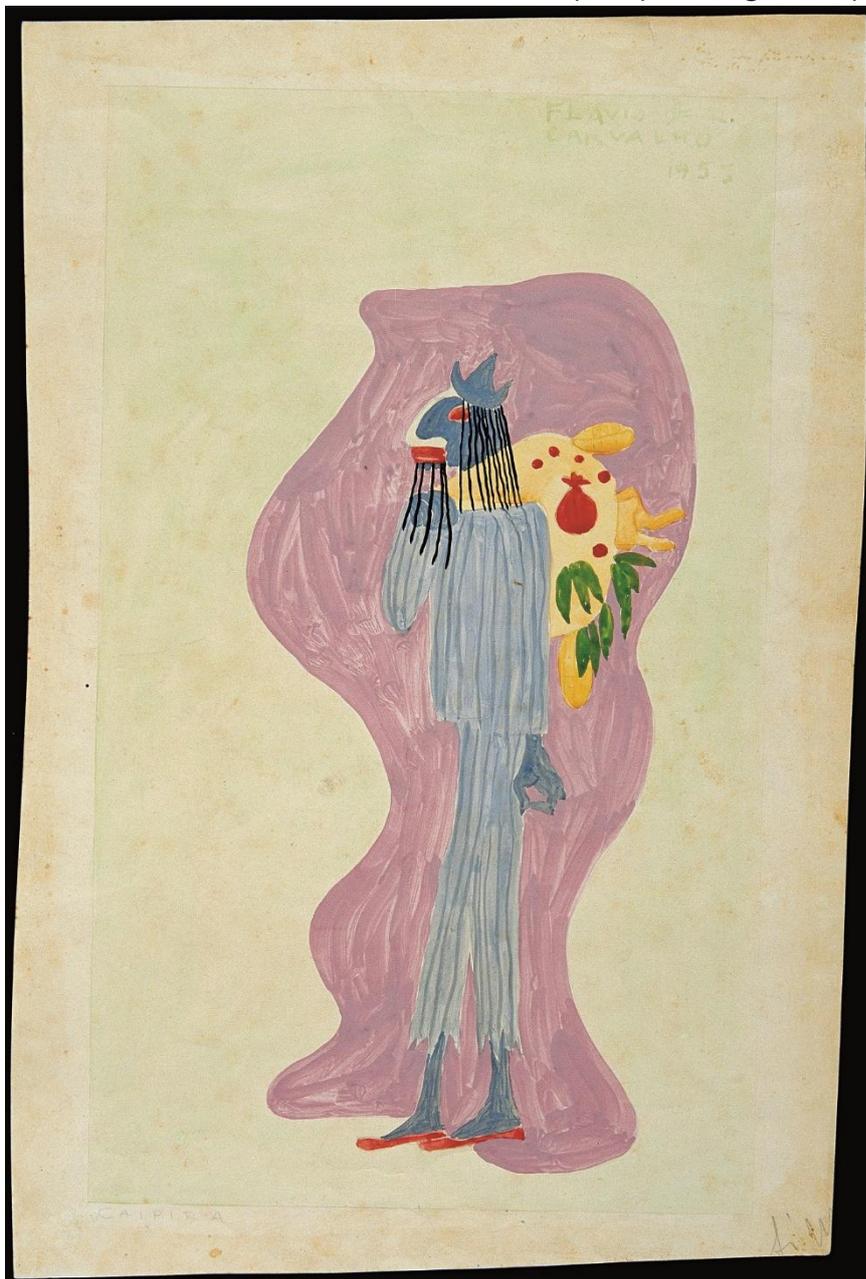
Flavio de Carvalho considerava que:

“O povo é o foco da renovação da moda, a renovação é gerada pelo elemento de trabalho d’aqueles que estão por baixo, é gerada no trabalho e como consequência imediata das necessidades do trabalho. Este elemento de trabalho é o trabalho duro e humilde da nação. Frequentemente a moda apresenta o espetáculo do trabalho ou o espetáculo da miséria. [...] As mutações da moda são facilidades para o movimento do corpo e para o exercício do trabalho e por esses motivos eram geradas nas classes que mais exerciam essas atividades, isto é, o povo, o agricultor, o escravo, o soldado.” (CARVALHO, 2010, p.47)

Além disso, igualmente relacionado com demandas políticas e sociais vivenciadas no país na década de 1950, focamos a figura do Caipira, principalmente,

vinculando-a aos movimento migratório, iniciado na década de 1930 e intensificado no meio do século XX.

FIGURA 31 – Desenho de Flavio de Carvalho para personagem Caipira



CARVALHO, Flavio de. **[Caipira]**. 1953. Guache sobre cartolina, 57,8 x 38,5 cm. Série Balé "A Cangaceira". Museu de Arte Contemporânea - USP.

A Figura 31 se trata de uma personagem com barba e cabelos longos que veste um conjunto de blusa de manga longa e calça na altura da canela de cor

acinzentada, com listras verticais. Usa sapatilhas de tom avermelhado e um chapéu pequeno e pontiagudo. Carrega uma trouxa bege no ombro, com folhas, saco marrom, par de botas e outros elementos não identificados pendurados. A cor da pele da figura é acinzentada, muito próxima a cor das listras finas e mais escuras da roupa. A barra da calça é irregular e com pontas. A roupa não marca as formas do corpo e possui modelagem reta.

Desenhado com uma trouxa nas costas, remete-nos à ideia de andarilho, a qual relacionamos às imagens de retirantes. Resposta semelhante pode ser vista no poema de Canton (2004, p.38):

Matuto,
 Reuniu seu patrimônio tosco
 Numa trouxa de roupa pouca
 E partiu para uma longa viagem
 Tentando a vida nova na cidade.
 [...]
 Ele carrega a trouxa e a esperança
 Da vida reconfortante
 Na pulsação da cidade grande.
 Desejo sorte ao caipira.
 Que ele transforme a ira urbana
 Na efervescência de uma vida de aventura,
 Prosperidade e fartura.
 Alguém diz, eu escuto:
 Tudo de bom, matuto!

Destacamos aqui o sapato de tonalidade avermelhada, ao qual inferimos remeter a um sentido de pertencimento ou de até de movimento. Pertencimento à terra árida e vermelha, expressa no cenário desenhado por Flávio. Movimento por ter andado justamente nessas terras a caminho de um novo mundo.

Em meio à reflexão acerca desses contatos e vivências entre o rural e o urbano, apontamos a personagem o Fantasma da Horta (Figura 32). Sem gênero definido, a figura usa um traje que aparenta ser peça única, um macacão justo ao corpo de mangas e calça compridas. Pelo desenho, presumimos que tal traje se estende aos pés e mãos. A roupa é amarela e possui desenhado nos quatro membros espécie de ramos na cor preta. No tórax, à esquerda da figura, tem-se um olho desenhado, com linhas pretas e preenchimento branco. Na gola da roupa, dependuram-se formas verdes irregulares com pontas, lembrando alfaces. Como em

uma espécie de barba, observamos formas avermelhadas que lembram cenouras. Saindo do nariz, há espécie de bigodes de gato, com pontas largas. Da cabeça, saem espécie de galhos brancos, que possuem pequenas ramificações pretas de pontas circulares presas ao longo da superfície.

FIGURA 32 – Desenho de Flavio de Carvalho para personagem Fantasma da Horta



Fonte: CARVALHO, Flavio de. **[O Fantasma da Horta]**. 1953. Guache sobre cartolina, 57,5 x 36 cm. Série Balé "A Cangaceira". Museu de Arte Contemporânea - USP.

Os ramos ao longo da roupa fazem a figura parecer enraizada e os galhos na cabeça se assemelham a plantas em crescimento, começando a dar botões de flores ou sementes. A imagem da personagem se aproxima do Ser Vegetal, porém o desenho possui mais movimento que aquele outro. Sem o destaque nos seios e na somatória dos elementos inseridos na face aludindo a um bigode e barba, a figura nos remete a um universo masculino. Seria ele um espantalho?

Por fim, a despeito das discussões que apontam para eventuais dualidades do universo da Cangaceira, supomos uma contraposição entre a Feiticeira (Figura 33) e o Farmacêutico (Figura 34), a partir do embate entre os saberes populares, antigos e/ou mágicos e os saberes científicos ou validados com conceito de progresso científico.

A Feiticeira é uma figura feminina que veste blusa de manga longa listrada em branco e rosa sobreposta por blusa amarela aberta na frente de manga "sino" 3/4. Usa uma saia de corte aparentemente enviesado, ampla, de comprimento na altura dos joelhos, verde, com estampas em formato de mãos, com cós em modelagem circular estruturada e barra ondulada. Calça meias listradas da mesma cor da blusa e sapatos baixos fechados na cor amarela. Possui cabelos verdes e curtos e carrega em uma das mãos um móbile com três itens pendurados: uma mão ou luva, um pé ou meia e um coração. Nos ombros, tal como uma pequena capa, há espécie de mãos formando duas ombreiras. Essas mãos são desenhadas de forma muito similar às próprias mãos da figura.

FIGURA 33 – Desenho de Flavio de Carvalho para personagem Feiticeira



CARVALHO, Flavio de. **[A Feiticeira]**. 1953. Guache sobre cartolina, 58,7 x 30,3 cm. Série Balé "A Cangaceira". Museu de Arte Contemporânea - USP.

Sobre possíveis inferências, supomos que blusa e a meia listradas poderiam ser, na verdade, um macacão a ser vestido sob as demais peças do traje. Ainda, elaboramos a hipótese de que a blusa poderia corresponder em uma peça única, sendo a parte listrada e a parte amarela um item só.

No poema de Canton (2004, p.16), o móbile parece ser lido como referência a possíveis magias: Enquanto mexe o caldeirão/ Joga tudo dentro e faz poção / Para o coração./ Carrega móbiles malabaristas de magia.

Finalmente, pela recorrência da forma de mãos na saia e ainda nas ombreiras e no móbile, avaliamos que a concepção de Flavio pode aludir a uma personagem que manipula coisas (ou pessoas) pelas mãos.

FIGURA 34 – Desenho de Flavio de Carvalho para personagem Farmacêutico



Fonte: CARVALHO, Flavio de. **[O Farmacêutico]**. 1953. Guache sobre cartolina, 58,1 x 42 cm. Série Balé "A Cangaceira". Museu de Arte Contemporânea - USP.

Por fim, a última personagem por nós comentada é o Farmacêutico, figura masculina que exibe uma dualidade em sua construção, bem como expressa certo humor e ludicidade. Isto porque veste blusa dividida em duas partes: do lado esquerdo da figura, uma manga bufante, sobreposta por colete amarelo sem manga e com fechamento em botões; do lado direito, um paletó em losangos, preto e vermelho, com punho de camisa branca aparecendo. A repartição do traje cria uma figura com dois lados, que pode ser vista sob diferentes perspectivas no espetáculo. Usa uma gravata borboleta comprida e de tiras finas, sobre o que seria a gola da camisa. Veste uma calça verde de listras pretas verticais. Calça sapato fechado preto, usa um chapéu amarelo de abas pequenas amarelo com flor verde afixada e possui óculos “de bolso” estreitos. Tem barba e bigode e carrega uma flor amarela em cada mão, sendo que essas parecem estar parcialmente despetalada. Há um ramo com folhas verdes e amarelas saindo de trás do ombro esquerdo. A cor do rosto do Farmacêutico é verde, enquanto suas mãos foram coloridas de amarelo.

5.3. A execução do figurino: os trajes/o espetáculo

Subiram ao palco de *Cangaceira* um total de 49 bailarinos segundo consta no programa da temporada do Ballet no TMRJ. Acreditando que cada bailarino permaneceu em cena com apenas uma troca de roupa, presumimos que, ao menos, 49 trajes foram desenvolvidos para a realização do espetáculo. Como destacamos, muitas peças de roupas e adereços foram confeccionadas na própria Oficina de Costura, porém, itens como meias de malha e sapatos provavelmente foram adquiridos prontos em casas especializadas em artigos para dança. Constatamos isso ao analisar os documentos no AHM (notas fiscais/prestação de contas).

Foram centenas de itens acumulados apenas para um dos 16 bailados apresentados. Com a expectativa de novas apresentações – que, no fim das contas, nunca foram concretizadas –, todos os itens deveriam ser armazenados. Nesse caso, poderíamos imaginar que a saída e a entrada de bailarinos no grupo exigiria modificações nas peças já prontas ou a aquisição e confecção de novos itens.

Não encontramos indícios concretos sobre onde todo o material permaneceu acomodado ao longo dos anos. É sabido que materiais do Ballet foram para o Ibirapuera e anos depois foram reavidos pelo Teatro Municipal de São Paulo. Entretanto, não houve grandes esforços na manutenção dos materiais produzidos. Em texto publicado no jornal Diário da Noite, em 1960, sobre o Ballet IV Centenário, Nicanor Miranda afirmou:

Antes de ser criada a Comissão do IV Centenário, já fôra previsto, com a necessária antecedência, a preservação do patrimônio material e espiritual daquela autarquia. Infelizmente, o Governo do Estado, quando se deu a sua extinção, desinteressou-se completamente pela manutenção e sobrevivência do "Ballet IV Centenario", que acabou em dissolução. (Miranda, 25 jan. 1960)

Nos trânsitos dos objetos com o passar das décadas após a encenação, supomos que alguns itens se perderam. Encontramos relatado, por exemplo, o sumiço da grande cortina de veludo utilizada na apresentação do Ginásio Pacaembu. Outro caso documentado, não referente ao Ballet, mas de objetos sob domínio da Comissão IV Centenário, foi o confisco das roupas de rei momo do carnaval pelo artista Salvador Mitello. Participante dos festejos carnavalescos de 1954, Mitello atestava a falta do pagamento de seu cachê, no valor de Cr\$1000,00 e se recusou a devolver as roupas utilizadas por ele como Rei Momo e pela Rainha Moma nas apresentações enquanto não recebesse a quantia (Massud, 24 ago. 1955). Em meio ao processo, é indicado o pagamento à Mitello, visto que o valor das roupas se aproximariam de Cr\$10.000,00, isto é, dez vezes a quantia reivindicada pelo artista. Como desfecho, fica esclarecido que a roupa feminina estava com a própria mulher que havia cumprido o papel de Rainha Moma, Rosita Rocha, que a devolveu dias depois ao Patrimônio da Autarquia. As roupas confiscadas por Salvador Mitello também foram reavidas, todavia, conforme observação no processo, as peças foram entregues ao setor de Protocolo e não ao de Patrimônio, que já aguardava o recebimento dos itens. Não há qualquer registro após esse de orientação da Comissão sobre o armazenamento final das roupas.

Em texto publicado no jornal paulista, "Última Hora", acerca do lançamento do filme "Se a cidade contasse" de Tito Batini, encontramos a seguinte informação:

Passou o ano do IV Centenário da Cidade de São Paulo e com este, após várias tentativas heroicas, mas fracassadas, praticamente

desaparece o conjunto, dispersam-se seus melhores elementos, o vestuário e os cenários tão ricos e luxuosos se encontram encostados num depósito da Prefeitura... (Se a cidade..., 25 fev. 1958)

No caso específico dos trajes de *Cangaceira*, sabemos da atual sobrevivência de alguns itens, todavia, não conhecemos a coleção como um todo. Armazenados no acervo do TMSP, não tivemos acesso aos objetos durante nossas investigações. Curioso mencionar que, conforme relata Azevedo e Viana (2006), os itens que inauguraram o acervo ainda hoje localizado na Central Técnica do TMSP, foram majoritariamente “resgatados” anos atrás em condições desfavoráveis. No projeto de organização do acervo do TMSP, os autores contam sobre o mau estado do amontoado de coisas que antes eram armazenadas no porão do Theatro em caixas. Muitos elementos não tiveram solução quanto a sua péssima condição física e foram descartados.

5.3.1. Os trajes no Theatro Municipal de São Paulo

Descobrimos a coleção abrigada pelo TMSP por meio da exposição na OCA, 2014 e, infelizmente, como já comentado na Seção 2 do trabalho, não tivemos acesso a ela. Daí nossas análises serem realizadas por outras vias. Além dos croquis, publicados em sua grande maioria no livro “Fantasias” (2004) e consultados os originais no MAC/USP, na busca por melhores análises dos trajes de *Cangaceira*, acessamos fotografias localizadas no Arquivo Bienal e pesquisamos em ambiente *online* outras imagens nas quais os trajes aparecessem.

FIGURA 35 – Trajes de *Cangaceira* expostos na OCA (2014)



Fonte: Foto de Consuelo Pascoalato na exposição *Flávio de Carvalho: a experiência como obra*, OCA, São Paulo, 2014. Disponível em <<http://www.consueloblog.com/spfw-verao-2015-segundo-dia-com-alexandre-herchcovitch-vitorino-campos-giuliana-romanno-uma-e-triton-alem-de-todos-os-arredores/>>. Acesso em 11 de junho de 2018

Na fotografia acima (Figura 35) verificamos um vestido tomara que caia amarelo mostarda, de corte reto, tecido fluido e de barra assimétrica em pontas triangulares. Existe ainda uma segunda peça em tom avermelhado com caimento menos volumoso, de barra menos pontiaguda e busto com mais recortes. Supomos que os dois vestidos registrados se referem à personagem Mãe, entretanto, não é possível confirmar a correspondência dos objetos à figura indicada. Sustentamos a hipótese em razão da proximidade da silhueta e por não acharmos que o segundo vestido se enquadraria em alguma outra proposta desenhada. A insegurança quanto ao uso das peças gera, por conseguinte, outras possibilidades no que diz respeito a existência desses trajes em específico. Essas roupas podem ter sido feitas posteriormente à data de estreia para completar a coleção, ou podem ter se desviado da concepção original do croqui, dentre diversas alternativas. Frente o exposto, acreditamos que um estudo presencial poderia esclarecer essas dúvidas ou diminuí-las.

FIGURA 36 – Cena do bailado *Cangaceira* (1954)



Fonte: KAZMER, Richard Sasso, F. Pamplona. **Sem título**. 1954. Acervo. Fotografia, preto e branco, 30 x 40 cm. Arquivo Bienal.

Reconhecemos a figura da Mãe em apenas uma das fotografias consultadas em nossa pesquisa. Ela está no ponto central da imagem e se mantém ajoelhada, aparentemente segurando algo em seus braços, possivelmente aludindo a um bebê tal como no croqui de referência (Figura 29). Pouco podemos deduzir do vestuário, atestando apenas o uso do chapéu com abas largas e da máscara. A difícil visualização da figura se deve primordialmente ao recurso técnico utilizado para o registro visual do espetáculo, no qual os contornos da maioria dos bailarinos se perde e se confunde com o fundo da imagem. Aqui, sublinhamos, o objetivo da fotografia interessa em apresentar o conjunto e o conceito do espetáculo, não havendo o interesse de ressaltar os trajes usados por cada bailarino, por exemplo. Esta reflexão é importante na medida em que o modo pelo qual se constrói o registro de uma determinada montagem cênica determina as possibilidades de análises futuras da mesma. Exemplo explícito disso pode ser visto no livro da fotógrafa Lenise Pinheiro, *Fotografia de Palco*. Nele, encontram-se agrupadas nas

categorias *Camarins*, *Ensaio Pessoais*, *Figurinos*, *Cenários*, *Iluminação* e *Cenas*, alguns exemplares de seu trabalho de registro de espetáculos teatrais. Entendemos a divisão dos temas no movimento de assumir a fotografia cênica como um campo específico do registro/produção visual, com demandas individuais e próprias. Concluimos, nesse caso, que estudar o objeto é diferente de analisar uma imagem, haja vista que a fotografia resulta da captação visual e estática da peça e está sempre condicionada às escolhas daquele que produz a imagem e suas condições técnicas e tecnológicas.

Em todo caso, retornando ao objeto do presente trabalho, nossas análises pautadas em imagens, permitiram a inferência de diversos aspectos da concepção e execução do figurino de *Cangaceira*.

FIGURA 37 – Frente e costas de traje do Recém-casado no acervo do TMSP BC.954.03002



Fonte: Fotografias retiradas do Portal (Acervo TMSP), disponível em < Fonte: Fotografias retiradas do Portal (Acervo TMSP), disponível em <<http://www.acervosdacidade.prefeitura.sp.gov.br/PORTALACERVOS/ExibirItemAcervo.aspx?id=612042>> . Acesso em 10 de junho de 2018

Dentre os itens divulgados no Portal de Acervos da Cidade de São Paulo, encontra-se um fraque atinente à personagem Recém-Casado. Como observamos

nas fotografias divulgadas pela instituição, o traje é constituído de uma única peça que cria a ilusão de uma camisa com enfeite na gola, sobreposta pelo fraque. A roupa possui abertura nas costas, o que indica que era vestida de frente e fechada em sua parte traseira. Ainda, a parte de trás da gola da camisa não é inteiramente costurada no casaco, possivelmente para facilitar o uso da peça. Também sobre a gola, notamos que houve uma simplificação em sua estrutura. Tal decisão pode se relacionar a questões práticas de desempenho e confecção das roupas no Ballet, mas também às decisões estéticas realizadas pela Oficina de Costura no sentido de dar unidade aos trajes: todos muito lisos, sem muita variedade de texturas, e com formas simplificadas.

Com a fotografia do Arquivo Bienal (Figura 38), ganhamos nova dimensão do figurino proposto para o Recém-Casado. O fraque era acompanhado por uma calça de listras verticais, correspondente ao croqui de Flavio de Carvalho. A calça não era justa ao corpo, e aparenta ser confeccionada de tecido listrado maleável. O bailarino usa sapatilhas de cor escura e com material de aspecto brilhante. Um detalhe intrigante está na barra da calça que é presa às sapatilhas. O aspecto é de uma peça usada por baixo da calça, mas que poderia ser um forro da calça ou uma meia, pensada como uma segunda pele. Por baixo do fraque, suspeitamos haver uma camisa de cor branca, elemento que fica subentendido pelos punhos aparentes. No fraque, observamos que os laços presentes na gola têm aspecto rígido e ficam com as pontas erguidas, diferente do que visualizamos na Figura 37. Concluimos ser provável que, em seu uso na década de 1950, tivessem sido utilizados produtos e técnicas como a aplicação de goma nas peças.

Além dos tópicos comentados, a máscara, tal como parece ser as demais utilizadas por outras personagens, cobre toda a cabeça e possui um sistema de amarração no pescoço. Suas únicas aberturas são nos olhos e no nariz, fato que pode denotar o desconforto relatado por bailarinos.

FIGURA 38 – Personagem Recém-Casado em cena (1954)



Fonte: KAZMER, Richard Sasso, F. Pamplona. **Sem título**. 1954. Acervo. Fotografia, preto e branco, 30 x 40 cm. Arquivo Bienal.

No caso do vestido da Cangaceira, roupa de destaque na composição visual da protagonista do bailado, analisamos as fotografias disponibilizadas pelo acervo do TMSP através do Portal (Figura 39) e verificamos a aproximação da roupa confeccionada em relação ao croqui de Flavio, tendo o objeto fotografado as características fundamentais apresentadas no desenho de Flavio. Todavia, o

contraponto dos registros mecânicos nos permitiu novas inferências quanto ao figurino investigado a partir de questões não vislumbradas quando considerado apenas a ilustração.

FIGURA 39 – Frente e costas do vestido da Cangaceira no acervo do TMSP BC.954.03004



Fonte: Fotografias retiradas do Portal (Acervo TMSP), disponível em <www.acervosdacidade.prefeitura.sp.gov.br/PORTALACERVOS/ExibirItemAcervo.aspx?id=612073> . Acesso em 10 de junho de 2018.

Diferentemente do desenho, as pregas da saia possuem cor alaranjada e as aplicações ao redor do decote mantêm a cor vermelha. Esta característica pode ser visualmente percebida, principalmente, na fotografia da exposição, levando-nos a ponderar acerca da produção de imagens de vestuários em acervos, coleções e espaços expositivos. O contexto de produção da imagem, que inclui diversos fatores referentes à sua criação e circulação, deve ser considerado, pois se relaciona diretamente ao resultado que passamos a analisar. Mais, é importante apreciar o suporte no qual a imagem é veiculada. Se aqui discorreremos sobre reproduções de desenhos publicados em livro – como é o caso dos croquis em *Fantasia* (CANTON,

2004) e de fotografias publicadas na internet, é preciso considerar possíveis alterações de cor e tamanho, por exemplo.

O registro visual, especialmente o fotográfico é largamente utilizado em diferentes procedimentos do campo patrimonial, seja na catalogação, documentação, conservação e divulgação. Dado o problema de nossa pesquisa, ao ponderarmos sobre a produção de imagem dos artefatos do bailado conceituamos a produção visual como produção de sentido, destacando, primordialmente, delimitações metodológicas tais como os suportes usados para suspender as roupas, os ângulos e detalhes escolhidos para fotografias⁸⁰, dentre outros aspectos.

Retomando o exame das imagens, diferentemente do registro realizado pelo acervo do TMSP (Figura 29) na qual a peça permanece pendurada em um cabide plástico sem qualquer espécie de enchimento em seu interior, pela fotografia da exposição (Figura 40) tomamos conhecimento do caimento do vestido ao corpo. Outros detalhes perceptíveis pela Figura 40, são o desenho do decote e o posicionamento dos passadores no vestido, localizados lateralmente, um pouco abaixo da cintura.

Um importante elemento do traje visto somente na fotografia do TMSP corresponde às anotações escritas diretamente no forro do vestido na parte alta das costas, revelada na imagem em função da profundidade do decote. Próximo das anotações há um papel ou tecido branco afixado no forro também com informação escrita. Dada a qualidade técnica da foto, não é possível saber o que ali se anotou. Todavia podemos supor que as anotações contêm informações de identificação da peça, tal como o nome do balé que participou ou a qual personagem se referia. Visto o volume de itens que compunham o espólio da Companhia e que deviam ser mobilizados a cada apresentação, talvez os escritos possam derivar de um sistema de organização instituído no trabalho do grupo ainda na década de 1950 ou de uma opção de arquivamento realizada *a posteriori* por indivíduos responsáveis pelo seu definitivo arquivamento.

⁸⁰ No TMSP, por exemplo, as peças são fotografadas frente e costas, podendo nos reportar ao universo da confecção industrial ou em massa iniciada especialmente no século XX e que ainda hoje permanece sendo o grande referencial da feitura de roupas e, até mesmo, do ensino de Moda.

FIGURA 40 – Traje da personagem Cangaceira em exposição na OCA (2014).



Fonte: Foto de Sandro Leite da exposição Flávio de Carvalho: a experiência como obra, realizada na OCA, em 2014. Disponível em <<https://modanafmu.wordpress.com/2014/04/19/flavio-de-carvalho-na-oca/>>. Acesso em 10 de junho de 2018.

Nas fotografias apreendemos aspectos técnicos da produção do figurino não percebidos nos desenhos que a orientaram. Um deles é o volume das aplicações vermelhas ao longo de todo decote. Outro, é o tipo de fechamento da peça que parece ser por colchetes ou zíper nas costas. Ainda, a presença dos dois passantes amarelos nos indica que o cinto desenhado por Flávio compunha, de fato, o figurino, dependendo desses suportes fixos para ser acoplado ao vestido. Finalmente, na Figura 41, percebemos que o tecido preto possuía leve brilho, assemelhando-se a um veludo de caimento leve.

FIGURA 41 – Traje da personagem Cangaceira no Acervo do Theatro Municipal de São Paulo



Fonte: Fotografia publicada online em 27/11/2013 no portal *Foto Ilustrada*. Disponível em < <http://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/nova/20959-flavio-de-carvalho#foto-299695>>. Acesso em 11 de junho de 2018.

Em fotografias do Arquivo Bienal, pudemos melhor perceber a composição total da imagem da Cangaceira e analisar o caimento do vestido. Em função das pregas na saia, a peça permite a abertura das pernas e não obstrui aparentemente qualquer tipo de movimento da bailarina, tal como se vê na Figura 42. Sobretudo em razão do tecido leve das pregas, a saia revela um aspecto fluído. O colte (cinto destinado ao suporte de armas) que ostenta na cintura é o mesmo utilizado pelos Cangaceiros, diferenciando-se pelos suportes para as pistolas que leva consigo. Usa luvas e veste, por baixo do vestido, uma blusa justa, como uma segunda pele.

Em nossas análises, concluímos que o traje criado para a personagem Cangaceira se centrava em um vestido fluido, de aparente conforto à bailarina. Porém, tal como constatamos na literatura investigada, a proposta de Flavio de Carvalho não teve boa aceitação por parte da solista Edith Pudelko. Quais elementos foram determinantes nesse desencontro com a bailarina?

FIGURA 42 – Personagem Cangaceira em cena (1954)



Fonte: KAZMER, Richard Sasso, F. Pamplona. **Sem título**. 1954. Acervo. Fotografia, preto e branco, 30 x 40 cm. Arquivo Bienal.

A sobreposição de peças fica evidente na Figura 43, fotografia que consta do acervo do Arquivo Bienal.

FIGURA 43 – Rosto de Edith Pudelko vestida como Cangaceira (1954)



Fonte: KAZMER, Richard Sasso, F. Pamplona. **Sem título**. 1954. Acervo. Fotografia, preto e branco, 30 x 40 cm. Arquivo Bienal.

A blusa usada como segunda pele aparenta ser uma malha de tricô. Há ainda uma gola – possivelmente aludindo ao hábito de uso de lenços, como costume no

cangaço⁸¹ – que pode ter sido costurada na blusa vestida. O chapéu, parece ser confeccionado de feltro empregando máquinas de costura para a estrutura e acabamento em geral e os detalhes aplicados com pontos manuais⁸². A peruca da bailarina é de tecido e nos lembra tiras de veludo. O chapéu da Cangaceira mantém os motivos e a estrela de Salomão (de seis pontas), tendo esta o significado de proteção segundo a tradição estética criada pelos próprios cangaceiros. Conforme a estética do cangaço, o chapéu deveria estar enfeitado por medalhas e moedas, fazendo-se uso de mandalas diversas no interior de círculos, podendo-se reconhecer a importância e o status de cada cangaceiro no grupo de acordo com o tamanho e a riqueza de enfeites. (GRUSPAN-JASMIN, 2006; MELLO, 2010). Acreditamos que chapéu e peruca constituem uma única peça. Finalmente, apesar de não conseguirmos identificar com precisão tonalidades e cores, pela imagem, é perceptível o uso de maquiagem no rosto da bailarina, criando uma imagem de sisudez, com sombrancelhas e lábios bem marcados.

Levando em conta a existência dos demais elementos que compuseram o figurino da Cangaceira, fica-nos o questionamento acerca do paradeiro de itens como o chapéu, a peça usada como segunda pele, as luvas, as botas e o cinto. Estariam armazenados no acervo do TMSP?

Percorrendo análises semelhantes dedicadas aos trajes da Burguesa, verificamos que o acervo do TMSP disponibilizou no Portal imagens e informações acerca de trajes criados para a personagem interpretada em 1954 pelas bailarinas Susanna Faini e Yara von Lindenau. Aparecem duas peças em meio à coleção.

⁸¹ O uso de lenços é destacado por Elise Gruspan-Jasmin, na obra *Lampião, Senhor do Sertão – vidas e mortes de um cangaceiro*. São Paulo: Edusp, 2006. Os lenços, segundo este autor eram confeccionados de uma só cor ou com tecidos tingidos com cores vivas.

⁸² Inferências realizadas pelos pontos de costura à vista.

FIGURA 44 – Frente e costas de traje da Burguesa no acervo do TMSP (BC.954.03011)



Fonte: Disponível em <

www.acervosdacidade.prefeitura.sp.gov.br/PORTALACERVOS/ExibirItemAcervo.aspx?id=612188> . Acesso em 10 de junho de 2018.

FIGURA 45 – Frente e costas de traje da Burguesa no acervo do TMSP (BC.954.03012)



Fonte: Disponível em

<<http://www.acervosdacidade.prefeitura.sp.gov.br/PORTALACERVOS/ExibirItemAcervo.aspx?id=612206>> . Acesso em 10 de junho de 2018

Pela análise das imagens, verificamos que os trajes confeccionados mantiveram muita semelhança com os desenhos realizados por Flavio de Carvalho em 1953. Destacamos apenas alguns poucos elementos incorporados à produção dos trajes, referentes a técnicas de fabricação das peças, impossível de serem avaliados quando recorreremos unicamente aos croquis.

Com a apreciação dos itens, averiguamos que, mais uma vez, o fecho das roupas se localiza na parte dianteira das peças. Também na parte anterior da roupa, constatamos a existência de uma prega com bastante "sobra" de tecido. Este detalhe, provavelmente, foi elaborado como forma de ampliar o movimento das bailarinas.

No comparativo entre os dois objetos do acervo do TMSP, observamos que sob a saia do segundo traje (Figura 45) há uma estrutura que a mantém armada, deixando as listras mais alinhadas e aumentando a sensação de uma cintura diminuta. A cintura fina é ainda mais acentuada em razão do detalhe ondulado preto que a envolve. Além disso, concluímos que o primeiro traje aparenta estar em melhor estado de conservação do que o segundo, que apresenta claros sinais de oxidação do tecido, principalmente na parte do busto. Supomos que a condição dos trajes tenha reverberado na escolha dos itens expostos em 2014, na OCA, São Paulo. Em análise a fotografias divulgadas em *sites* e *blogs* da *internet*, confirmamos que foi exposto apenas um item referente à personagem Burguesa, enquanto àqueles referentes a de figuras como da Professora eram expostos pareados.

FIGURA 46 – Trajes de *Cangaceira* expostos na OCA (2014)



Fonte: Foto de Consuelo Pascoalato na exposição *Flávio de Carvalho: a experiência como obra*, OCA, São Paulo, 2014. Disponível em <<http://www.consueloblog.com/spfw-verao-2015-segundo-dia-com-alexandre-herchcovitch-vitorino-campos-giuliana-romanno-uma-e-triton-alem-de-todos-os-arredores/>>. Acesso em 11 de junho de 2018.

FIGURA 47 – Traje da Burguesa no Acervo do Theatro Municipal de São Paulo



Fonte: Fotografia publicada online em 27/11/2013 no portal *Foto Ilustrada*. Disponível em <<http://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/nova/20959-flavio-de-carvalho>>. Acesso em 11 de junho de 2018.

Conforme nossas análises, a listras pretas presentes no vestido, tanto na manga quanto na saia, não são estampadas, mas sim costuradas nos tecidos verde e branco que compõem a base do traje. Todos os detalhes pretos do vestido aparentam ser de veludo preto, possivelmente o mesmo utilizado na confecção da roupa da Cangaceira. A cintura é marcada, mas não tão estreita como o desenho, que parecia sugerir o uso de um *corset* ou espartilho, bem como a parte inferior da saia, na altura dos joelhos, não forma a silhueta sinuosa entrevista no croqui. Mais, a barra da saia da Feiticeira não possui babados como havíamos suspeitado na avaliação do desenho, e sim a aplicação de um tecido preto felpudo. A forma como a blusa aparece disposta insinua um aspecto de simplicidade/recato e, ao mesmo tempo, imponência, com costura nos ombros que favorece certa postura de quem a usa em que o corpo se apresenta ereto e sem destacar o colo, seios e quadris.

Curioso observar que o acervo do TMSP não disponibilizou no Portal informações acerca de todos os trajes de *Cangaceira* presentes em sua coleção. Este é, sabidamente, o caso dos vestidos da Professora. Em fotografias da exposição realizada na OCA em 2014, assim como no caso da Burguesa, averiguamos a existência de ao menos duas roupas no acervo de figurinos do TMSP, nenhum indicado no banco de dados oficial e com acesso público pelo Portal. O traje confeccionado se aproxima com muita precisão do proposto pelo desenho de Flávio, sendo apenas acrescentados babados na parte superior da gola. A cor do tecido é de tom amarelo mostarda, mais fechado, e a barra é de tecido franzido, o que dá volume, movimento e dinamismo ao traje.

FIGURA 48 – Trajes de *Cangaceira* expostos na OCA (2014)



Fonte: Foto de Sandro Leite da exposição Flávio de Carvalho: a experiência como obra, realizada na OCA, em 2014. Disponível em <<https://modanafmu.wordpress.com/2014/04/19/flavio-de-carvalho-na-oca/>>. Acesso em 10 de junho de 2018.

Outro exemplo de descobertas sobre os elementos dos trajes advêm do exame das fotografias das saias da Feiticeira no TMSP (Figuras 49 e 50). Ao analisar as imagens, notamos que as peças confeccionadas possuíam estrutura circular rígida na

parte superior e inferior. O cós é em tecido preto e tem fecho na parte de trás. Os desenhos de mãos na cor amarela dispostos por toda a roupa correspondem a aplicação de um tecido amarelo cortado no formato pretendido e possivelmente colado sobre a peça. Acerca dessas aplicações, presumimos que foram realizadas antes do corte do tecido para a confecção da roupa, visto as imagens cortadas localizadas, principalmente, na barra das saias. A modelagem da peça é evasê e na altura da cintura, percebemos o recorte de tecido preto, que provavelmente possui mais elasticidade que o material predominante da peça de cor verde. A estrutura é lúdica, e “brinca” com o corpo feminino, se aproximando dos tutus clássicos do balé mais do que qualquer outro conjunto proposto.

FIGURA 49 – Frente e costas de traje da Feiticeira no acervo do TMSP (BC.954.03013)



Fonte: Fotografias retiradas do Portal (Acervo TMSP), disponível em <<http://www.acervodacidade.prefeitura.sp.gov.br/PORTALACERVOS/ExibirItemAcervo.aspx?id=612056>> . Acesso em 10 de junho de 2018

FIGURA 50 – Frente e costas de traje da Feiticeira no acervo do TMSP (BC.954.03014)



Fonte: Fotografias retiradas do Portal (Acervo TMSP), disponível em <<http://www.acervodacidade.prefeitura.sp.gov.br/PORTALACERVOS/ExibirItemAcervo.aspx?id=612239>> . Acesso em 10 de junho de 2018

Dentre os itens divulgados no Portal pelo acervo de Figurinos do TMSP, as duas saias da Feiticeira são as únicas peças fotografadas em manequim tridimensional. As demais ficam expostas em cabides, sem qualquer preenchimento interno. Em comparação entre os dois trajes fotografados, notamos a troca do local de posicionamento da placa de referência do item no acervo.

FIGURA 51 – Frente e costas de traje da Mulher do Povo no acervo do TMSP (BC.954.03015)



Fonte: Fotografias retiradas do Portal (Acervo TMSP), disponível em <<http://www.acervodacidade.prefeitura.sp.gov.br/PORTALACERVOS/ExibirItemAcervo.aspx?id=612256>> . Acesso em 10 de junho de 2018.

FIGURA 52 – Frente e costas de traje da Mulher do Povo no acervo do TMSP (BC.954.03016)



Fonte: Fotografias retiradas do Portal (Acervo TMSP), disponível em <<http://www.acervodacidade.prefeitura.sp.gov.br/PORTALACERVOS/ExibirItemAcervo.aspx?id=612279>> . Acesso em 10 de junho de 2018.

Outras imagens acessadas no Portal são relativas a dois trajes da personagem Mulher do Povo (Figuras 51 e 52). Os vestidos são longos, de cintura ajustada e mangas compridas e foram confeccionados em tecido azul, de tonalidade similar ao utilizado na blusa do Farmacêutico. Há um tipo de “babado” amarelo na cintura e na gola de ambas as peças. Tais recortes não são estruturados como no desenho original de Flavio. Nos detalhes da cintura da primeira peça, vemos dois círculos vermelhos os quais supomos serem duas flores. Alvitramos duas circunstâncias para essa pequena distinção entre os itens. A primeira é de que os detalhes se referem a aplicações mais frágeis ou não fixas, tal como um broche, e podem ter se perdido na encenação ou no processo de armazenamento. Esta menção condiz com o fato de haver diferentes graus de conservação dos tecidos e das estruturas das roupas salvaguardadas, tal como as armações nas saias da Feiticeira. A segunda se resume na aceção de que, ainda que duplicadas as personagens de *Cangaceira*, os trajes não eram necessariamente iguais entre seus pares, apontando aspectos dramáticos, isto é, da narrativa proposta pelos criadores do balé, por meio de simbologias e dinâmicas do figurino visto em cena. Nesse sentido, ressaltamos nossa suposição acerca da distinção de cores no par de vestidos para a personagem Mãe.

5.3.2. A confecção: cores, tecidos, estampas/padrões, costuras, modelagens e adereços

Ressaltamos algumas das características gerais do figurino produzido a partir de concepções de Flavio de Carvalho. Começamos pela noção de conjunto marcada, principalmente, pelas texturas, cores e formas dos trajes produzidos. Nessa análise, sobressai o uso de saia para mulheres, calça para homens, macacão e túnica para personagens místicas ou religiosas.

O casaco do farmacêutico é a peça mais divergente do conjunto em função de sua assimetria. Como avistamos nas fotografias do TMSP (Figura 53), para o lado esquerdo da figura, desenhados em 1953 por Flavio de Carvalho como camisa bufante e colete amarelo, foi confeccionado um casaco azul de cetim brilhoso, fechamento em botão e manga pontiaguda. A manga desta parte da roupa não é toda costurada. A modelagem “rodeia” o tecido no braço, deixando boa parte da

manga aberta na parte de trás. Para a outra metade da peça, confeccionou-se e meio paletó estampado de losangos preto e vermelho, disposto sobre um colete amarelo com cinco botões pretos. Diferentemente do outro lado, o esta metade é de modelagem reta, menos ajustada aos contornos do corpo.

FIGURA 53 – Frente e costas de traje do Farmacêutico no acervo do TMSP (BC.954.03001)



Fonte: Fotografias retiradas do Portal (Acervo TMSP), disponível em <<http://www.acervodacidade.prefeitura.sp.gov.br/PORTALACERVOS/ExibirItemAcervo.aspx?id=612024>> . Acesso em 10 de junho de 2018

O figurino do bailado *Cangaceira* possui linhas e silhuetas bem definidas, e, conforme pudemos perceber, a paleta de cores escolhida é composta pelo vermelho, amarelo, verde, azul, preto e branco. Com uma aparência “chapada”, as cores foram dispostas em trajes e adereços em forma de blocos, sem haver mistura entre elas. Nota-se o uso de linhas e formas geométricas na elaboração de alguns itens, tais como as saias listradas da Burguesa e da Professora, a metade do casaco do Farmacêutico e seu quadriculado em vermelho e preto e as blusas listradas da Feiticeira e do Trabalhador.

FIGURA 54 – Frente e costas de traje do Caipira no acervo do TMSP (BC.954.03003)



Fonte: Fotografias retiradas do Portal (Acervo TMSP), disponível em <<http://www.acervodacidade.prefeitura.sp.gov.br/PORTALACERVOS/ExibirItemAcervo.aspx?id=612056>> . Acesso em 10 de junho de 2018

Deparamos-nos com outra amostra de uso de listras no traje do Caipira. A partir da fotografia da calça da personagem (Figura 54), acreditamos que a roupa tinha uma tonalidade acinzentada, porém ressaltamos que a peça apresenta sinais de oxidação do tecido, havendo várias áreas de tons amarelados. Observando as listras distribuídas na calça, admitimos que o tecido foi estampado ou pintado após a confecção da roupa. A barra assimétrica, com cortes triangulares formando muitas pontas, correspondendo, portanto ao projeto alvitrado no croqui de Flavio. A calça era sustentada no quadril por elástico.

Pela fotografia reproduzida abaixo (Figura 55), fica evidente o uso de um conjunto de blusa e calça pelo Caipira. A máscara utilizada parece recobrir toda a cabeça, estando nela acoplada o chapéu e a peruca. O bailarino calça meias de malha e sapatilhas e, curiosamente, é, talvez, a única personagem que não utiliza luvas e, logo, conseguimos ver as mãos e uma parte do antebraço.

FIGURA 55 – Personagem Caipira em cena (1954)

Fonte: KAZMER, Richard Sasso, F. Pamplona. **Sem título**. 1954. Acervo. Fotografia, preto e branco, 30 x 40 cm. Arquivo Bienal.

Mais um elemento recorrente na concepção do figurino corresponde às 'formas vegetais', especialmente, ramos e folhas que aparecem em diferentes personagens: Louca, Ser Vegetal, Mulher do Povo, Cangaceira, Caipira, Fantasma da Horta, Farmacêutico, Mulher com Moringa.

FIGURA 56 – Frente de traje da Mulher com Moringa no acervo do TMSP (BC.954.03009)



Fonte: Fotografias retiradas do Portal (Acervo TMSP), disponível em <<http://www.acervodacidade.prefeitura.sp.gov.br/PORTALACERVOS/ExibirItemAcervo.aspx?id=612154>> . Acesso em 10 de junho de 2018

FIGURA 57 – Frente e costas de traje da Mulher com Moringa no acervo do TMSP (BC.954.03010)



Fonte: Fotografias retiradas do Portal (Acervo TMSP), disponível em <<http://www.acervodacidade.prefeitura.sp.gov.br/PORTALACERVOS/ExibirItemAcervo.aspx?id=612170>> . Acesso em 10 de junho de 2018

Na mesma lógica de praticidade do figurino em cena vislumbrada no fraque do Recém-Casado e nos vestidos da Professora e da Burguesa, a roupa da Mulher com Moringa (Figuras 56 e 57) foi confeccionada como peça única, em forma de vestido. Sendo assim, derrubamos a hipótese levantada com base no croqui da personagem de que ela talvez vestisse um avental sobre uma calça. A roupa de Mulher com Moringa é outra que também tem abertura e fechamento pelas costas, e constatamos que a modelagem da parte de cima é ajustada e muito próxima da Mulher do Povo. Os ramos que contornam a saia, provavelmente, foram acoplados ao vestido—após a construção do traje e não ficam totalmente rentes ao tecido da saia, diferentemente das aplicações vistas na saia da Feiticeira, criando uma tridimensionalidade específica. A escolha das cores verde e marrom, em sintonia, ainda com os ramos de flores, remetem ao conceito de natureza, ou a um imaginário de ambiente natural com terra e plantas.

Na composição de *Cangaceira*, observamos que a inserção de elementos decorativos ou simbólicos se manteve na parte frontal das figuras. Nos desenhos de Flavio de Carvalho, apenas O Caipira foi posicionado de perfil, evidenciando o elemento que carregava nos ombros debruçado sobre suas costas. Acreditamos que essa característica do figurino se relacione com o tipo do palco ao qual o trabalho se destinava.

Como já mencionado, os espetáculos do Ballet IV Centenário foram pensados para ocupar espaços aos moldes do TMSP, que contava com palco italiano e comportava numerosa plateia⁸³. Utilizado em sua configuração original, este tipo de edificação proporciona uma imagem frontal e enquadrada da cena, tal como numa pintura. Diante dessa questão, enquadrámos os trajes dos Seres Místicos, também detentores de elementos visuais alocados primordialmente na parte frontal das peças.

⁸³ Em meio aos documentos do AHM, encontramos plantas e outros materiais que apresentam as referências técnicas que o TMSP teria após a reforma iniciada em 1952, com previsão de conclusão até “fins de 1953” (Processo 486). Sendo assim, poderíamos pensar que as coreografias foram concebidas com base em tais referências técnicas (medidas do palco, recursos de maquinário, aparelhamento elétrico, etc), o que nos aponta possíveis horizontes técnicos de criação da iluminação, do cenário e dos figurinos de *Cangaceira*.

FIGURA 58 – Frente e costas de traje do Ser Mitológico no acervo do TMSP BC.954.03005



Fonte: Fotografias retiradas do Portal (Acervo TMSP), disponível em <<http://www.acervodacidade.prefeitura.sp.gov.br/PORTALACERVOS/ExibirItemAcervo.aspx?id=612088>> . Acesso em 10 de junho de 2018

FIGURA 59 – Frente e costas de traje do Ser Mitológico no acervo do TMSP BC.954.03006



Fonte: Fotografias retiradas do Portal (Acervo TMSP), disponível em <<http://www.acervodacidade.prefeitura.sp.gov.br/PORTALACERVOS/ExibirItemAcervo.aspx?id=612106>> . Acesso em 10 de junho de 2018

FIGURA 60 – Frente e costas de traje do Ser Mitológico no acervo do TMSP BC.954.03007



Fonte: Fotografias retiradas do Portal (Acervo TMSP), disponível em <<http://www.acervodacidade.prefeitura.sp.gov.br/PORTALACERVOS/ExibirItemAcervo.aspx?id=612122>> . Acesso em 10 de junho de 2018

FIGURA 61 – Frente e costas de traje do Ser Mitológico no acervo do TMSP BC.954.03008



Fonte: Fotografias retiradas do Portal (Acervo TMSP), disponível em <<http://www.acervodacidade.prefeitura.sp.gov.br/PORTALACERVOS/ExibirItemAcervo.aspx?id=612139>> . Acesso em 10 de junho de 2018

Pela análise das imagens descobrimos que os detalhes pretos não são estampados, e sim feitos com a aplicação de tecido ou faixas de tecido preto. A manga longa da terceira roupa (Figura 61), foi constituída de tiras de pontas arredondadas, com, provavelmente, viés preto contornando. As mangas arrastam no chão se o braço estiver esticado e não é possível ver as mãos das/dos bailarinos. Formam conjunto e, por conta das cores, aproximam-se da imagem da Cangaceira e dos Cangaceiros. Na figura 62, é possível verificar o caimento da peça no corpo de uma das bailarinas com a peça referente à Figura 61. A máscara é grande e recobre toda a cabeça da bailarina.

FIGURA 62 – Personagem Ser Mitológico em cena (1954)



Fonte: KAZMER, Richard Sasso, F. Pamplona. **Sem título**. 1954. Acervo. Fotografia, preto e branco, 30 x 40 cm. Arquivo Bienal.

Sobre as máscaras propostas por Flavio de Carvalho, outra característica geral de *Cangaceira*, de acordo com os desenhos e fotografias analisadas, não é possível aferir acerca de suas formas, materiais e cores exatas. De forma geral, nos croquis, as cores escolhidas para a fisionomia facial das figuras são as mesmas usadas em outras partes do corpo. A Cangaceira, por exemplo, é desenhada com rosto, busto, braços, pernas e pés amarelos, sem muitos detalhes. As fotografias nos permitiram ganhar alguma compreensão desses elementos em específico e nos fez refletir sobre as repetidas referências de estranhamento dos bailarinos na execução desse balé. Sem nos aprofundarmos na análise, salientamos que o uso de máscaras foi uma constante na obra cênica de Flavio e dialogava com a produção cênica e teórica de sua época.

Por fim, enfatizamos a inserção de elementos simbólicos dispostos na concepção dos figurinos. Encontramos diferentes itens nas figuras que admitem inferências a significados específicos, tais como o móbile e as estampas da saia da Feiticeira, os números na camisa e os óculos da Professora, as estrelas e as armas da Cangaceira e dos Cangaceiros, o pássaro na cabeça da Louca, a faixa amarela do Político, o cinto de pás do trabalhador, dentre outros. Encerramos, então, nossos apontamentos com a certeza da oportunidade de desdobramentos e aprofundamentos posteriores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procuramos em nossa pesquisa analisar os figurinos concebidos por Flavio de Carvalho para o bailado *Cangaceira*, em 1954. A coreografia teve como temática central as experiências de uma mulher inserida no cangaço, movimento social ocorrido no sertão nordestino entre o século XVIII e meados do século XX. Desenvolvida pelo Ballet IV Centenário em meio às comemorações dos quatrocentos anos da Cidade de São Paulo, a montagem foi uma criação coletiva, descrita nos programas de divulgação das apresentações como “Retrato coreográfico de Camargo Guarnieri, Flavio de Carvalho e Aurélio M. Milloss, em forma de ‘tema com 8 variações’”. Foi apresentada somente duas vezes na temporada do Ballet em dezembro de 1954, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, levando ao palco 49 bailarinos distribuídos em 19 personagens.

O recorte temático ao qual nos dedicamos adveio do desejo de nos aproximar do universo da patrimonialização de figurinos no país. Além disso, apoiamos-nos na convicção de que o estudo de coleções nacionais e históricas da arte brasileira podem corroborar para inaugurar novos e amplos caminhos e reflexões teórico-metodológicos que façam interface entre distintos campos, tais como arte, cultura, memória e patrimônio. O projeto inicialmente elaborado previa como objeto central da pesquisa a análise da coleção de trajes pertencentes ao bailado *Cangaceira* hoje abrigados no TMSP. Todavia, principalmente em decorrência de contratempos administrativos daquela Instituição, não obtivemos acesso aos itens, de modo que o desenvolvimento de nossas investigações pautou-se em outras fontes documentais, e se alicerçou, principalmente, no uso de imagens e de documentos escritos localizados em outros acervos paulistas.

Acreditamos que os debates acerca da inserção de artefatos na condição de figurino em instituições patrimoniais vêm cada vez mais se aprofundando no país. Nesse contexto, diferentes sujeitos e grupos estão se mobilizando em suas frentes investigativas, elaborando importantes questões e apontando possibilidades de constituição e manutenção de coleções, acervos e estabelecimentos de natureza histórico-patrimonial. Como consequência, percebemos a elaboração de espaços como os citados *Centro de Memória do Circo*, na cidade de São Paulo, e Museu da

Dança (MUD), *online*. Não obstante, apesar dos avanços vivenciados nos últimos anos, ainda existem inúmeras demandas e dificuldades a serem superadas, tal como a falta de conhecimento acerca das coleções já existentes nos acervos nacionais ou problemas de conservação enfrentados nas instituições.

Especificamente, refletir o figurino inserido em contexto patrimonial requer em primeiro lugar considerar sua condição de memória de um espetáculo, performance ou montagem das artes cênicas. Sendo assim, obriga-nos a compreender seu contexto de produção e de diálogo com os demais elementos cênicos, elaborados e postos em ação conjunta diante de um público que divide tempo e espaço com a cena. Considerada a dimensão efêmera do acontecimento cênico, os artefatos derivados de sua realização que, por alguma razão ou circunstância, mantiverem preservada sua condição material e perdurarem no tempo, poderão servir como semióforo e ser passíveis de análises interessadas, articulando-se ao conhecimento sobre a totalidade da qual aqueles foram parte. Nesse sentido, segundo nossa tese, múltiplos materiais derivados do processo de criação de um figurino e os trajes utilizados em cena, bem como os registros visuais e escritos referentes a uma determinada produção, poderão ser interpretados e aceitos como documentos e, então, inseridos em coleções do patrimônio cultural.

Frente o exposto, ao nos apropriarmos do figurino de *Cangaceira* como objeto de estudo da tese estabelecemos que a pesquisa deveria se pautar em distintos materiais pelos quais poderíamos refletir os âmbitos de sua criação e fundamentar nossas análises. E, assim, primeiramente, estudamos as circunstâncias de elaboração da proposta assinada por Flavio de Carvalho, para, finalmente, realizar nossas análises acerca do figurino confeccionado.

O Ballet IV Centenário foi criado sob o argumento de fomentar o desenvolvimento da dança moderna em São Paulo e no Brasil e servir como um dos referenciais culturais que expressasse e exaltasse o progresso e a cultura nacional. Os investimentos públicos no grupo foram altos e sua estruturação se deu aos moldes de grandes companhias de dança internacionais. Contando com o coreógrafo e diretor artístico húngaro, Aurel Millos, o Ballet desenvolveu mais de uma dezena de coreografias dançadas por um corpo de baile contratado majoritariamente via processo seletivo. Cada um dos bailados aconteceu a partir de parcerias com artistas convidados a realizarem figurinos e cenários. Devido a latente preocupação com a

qualidade do repertório desenvolvido, organizou-se toda a estrutura física que assegurasse a execução do trabalho. No caso do figurino, importamo-nos sobretudo com a Oficina de Costura, pois nela foi viabilizado o projeto do artista Flavio de Carvalho.

Dentre o repertório da Companhia, *Cangaceira* foi um dos bailados compostos exclusivamente para a ocasião e destinados tratar de temáticas nacionais. A música foi criada por Camargo Guarnieri, a coreografia era inédita e o figurino e o cenário foram desenvolvidos por Flavio de Carvalho. O tema do cangaço parece ter sido escolhido pelos próprios artistas e dialogava com a realidade do momento em que viviam, marcado pela intensificação da migração da população nordestina para a região sudeste. Além disso, a eleição de uma personagem feminina como elemento central do trabalho, corresponde às reflexões dos próprios artistas, sendo aqui destacada a frequência do tema mulher na produção de Flavio.

Para a elaboração do figurino, Flavio de Carvalho apresentou sua proposta em desenho, desenvolvendo croquis de referência individual para cada personagem. Esta metodologia foi assumida pelo coletivo de artistas colaboradores do Ballet, que repassavam seus desenhos para a Oficina de Costura, sendo esta a responsável pela execução do projeto. Nossa investigação apontou que boa parte dos trajes e adereços foi confeccionado por funcionários contratados da Oficina de Costura, todavia, alguns itens foram encomendados a terceiros ou adquiridos prontos de lojas especializadas em materiais de dança. Observamos, entretanto, que essa dinâmica possivelmente não tenha alterado significativamente a finalização do figurino no que diz respeito à correspondência e conformidade dos trajes confeccionado em relação à concepção visual dos artistas criadores.

Notadamente, não localizamos nos documentos e materiais bibliográficos consultados dados que tratassem mais sistematicamente da encenação ou nos reportassem de forma mais específica e completa à narrativa proposta para *Cangaceira*. Assim, não sabemos ao certo o roteiro da coreografia, mas, por meio da análise da proposta visual expressa nos figurinos idealizados por Flavio de Carvalho, agrupamos indícios de uma concepção geral da montagem. Mais, desenvolvemos na tese possibilidades interpretativas do bailado, respondendo ao objetivo geral de nossa investigação, ou seja, de refletir os sentidos constituídos a partir da visualidade

do figurino de *Cangaceira* considerando elementos – imagens e artefatos – hoje pertencentes a acervos e arquivos paulistas.

Partindo sobretudo da análise dos croquis que hoje integram a coleção do MAC/USP, apresentamos nossas reflexões acerca das personagens concebidas para o bailado. De forma geral, a concepção visual de *Cangaceira* lançou mão de recursos simbólicos que remetessem ao contexto do cangaço, principalmente no uso das cores e formas do cenário; na concepção dos figurinos e adereços da Cangaceira e do Cangaceiros; na alusão e aproximação de figuras do imaginário sertanejo. No bailado, as 19 personagens propostas fazem referência tanto a elementos do senso comum da/sobre a realidade sertaneja, incluindo uma interpretação do processo de sociabilidade do cangaço espelhado na presença e ação das diferentes personagens – Cangaceiros, Políticos, Professora, Burguesa, Mãe, Louca, Mulher Do Povo, Homens Santos, Farmacêuticos, Caipira, Recém-Casado, Primeiras Comungantes –, quanto de elementos místicos, elaborados a partir de compreensões dos autores da obra – representados sobretudo pelo Ser Vegetal, Fantasma da Horta, Feiticeira e Seres Místicos.

Percebemos que os trajes propostos para a montagem de 1954 dialogam com o conjunto ~~de sua~~ da obra visual e cênica do artista que os criou, coincidindo com suas concepções acerca da indumentária e da moda na história, sobremaneira àquelas por ele mesmo publicadas na imprensa paulista em 1956. Ainda, se relacionam com a concepção estética modernista no campo das artes cênicas, absorvendo conceitos como unidade visual, novas espacialidades cênicas e uso de máscaras na dança.

Frente a todas as incursões realizadas, temos o figurino como um meio possível de se ver e observar o mundo. Adentrar o universo da criação de um dos elementos de *Cangaceira* e perceber, em certa medida, o modo pelo qual esse item se insere no contexto do patrimônio cultural, nos provoca a reflexão acerca de aspectos e esferas de nossa realidade. Dentre elas, podemos citar a formação das coleções de trajes de cena e a viabilidade das pesquisas nos acervos públicos.

Os desafios identificados no processo investigativo nos permitiu perceber o quão é fundamental reafirmarmos os pressupostos iniciais de nossa trajetória, referentes a manutenção do estatuto científico dos figurinos cênicos como bens culturais. Para nós, portanto, é fundamental garantir recursos materiais e condições

humanas às instituições públicas de salvaguarda do patrimônio cultural brasileiro (museus, arquivos, centros de documentação, biblioteca); como no caso do figurino de *Cangaceira*.

No entanto, não se trata de apenas manter um lócus onde esse patrimônio se encontra, já que, como mostramos por meio de nossa pesquisa, a construção de um patrimônio cultural passa por determinações tanto materiais como simbólicas. Nessa direção, tal processo envolve a forma de estruturação da gestão e de manutenção, por exemplo, de coleção de trajes, sua conservação e sua salvaguarda enquanto uma totalidade; totalidade esta que é mais que a soma de suas partes.

Assim, se é verdade que as partes do figurino da montagem aqui enfocada podem ser encontradas em diferentes acervos, seria desejável perceber o elo conceitual presente nas distintas práticas de sua conservação e exposição, de tal modo, por exemplo, que ao ter-se o figurino de *Cangaceira* exposto na OCA ou em outro espaço (inclusive no espaço virtual) o público pudesse reconstruir um caminho sensível ao conjunto da obra de Flavio de Carvalho, atentando às especificidades e ao lugar que este ou outro traje ocupou e ocupa na história das artes cênicas e da cultura no Brasil. Nesse caso, conhecer o figurino do artista para o bailado, exigiu-nos, por exemplo, resgatar certos dinamismos da obra e da Companhia, apreendendo contradições e significações sobre as quais eles se constituíram no cenário artístico brasileiro. É disso que se trata, pois, a reconstituição da memória, não como mera coleção de imagens e de fatos, mas como instituidora de significados e sentidos, processo este a ser concebido como algo vivo, pulsante, plural e em movimento, que vê no público (nos/as pesquisadores/as) e nas suas possibilidades interpretativas um valor a ser cultivado, a ser incentivado.

Pelo que pudemos apreender em nossas incursões teóricas, construídas e apoiadas na investigação bibliográfica e documental, as produções e as práticas nos meios institucionais são parte dos componentes determinantes na produção e compreensão do fazer artístico a exemplo do figurino de Flavio de Carvalho para *Cangaceira*. Os croquis se encontram em um museu de Arte Contemporânea, sendo expostos como obra independente, autônoma em relação ao bailado a que se refere e não como parte de um processo de construção de um figurino. Essa dicotomização do processo em si, croqui e figurino, pode ser um aspecto importante para novas reflexões e pesquisas, a fim de concebermos, quem sabe, outras possibilidades de

interpretações no campo e na valorização da arte e do figurino. Da mesma maneira que no modo de compor e expor coleções interessadas nas artes cênicas e suas manifestações.

Ademais, com o desenvolvimento de nossos estudos, pudemos notar a importância de considerarmos os indícios, sinais, meios materiais e simbólicos no processo de contextualização dos figurinos produzidos por Flavio de Carvalho no bailado *Cangaceira*. O caráter dialético que buscamos empreender ao longo da pesquisa exigiu de nossa parte manter o compromisso de situar as especificidades da produção do artista no campo da totalidade histórico-social em que esta se insere. De modo geral, é possível afirmarmos que a análise da obra só pode ser realizada quando pautada no campo das significações e movimentos demarcados tanto nos sentidos individuais como coletivos, expressos de algum modo e em certa medida nos sentidos assumidos em nível das instituições, permitindo, nesse processo promover o trabalho de Flavio ao patamar de patrimônio público.

Finalmente, quero me manifestar frente ao cenário contemporâneo em que nos situamos como pesquisadora e artista. A análise do figurino de *Cangaceira* serve como referência para demonstrar a importância dos trajes de cena como um universo a ser conhecido e valorizado, à medida que podem servir de ponto de partida para entender a materialidade da criação cênica e, por conseguinte, das circunstâncias que a envolveram. Então, ter acesso à roupa e aos adereços de figurinos é tão importante quanto o conhecimento de outros elementos de um espetáculo ou de uma obra. O reconhecimento deste campo de pesquisa e de seus pesquisadores é urgente em um país que perde sua memória quando não constrói e destrói patrimônios e manifestações culturais. Urge mudar a direção da história.

REFERÊNCIAS

- ABRANTES, Samuel. Viagens através do figurino teatral. In.: MACHADO, Irley; TELLES, Narciso; MERISIO, Paulo; MEIRA, Renata Bitencourt (Orgs.). **Teatro: ensino, teoria e prática**. Uberlândia: EDUFU, 2004, p. 171-182
- ALMEIDA, Desirée Bastos de. **Cena para um figurino**. Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais), Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010.
- AMARAL, Gláucia. Um balé antropofágico. In:____ (org.) **Fantasia Brasileira: O Balé do IV Centenário**. São Paulo: SESC São Paulo, 1998b.
- ____. (org.) **Fantasia Brasileira: O Balé do IV Centenário**. São Paulo: SESC São Paulo, 1998.
- AMIN, Raquel Carneiro. **O "Mes das Crianças e dos Loucos"**: reconstituição da exposição paulista de 1933. 2009. 297 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2009.
- ANDRADE, Rita Morais de. **Boué Soeurs RG 7091**: a biografia cultural de um vestido. 2008. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC – SP, 2008.
- ____. Historicizar indumentária (e moda) a partir do estudo de artefatos: reflexões acerca da disseminação de práticas de pesquisa e ensino no Brasil. **ModaPalavra**. Ano 7, n.14, Jul-Dez 2014, pp. 72-82. Disponível em <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/modapalavra/article/view/5099>>. Acesso em 12 de junho de 2018.
- ____. Indumentária nos museus brasileiros: a invisibilidade das coleções. In: **Musas: Revista Brasileira de Museus e Museologia**, n.7, 2016, pp.10-31. Disponível em <<https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2017/01/Musas-7.pdf>>. Acesso em 10 de junho de 2018.
- ____. O caso do vestido e a biografia cultural das roupas. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História** – ANPUH. São Paulo, julho, 2011. Disponível em <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300890066_ARQUIVO_RitaAndrade_comunicacao_ANPUH2011.pdf>. Acesso em 10 de junho de 2018.
- ____. Por debaixo dos panos: cultura e materialidade de nossas roupas e tecidos. In: PAULA, Teresa C. T. de (Org.). **Tecidos e sua conservação no Brasil**: museus e coleções. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2006, p.72-76.
- ____. Vestires indígenas em bonecas Karajá: argumentos para uma história da indumentária no Brasil. **História - Questões e Debates**, v. 65, p. 197-222, 2017.

Disponível em <<https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/55395>>. Acesso em 10 de junho de 2018.

ARRUDA, Luisa Mendes. **Flávio de Carvalho: uma filogenética vestimentar**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2016.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

AZEVEDO, Elizabeth R.; VIANA, Fausto. **Breve manual de conservação de trajes teatrais**. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, Teatro Municipal de São Paulo, 2006.

BARBOSA, Ana Mae. A cumplicidade com as artes. In: AMARAL. G. (org.) **Fantasia Brasileira: O Balé do IV Centenário**. São Paulo: SESC São Paulo, 1998.

BITTENCOURT, José Neves. Armas, beleza, computadores: a Cultura Material em algumas observações introdutórias. Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. **Ciências Humanas**, Belém, v. 6, n. 1, p. 25-39, jan.- abr. 2011. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/bgoeldi/v6n1/a03v6n1.pdf>>. Acesso em 12 de junho de 2018.

BRILHANTE, MARIA JOÃO. Cultura visual e representação imagética do ator: Luisa Todì, um caso ímpar em Portugal e na Europa. In: WERNECK, Maria Helena; BRILHANTE, Maria João. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009, p. 187-205.

CAETANO, Renata Oliveira. **Murilo Mendes por Flávio de Carvalho**: relações intelectuais através de retratos. (Dissertação Mestrado em História). Universidade Federal de Juiz de Fora, UFJF, 2012.

CALLAS, Marcello Girotti. **O traje de cena como documento**: estudo de casos de acervos da cidade de São Paulo. 2012. 140 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Pós-graduação em Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.

CÂNDIDO, Manuelina Maria Duarte. Potencialidades da musealização, desafios da informação: estudo de caso a partir de museus de indumentária e moda. **Expressa Extensão**. Pelotas, v.19, n.2, p. 55-65, 2014.

CANTON, Kátia. **Fantasia. Desenhos de Flávio de Carvalho. Poemas de Kátia Canton**. Martins Fontes. São Paulo. 2004.

CARVALHO, Flávio de. **A moda e o novo homem**: dialética da moda. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2010.

_____. **A Origem animal de Deus e o Bailado do Deus Morto**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1973.

____. **Experiência nº 2:** realizada sobre uma procissão de Corpus Christi: uma possível teoria e uma experiência. Rio de Janeiro: Nau, 2001.

____. **Os ossos do mundo.** São Paulo: Editora Antiqua, 2005.

CARVALHO, Marcelo Dias de. **A constituição de coleções especializadas em artes cênicas: do imaterial ao documental.** Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

CAVALCANTI, Augusto de Guimaraens. **Surrealismo no Brasil:** A Origem Animal De Deus, O Púcaro Búlgaro e Invenção de Orfeu: Flávio de Carvalho, Campos de Carvalho e Jorge de Lima. 2015. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Pós-Graduação em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

CERVO, A. L.; BERVIAN, P. A. **Metodologia científica:** para uso de estudantes universitários. 3. Ed. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1983.

CHIARADIA, Filomena. **Iconografia Teatral.** Acervos fotográficos de Walter Pinto e Eugénio Salvador. Rio de Janeiro: Funarte, 2011.

COLLAÇO, Vera Regina Martins. Registros cênicos: subsídios para a construção da cena. In: FLORES, Maria Bernardete Ramos; PETERLE, Patrícia (Orgs). **História e Arte: imagem e memória.** Campina, SP: Mercado de Letras, 2012, p. 201-221.

DAHER, Luiz Carlos. **Flávio de Carvalho e a Volúpia da Forma.** São Paulo, MWM, 1984.

DARRIBA, Ana Paula Rodrigues. **Um olhar contemporâneo sobre o corpo na performance de Flávio de Carvalho.** 2006. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

EGG, André. A Carta Aberta De Camargo Guarnieri. **Revista Científica**, FAP, Curitiba, v.1, p., jan./dez. 2006. Disponível em

<<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/view/1735>>.

Acesso em 27 de maio de 2020.

FERRARA, José Armando; SERRONI, J.C. **Cenografia e indumentária no TBC - 16 anos de História.** São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1980.

FERRARI, Monia de Melo. **A migração nordestina para São Paulo no segundo governo Vargas (1951-1954)** – seca e desigualdades regionais. 2005. 169 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas), Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2005.

FERREIRA, Lúcia de Fátima Guerra. A organização de Arquivos e a construção da memória. **Saeculum**, Vol. 1, 1995, p.50-58. Disponível em <<http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/srh/issue/view/941/showToc>>. Acesso em 12 de junho de 2018.

FERREIRA, Manon Salles. **A roupa depois da cena**. Tese (Doutorado em Artes e Ciências) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

FRANÇOSO, Laura de Campos. **Lume teatro**: trajes de cena e processo de criação. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Universidade de São Paulo (USP). Escola de Comunicações e Artes São Paulo, São Paulo, 2015.

FREITAS, Valeska. **Dialética da Moda**: A Máquina Experimental de Flávio de Carvalho. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Florianópolis. 1997.

GISLON, Giorgio Zimann. **Configuração do outro em si na "Experiência N.2", de Flávio de Carvalho**. 2015. 104p. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Florianópolis, 2015.

GOLINO, William. **História d "O Bailado do Deus Morto"**: uma radical modernização do teatro no Brasil. 2002, 178 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2002.

GOMES, **Angela de Castro. Trabalhadores, movimento sindical e greves**.

Disponível em

<https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/artigos/NoGovernoGV/Trabalhadores_movimento_sindical_e_greves>. Acesso em 22 de maio de 2020.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **Antropologia dos objetos**: coleções, museus e patrimônios. Rio de Janeiro, 2007.

_____. O mal-estar no patrimônio: identidade, tempo e destruição. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 28, no 55, p. 211-228, janeiro-junho 2015

_____. O Patrimônio como categoria de pensamento. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário. **Memória e patrimônio**: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009, p.25-33.

_____. *Os museus e a cidade*. In: Abreu, Regina; Chagas, Mario. (Org.). **Memória e Patrimônio**: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: DP&A editora Ltda, 2003

GREGGIO, Luzia Portinari. **Flávio de Carvalho**: A revolução modernista no Brasil, Brasília: CCBB-DF, 2012.

GRUSPAN-JASMIN, Elise. **Lampião, Senhor do Sertão** – vidas e mortes de um cangaceiro. São Paulo: Edusp, 2006.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. **Horizontes Antropológicos**, vol. 18, n. 37, Porto Alegre, 2012.

Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832012000100002>. Acesso em 12 de junho de 2018.

ISHIDA, Americo. **Desenho, desejo e desígnio na arquitetura de Flávio de Carvalho**. 1995. Dissertação (Mestrado), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.

J.TOLEDO, **Flavio de Carvalho: o comedor de emoções**. São Paulo: Unicamp/Brasiliense, 1994

JESUS, Amabilis de. **Costura Secreta** / Amábilis de Jesus, Cristine Conde, Luciana Falcon; Elenize Dezeniski, fotografias. - Curitiba: Edição do autor, 2012.

JESUS, Iáscara de. Corpo e moda: mediações imagéticas para o consumo e 'liberdades possíveis' estratégias de resistências nas performances de Flávio de Carvalho e Ronaldo Fraga. Dissertação (Mestrado em Ciências da Linguagem). Universidade do Sul de Santa Catarina, 2006.

KNAUSS, Paulo. Aproximações disciplinares: história, arte e imagem. **Anos 90**, Porto Alegre, v. 15, n. 28, p.151-168, dez. 2008

_____. O Desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan.-jul. 2006.

_____. Patrimônio cultural e desenvolvimento científico no Brasil. **Parcerias Estratégicas**, v. 15, p. 349-356, Brasília, 2010. Disponível em <<http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/KNAUSS%20-%20Jornal%20Ciencia%20Hoje%20SBPC.pdf>>. Acesso em 12 de junho de 2018.

LAVILLE, Christian; DIONNE, Jean. **A construção do Saber**. Manual de metodologia de pesquisa em ciências humanas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

LEITE, Adriana; GUERRA, Lisette. **Figurino: uma experiência na televisão**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

LEITE, Rui Moreira. **Flávio de Carvalho (1899-1973): entre a experiência e a experimentação**. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.

_____. **Flávio de Carvalho**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010.

_____. **Flávio de Carvalho: o artista total**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

_____. Modernismo e Vanguarda: o caso Flávio de Carvalho. **Estudos Avançados**, 12 (33), 1998, p.235-244.

_____. Flávio de Carvalho, desenhista. **Margem**, no. 3, São Paulo, 1994, p.123-30.

_____. Flávio de Carvalho: media artist avant la lettre. **Leonardo**, no. 2, 2004, p.150-157.

_____. Flávio de Carvalho: Modernism and Avant-Garde in São Paulo 1927-1939. **Journal of Decorative and Propaganda Arts**, no. 21, Miami, 1995b, p. 196-217.

LEONTIEV, Alexis. Sobre o desenvolvimento da história da consciência. In: _____. O desenvolvimento do psiquismo. São Paulo: Centauro, 2004, p.95-152.

LIGIÉRO, Zeca. Flávio de Carvalho e a rua: experiência e performance. In: _____. **Corpo a corpo**: estudo das performances brasileiras. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

LOPES, Marcos Martins. **O desenho como registro das transformações na arquitetura**: Vila Modernista de Flávio de Carvalho e Casas Ecléticas da Alameda Olga. 2016. 215 f. Dissertação (Arquitetura e Urbanismo) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo.

LOTUFO, Flavio Roberto. **Flávio de Carvalho e a Experiência nº 3**. Dissertação. Mestrado em Artes Visuais. Faculdade Santa Marcelina, São Paulo, 2006.

MAIA, Ana Maria; REZENDE, Renato (Org.). **Flávio de Carvalho**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2015.

MATA, Larissa Costa da. **Genealogia e Primitivismo no Modernismo Brasileiro: O mundo perdido de Flávio De Carvalho**. Tese – (Doutorado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

MATTAR, Denise. **Flávio de Carvalho: 100 anos de um revolucionário romântico**. Rio de Janeiro: CCBB-RJ, 1999.

MELLO, Frederico Pernambucano de. **Estrelas de Couro**: a estética do Cangaço. São Paulo: Escrituras, 2010.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A cultura material no estudo das sociedades antigas. **Revista de História**, n.115, 2sem, 1983. Disponível em <<http://revhistoria.usp.br/images/stories/revistas/115/A007N115.pdf>>. Acesso em 20/10/2017.

_____. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 23, nº45, p.11-36, 2003.

_____. Memória e Cultura Material: Documentos Pessoais no Espaço Público. **Estudos históricos**. 1998 – 21, p. 89-103.

MORAES, Antonio Carlos Robert. **Flávio de Carvalho. O performático precoce**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

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

MUNIZ, Rosane; VIANA, Fausto (org.). Diário de pesquisadores: traje de cena. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2012.

NEGREIROS, Adriana. **Maria Bonita: sexo, violência e mulheres no cangaço**. Editora. Objetiva: Brasil, 2018

OLIVEIRA, Simone Aparecida de. **A poética radical no modernismo brasileiro: a "Experiência nº 2" de Flávio de Carvalho**. 2008. Dissertação (Mestrado em história), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo

OSÓRIO, Luiz Camilo. **Espaços da arte brasileira/Flávio de Carvalho**. Cosac & Naify. São Paulo. 2000

PAULA, Teresa Cristina Toledo de. A gestão das coleções têxteis nos museus brasileiros: desafios e perspectivas. In: **I Encontro Luso-Brasileiro de Conservação e Restauro, 2011, Porto**. Actas do il Encontro Luso-Brasileiro de Conservação e Restauro. Porto: Editora da Universidade Católica do Porto, 2011. v. 1. p. 52-62.

_____. Conservação de Têxteis Históricos: uma bibliografia introdutória. **Anais do Museu Paulista**, São paulo, v. 2, p. 301-319, 1994.

_____. De Plenderleith a Al Gore: O ideário vigente na conservação de bens culturais móveis no século XXI. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 16, n.2, p. 241-264, 2008.

_____. **Inventando moda e costurando história: pensando a conservação de têxteis no museu paulista/USP**. 1988. Dissertação (Mestrado) – escola de comunicações e artes, universidade de São Paulo, 1998.

_____. **Tecidos e sua conservação no Brasil: museus e coleções**. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2006b.

_____. Tecidos no museu: argumentos para uma história das práticas curatoriais no Brasil. **Anais do Museu Paulista**, v. 14, p. 253-298, 2006a.

Pavis, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PENNA, Gabriela Ordones. **Produções de sentidos em um arquivo pessoal: As ilustrações de figurinos de Alceu Penna para o show Brazil Export (1972)**. 2016. 298 f. Tese (Doutorado Arte e Cultura Visual) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2016.

PIGNATON, Clara. **Flávio de Carvalho: fragmentos sobre a forma e o tempo**. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

PINHEIRO, Lenise. **Fotografia de Palco**. São Paulo - SP: Editora SENAC São Paulo, 2008.

PINHEIRO, Maria Lucia Bressan. Origens da Noção de Preservação do Patrimônio Cultural no Brasil. **Risco** - Revista de pesquisa em arquitetura e urbanismo do Programa de pós-graduação do departamento de arquitetura e urbanismo, ECA/USP, v. 3, n. 2, 2006. Disponível em < http://www.iau.usp.br/revista_risco/Risco3-pdf/art1_risco3.pdf>

PINSKY, Carla Bassanezi. A era dos modelos rígidos. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (Org.). **Nova história das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2012, p.469-512.

RADICCHI, Gerusa de Alkmim. A Preservação de Acervos de Figurinos: metodologias e desafios. **Museologia e Patrimônio** - Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio - Unirio | MAST – vol.8, no 1, 2015.

RAMOS, Adriana Vaz. **O design de aparência de atores e a comunicação em cena**. São. Paulo: Editora Senac São Paulo, 2013.

REIS, Daniela. O balé do Rio de Janeiro e de São Paulo entre as décadas de 1930 e 1940: concepções de identidade nacional no corpo que dança. Fênix – **Revista de História e Estudos Culturais**. Vol. 2, Ano II, nº 3, Julho/ Agosto/ Setembro de 2005. Disponível em < > Acesso em 20/04/2018.

ROCHA, Rosane Muniz. **Um panorama do traje teatral brasileiro na quadrienal de Praga (1967-2015)**. 2016. 591 p. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Universidade de São Paulo, 2016.

RODRIGUES, Marly. **Imagens do passado**. A instituição do patrimônio em São Paulo 1969 - 1987. São Paulo, Editora Unesp, 2000.

Rossetti, Carolina Pierrotti. **Flávio de Carvalho**: questões de arquitetura e urbanismo. 2007. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo (USP), Escola de Engenharia de São Carlos, São Carlos, 2007.

ROUBINE, Jean Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

ROUILLÉ, André. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

SALLES, Joana. **As roupas de Lina**: uma biografia. Dissertação (Mestrado em Moda, Cultura e Arte), Centro Universitário SENAC, São Paulo, 2008.

SANGIRARDI JR. **Flávio de Carvalho: o revolucionário romântico**. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1985.

SANTOS, Cláudia Leonor G. A. Oliveira. **Ballet do IV Centenário: Estudo sobre a profissionalização da dança em São Paulo**. Dissertação. Mestrado em Comunicação e Cultura – USP. São Paulo, 2002.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Lendo e agenciando imagens: o rei, a natureza e seus belos naturais. **Sociologia&Antropologia**, Rio de Janeiro, v.04.02: 391 – 431, outubro, 2014.

SEQUEIRA, Rosane Preciosa; ANDRADE, Rita Moraes. A roupa em conexão com ações poéticas e políticas. **Revista dObra[S]**, v. 10, n.22, 2017. Disponível em

<<https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/632>>. Acesso em 10 de junho de 2018.

Serroni, J.C. **Figurinos** - Memória dos 50 anos do Teatro Sesi. São Paulo: Sesi Editora, 2015.

SHAFF, Adam. O condicionamento social do conhecimento histórico. In: _____. **História e verdade**. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 99-199.

SILVA, Amabilis de Jesus da. **Figurino-penetrante: um estudo sobre a desestabilização das hierarquias em cena**. Tese (Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – Doutorado). Universidade Federal da Bahia, 2010.

SIMÕES, Giuliana. Estética da recepção: a experiência moderna nas entrelinhas do teatro brasileiro. **Sala Preta**. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, n.08, 55-62, 2008.

SOARES, Kárita Garcia. **Figurino fora de cena: um estudo sobre a constituição de acervos de figurinos teatrais em Goiânia**. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Visual) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais, 2013.

SOARES, Kárita Garcia; ANDRADE, Rita Morais de. Estudar acervos e coleções de figurino no Brasil: alguns apontamentos. In: **ModaDocumenta: Museu, Memória e Design, 4º Congresso Internacional de Memória, Design e Moda**, 2017, São Paulo. Anais eletrônicos... São Paulo. ISSN: 2358-5269 Ano 4 - Nº 1. Disponível em <<http://www.modadocumenta.com.br/anais-2017/>>. Acesso em 06 de junho de 2018.

_____. Os trajés de Flávio de Carvalho: da criação contemporânea ao documento histórico, fonte para novas narrativas. In: **V Congresso Internacional de História: Novas epistemes e narrativas contemporâneas**, 2016, Jataí. Anais eletrônicos... Jataí: Editora UFG, 2016. Disponível em <http://www.congressohistoriajatai.org/2016/resources/anais/6/1479255361_ARQUIVO_Artigo-KaritaGarciaeRitaAndrade.pdf>. Acesso em 06 de junho de 2018.

SOIBET, Rachel. A conquista do espaço público. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (Org.). **Nova história das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2012, p.218-237.

SOUZA, Rodrigo Henrique Busnardo de. **A Fazenda Capuava em Valinhos: estudo de caso de evolução urbana**. 2010. 159 f. Dissertação (Mestrado em Urbanismo) - Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Campinas, 2010.

TAYLOR, Lou. The foundation stones - dress history publications from 1560 to 1900. In: _____. **Establishing dress history**. Manchester: Manchester University Press, 2004.

TEIXEIRA, Mônica. Obra de gigantes. In: AMARAL, G. (org.) **Fantasia Brasileira: O Balé do IV Centenário**. São Paulo: SESC São Paulo, 1998.

TOLEDO, J. **Flávio de Carvalho**: O comedor de emoções. São Paulo: Brasiliense/Unicamp, 1994.

TONI, Flávia Camargo. Música e músicos do Ballet IV Centenário. In: AMARAL, G. (org.) **Fantasia Brasileira: O Balé do IV Centenário**. São Paulo: SESC São Paulo, 1998.

TOUTAIN, Lídia Maria Brandão. Registro da memória social e institucional no lançamento da pedra fundamental do ICI-UFBA. In.: SILVA, Rubens Ribeiro Gonçalves da (Org.). **Preservação documental**: uma mensagem para o futuro. Salvador: EDUFBA, 2012, pp. 15-39.

VALENTE, Maíra Daniel Vaz. **A interdisciplinaridade na obra de Flávio de Carvalho: um estudo da série "A Cangaceira" do acervo do MAC-USP**. Relatório Final de Iniciação Científica - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

VALLIM JÚNIOR, Acácio Ribeiro. Ballet IV Centenário: emoção e técnica. In: AMARAL, G. (org.) **Fantasia Brasileira: O Balé do IV Centenário**. São Paulo: SESC São Paulo, 1998

VASQUES, Marco Anselmo. **Ideias e práticas teatrais de Flávio de Carvalho**. Dissertação (mestrado em Teatro) - Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

VEROLI, Patrizia. Milloss, um húngaro no Brasil. In: AMARAL, G. (org.) **Fantasia Brasileira: O Balé do IV Centenário**. São Paulo: SESC São Paulo, 1998.

VIANA, Fausto; MOURA, Carolina Bassi de. **Dos bastidores eu vejo o mundo**: cenografia, figurino, maquiagem e mais. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2017.

VIANA, Fausto. **As tramas do café com leite**. Relatório científico final de auxílio pesquisa - Processo Fapesp-06/57161-2. Departamento de Artes Cênicas, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2009. Disponível em <<https://tramasdocafecomleite.files.wordpress.com/2009/06/relatorio-final-01.pdf>>. Acesso em 28 de maio de 2020.

_____. **O traje de cena como documento**. São Paulo: Editora Estação das Letras e Cores, 2015.

VIANA, Fausto; NEIRA, Luz García. Princípios gerais de conservação têxtil. **Revista CPC**, São Paulo, n.10, p. 206-233, maio/out 2010, p.206-233.

WOLFF, Cristina Scheibe. Amazonas, soldadas, sertanejas, guerrilheiras. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (Org). **Nova história das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2012, p. 423-446.

ZANINI, Walter. Introdução a Flávio de Carvalho. In: **Exposição Flávio De Carvalho. 17ª. Bienal de São Paulo**. Parque do Ibirapuera. São Paulo. 14/11 a 16/12/1983.

ZANINI, Walter; LEITE, Rui Moreira. **Flávio de Carvalho: 17ª Bienal de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1983.

DOCUMENTOS DE ARQUIVOS CITADOS NO TEXTO

ADDOR, Ady. FTK-TR-0626 [Depoimento transcrito]. Entrevistadores: Lilian Van Enck e Roberto Jorge Passy. Arquivo Multimeios (Centro Cultural São Paulo, São Paulo). 4 abr. 1979.

ALMEIDA, Guilherme. Ao Prefeito da cidade de São Paulo, Juvenal Lino de Mattos (Documento anexo). Caixa 107, Processo 6723 (Arquivo Histórico Municipal de São Paulo, São Paulo). 12 set. 1955.

____. Ao Secretário de Educação e Cultura da Prefeitura de São Paulo, João Accioli. Caixa 107, Processo 6723 (Arquivo Histórico Municipal de São Paulo, São Paulo). 13 set. 1955.

____. Ao Secretário de Educação e Cultura da Prefeitura Municipal de São Paulo, Doutor Renato Antonio Checchia. Caixa 101, Processo 6368 (Arquivo Histórico Municipal de São Paulo, São Paulo). 22 abr. 1955.

CALVO, Aldo. Documento à Fernando Millan, Diretor do Serviço de Comemorações Culturais da Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo. Caixa 101, Processo 6368 (Arquivo Histórico Municipal de São Paulo, São Paulo). 13 abr. 1955.

Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo. Programa Ballet IV Centenário de 6 a 15 de novembro de 1954, Pacaembú. (Arquivo Bienal), 1954.

____. Programa Ballet IV Centenário de Dezembro de 1954, Teatro Municipal do Rio de Janeiro. (Centro de Documentação da Fundação Theatro Municipal do Rio de Janeiro), 1954b. *Online*. Disponível em <http://www.museusdoestado.rj.gov.br/sisgam/arquivos/FTM/documentos/042037_15_05085738.pdf>. Acesso em 15 jun. 2020.

DELL'ARA, Lia. A Fernando Millan, Diretor do Serviço de Comemorações Culturais. Caixa 107, Processo 6723 (Arquivo Histórico Municipal de São Paulo, São Paulo). 6 out. 1955.

____. A Fernando Millan, Diretor do Serviço de Comemorações Culturais da Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo. Caixa 101, Processo 6368 (Arquivo Histórico Municipal de São Paulo, São Paulo). 26 mar. 1955.

ESBOÇO... Esboço de estudo preliminar de um possível repertório teatral. Anexado ao ofício do Serviço de Comemorações Culturais à Comissão Executiva da Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo. Caixa 108, Processo 1097 (Arquivo Histórico Municipal de São Paulo, São Paulo). 21 ago. 1952.

FERRARI, Angelo Paulo. Prestação de contas, Junho de 1955. Caixa 108, Processo 348 (Arquivo Histórico Municipal de São Paulo, São Paulo). 31 out. 1955.

GAGLIOTTI, Alfredo. À Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo. Caixa 107, Processo 6042, anexado ao processo 6723 (Arquivo Histórico Municipal de São Paulo, São Paulo). 1 fev. 1955.

GIDALI, Máríka. FTK-TR-0636 [Depoimento transcrito]. Entrevistadores: Lilian Van Enck e Roberto Jorge Passy. Arquivo Multimeios (Centro Cultural São Paulo, São Paulo). 9 jun. 1979.

HEITOR, Luiz. Ao Senhor Paulo Carneiro. Caixa 107, Processo 486 (Arquivo Histórico Municipal de São Paulo, São Paulo). 8 ago. 1952.

_____. Ao Senhor Paulo Carneiro. Caixa 107, Processo 486 (Arquivo Histórico Municipal de São Paulo, São Paulo). 13 ago. 1952.

JACOBBI, Ruggero. A Guilherme de Almeida, Presidente da Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo. Caixa 107, Processo 4171 (Arquivo Histórico Municipal de São Paulo, São Paulo). 5 jul. 1954.

LINDENAU, Yara Von. FTK 632 [Depoimento transcrito]. Entrevistadores: Roberto Jorge Passy e Lilian Van Enck. Arquivo Multimeios (Centro Cultural São Paulo, São Paulo). 9 mai. 1979.

MASSUD, Luiz Chebl. SEIC-3, Ao Sr. Assistente. Caixa 218, Processo 6757 (Arquivo Histórico Municipal de São Paulo, São Paulo). 24 ago. 1955.

MEIRA, Roberto S. de Paiva. Carta à Carmen Brandão. Caixa 101, Processo 816 (Arquivo Histórico Municipal de São Paulo, São Paulo), 19 jun. 1952.

_____. Carta à Halina Biernacka. Caixa 101, Processo 816 (Arquivo Histórico Municipal de São Paulo, São Paulo), 22 jul. 1952.

_____. Documento do Serviço de Comemorações Culturais ao Presidente da Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo. Caixa 108, Processo 1435, anexado ao processo 3422 (Arquivo Histórico Municipal de São Paulo, São Paulo) [18 dez. 1952?].

_____. Ofício do Serviço de Comemorações Culturais à Comissão Executiva da Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo. Caixa 108, Processo 1097 (Arquivo Histórico Municipal de São Paulo, São Paulo). 21 ago. 1952.

MILLAN, Fernando. Ao Diretor Geral. Caixa 107, Processo 6042, anexado ao processo 6723 (Arquivo Histórico Municipal de São Paulo, São Paulo). 9 set. 1955.

_____. Ao Diretor Geral. Caixa 107, Processo 6723 (Arquivo Histórico Municipal de São Paulo, São Paulo). 13 out. 1955.

_____. Ao Diretor Geral. Caixa 111, Processo 6152 (Arquivo Histórico Municipal de São Paulo, São Paulo). 3 mar. 1955.

_____. Ao Diretor Geral. Caixa 214, Processo 4842 (Arquivo Histórico Municipal de São Paulo, São Paulo). 2 nov. 1954.

_____. Ao Presidente da Comissão IV Centenário. Caixa 107, Processo 4398 (Arquivo Histórico Municipal de São Paulo, São Paulo). 22 set. 1954.

____. Ao Presidente da Comissão. Caixa 107, Processo 6723 (Arquivo Histórico Municipal de São Paulo, São Paulo). 12 out. 1955.

____. Ao Senhor Diretor Geral. Caixa 101, Processo 6368 (Arquivo Histórico Municipal de São Paulo, São Paulo). 15 abr. 1955.

MIRANDA, Nicanor. O bailado em São Paulo. Diário da Noite, São Paulo, s/p, 25 jan. 1960. *[Consultado na Biblioteca JKS]*

OLENEWA, Maria. Carta resposta à Roberto S. de Paiva Meira, Diretor do Serviço de Comemorações Culturais. Caixa 101, Processo 816 (Arquivo Histórico Municipal de São Paulo, São Paulo), 24 jun. 1952.

OLIVEIRA, Sávio de. Ao Secretário de Educação e Cultura da Prefeitura de São Paulo. Caixa 101, Processo 6662 (Arquivo Histórico Municipal de São Paulo, São Paulo). 25 jun. 1955.

RACHOU, Ruth. FTK-TR 0629 [Depoimento transcrito]. Entrevistadores: Roberto Jorge Passy e Lilian Van Enck. Arquivo Multimeios (Centro Cultural São Paulo, São Paulo). 23 mai. 1979.

RELAÇÃO... Relação dos pintores que realizaram figurinos e cenários para o "Ballet" – Nome da peça e dia de sua exibição no Rio. Caixa 107, Processo 4797 (Arquivo Histórico Municipal de São Paulo, São Paulo). [26 nov. 1954].

ROSSI, Neide; SEWELL, Elizabeth. FTK 0628 [Depoimento transcrito]. Entrevistadores: Roberto Jorge Passy e Lilian Van Enck. Arquivo Multimeios (Centro Cultural São Paulo, São Paulo). 26 abr. 1979.

SE A CIDADE... "Se a Cidade Contasse" Traz à Tela um Grande "Ballet". Última Hora, São Paulo, s/p, 25 fev. 1958. *[Consultado na Biblioteca JKS]*

SOARES, Raul dos Santos. Carta ao Presidente da Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo. Caixa 107, Processo 6602 (Arquivo Histórico Municipal de São Paulo, São Paulo). 1 jul. 1955.

SOUZA, Carlos Alves. Documento da Embaixada de Roma. Caixa 101, Processo 2081 (Arquivo Histórico Municipal de São Paulo, São Paulo). 20 mar. 1954.

TORRES, Rodrigo da Silva. Ofício nº CT-643 ao Presidente da Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo. Caixa 101, Processo 4273 (Arquivo Histórico Municipal de São Paulo, São Paulo). 26 ago. 1954.

VIGGIANI, Dante. Carta à Comissão IV Centenário da Fundação da Cidade de São Paulo. Caixa 101, Processo 2081 (Arquivo Histórico Municipal de São Paulo, São Paulo). 2 fev. 1954.

ANEXO I - FICHA TÉCNICA DE CANGACEIRA SEGUNDO PROGRAMA DE APRESENTAÇÕES NO RIO DE JANEIRO

CANGACEIRA

Retrato coreográfico de Camargo Guarnieri, Flávio de Carvalho e Aurélio M. Milloss, em forma de "tema com 8 variações"

Música de Camargo Guarnieri

Coreografia de Aurélio M. Milloss

Cenários e trajes de Flávio de Carvalho

Este ballet não representa a história de uma cangaceira, mas é o quadro do seu destino com a visão do presente – as recordações da infância – o defloramento – a entrada no cangaço pela magia da superstição – a vida desencadeada – a tentação com o homem santo – a crise religiosa – a reação vandálica e solidão.

Intérpretes

Edith Pudelko
(A Cangaceira)

Cristian Uboldi – Djalma Brasi – Francisco Schwartz – Ismael Guiser – Juan Giuliano – Victor Aukstin
(Os Cangaceiros)

Noberto Neri – Olympio de Araujo
(Os Políticos)

Alvaro Ribeiro – Paulo Leandro
(Os Homens Santos)

Neyde Rossi – Noemia Wainer
(A Louca)

Susanna Faini – Yara von Lindenau
(A Burguesa)

Aladia Centenaro – Yoko Okada
(A Professora)

Carlos Villar – Michele Barbano
(O Caipira)

Helena A Weber – Tatiana Iewlewa

(A Feiticeira)

René Chomette – Ricardo Abellan
(O Recém-casado)

Acir Giannaccini – Gill Saboya
(O Farmacêutico)

Alberto Ribeiro – Mozart Xavier
(O Trabalhador)

Cecília Nardelli – Rachel Wainer
(A Mãe)

Consuelo Griffiths – Lucia Villar
(A Mulher do Povo)

Marisa Magalhães – Vera Maia
(O Fantasma da Horta)

Márika Gidali – Sioma Fantauzzi
(A Mulher com Moringa)

Yára Vizzoni – Yolanda Verdier
(O Ser Vegetal)

Alzira Máttar – Anette Monteiro – Isabel Fernandes – Maria Helena Freire – Myriam
Hirsch – Oriete Barros
(As Primeiras Comungantes)

Eveline Barée – Elizabeth Sewell – Raymonde Carnewall – Ruth Rachou – Michel
Weber – Oderagy Magnani
(As Estátuas Míticas)

Solista de piano: Lydiá Simões
Assistente de direção coreográfica: Lia Dell'Ara

Criação absoluta para o Ballet do IV Centenário de São Paulo

ANEXO II – O REPERTÓRIO DO BALLETT IV CENTENÁRIO NO RIO DE JANEIRO

Programação da temporada realizada em dezembro de 1954 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro

8 de dezembro de 1954 (Quarta)

Primeira Récita de Assinatura

- I – Passacaglia
- II – Petrouchka
- III – Indiscrições
- IV – Fantasia Brasileira

10 de dezembro de 1954 (Sexta)

Segunda Récita de Assinatura

- I – No Vale da Inocência
- II – O Mandarim Maravilhoso
- III – Lenda do Amor Impossível
- IV – Loteria Vienense

12 de dezembro de 1954

Semana da Marinha – Homenagem da P.D.F.

- I – Passacaglia
- II – Petrouchka
- III – Indiscrições
- IV – Fantasia Brasileira

15 de dezembro de 1954 (Quarta)

Terceira Récita de Assinatura

- I – As Quatro Estações
- II – Uirapurú
- III – O Guarda-Chuva
- IV – Bolero

17 de dezembro de 1954 (Sexta)

Quarta Récita de Assinatura

- I – Deliciae Populi
- II – Sonata de Angustia
- III – Caprichos
- IV – Cangaceira

18 de dezembro de 1954 (Sábado)

Récita Vespéral Extraordinária

- I – Passacaglia
- II – Petrouchka
- III – Indiscrições

IV – Fantasia Brasileira

20 de dezembro de 1954 (Segunda)

Récita Vespéral Extraordinária

I – No Vale da Inocência

II – O Mandarim Maravilhoso

III – Lenda do Amor Impossível

IV – Loteria Vienense

21 de dezembro de 1954 (Terça)

Récita Vespéral Extraordinária

I – As Quatro Estações

II – Uirapurú

III – O Guarda-Chuva

IV – Bolero

22 de dezembro de 1954 (Quarta)

Récita Vespéral Extraordinária

I – Deliciae Populi

II – Sonata de Angustia

III – Caprichos

IV – Cangaceira

23 de dezembro de 1954 (Quinta)

Récita Extraordinária dedicada aos trabalhadores pelo Serviço de Recreação Operária, da Comissão do Imposto Sindical, por especial gentileza da Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo

I – Passacaglia

II – O Mandarim Maravilhoso

III – Indiscrições

IV – Fantasia Brasileira