ARTEFATOS INDÍGENAS

Como fonte visual para o desenvolvimento dos estudos de figurino do bailado Jurupary (1934)

PAULA AMPESSAN

Mestre em História da Arte pela Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo.

RESUMO

O ARTIGO aborda a criação de figurinos inspirados em artefatos indígenas na pesquisa visual do pintor Cícero Dias para o bailado Jurupary, em 1934. O exame levantou as fontes primárias nos estudos de figurinos de Dias e, a partir da descrição de observação exposta pelo artista em sua biografia, as fontes primárias auxiliares de artefatos indígenas expostos no Museu Nacional do Rio de Janeiro. Propõe-se, com isso, a análise comparativa de transferências entre os artefatos em suas culturas originais e os figurinos desenvolvidos nos anos 1930

PALAVRAS-CHAVE
Figurinos; Povos Indígenas; Cícero Dias; 1934.

ABSTRACT

THIS ARTICLE discusses the creation of costumes inspired by indigenous artifacts in the visual research of the painter Cícero Dias for the bailado Jurupary, in 1934. The exam raised the primary sources in the studies of costumes by Dias and, based on the description of the observation exposed by the artist in his biography, the auxiliary primary sources of indigenous artifacts exhibited at the National Museum of Rio de Janeiro, proposing a comparative analysis of transfers between artifacts in their original cultures and the costumes developed in the 1930s.

KEYWORDS
Costumes; Indigenous People; Cícero Dias; 1934.

INTRODUÇÃO

O MODERNISMO brasileiro, em certo sentido iniciado nas primeiras décadas do século XX, teve várias frentes de pensamento sobre como a arte no Brasil se desenvolveria acompanhando um primeiro momento de "modernização" do país. Uma destas frentes constituía-se na busca pela identidade nacional. Essa questão estabeleceu forte influência nos temas das mais diversas linguagens artísticas, dentre elas, na implementação dos balés[1] com características nacionais. Isso aconteceu, em especial, no decênio de 1930, quando os bailados[2] , como foram chamados, passaram a carregar este emblema da identidade nacional, buscando, primeiramente, referências na literatura romântica do índio como herói nacional e atuando na implementação deste conceito (PEREIRA, 2002, p. 75). Mesmo na tentativa de identificar a "brasilidade", a maioria dos bailados – senão todos – sofria forte influência europeia.

Nesse período, era comum que artistas renomados da música e das artes plásticas fossem chamados para compor os espetáculos. Assim, dentre a vasta programação de danças iniciada em 1926, que percorreu toda essa década e a seguinte na então capital do Brasil, o bailado Jurupary[3] foi encomendado para apresentar-se no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, local propício para espetáculos grandiosos, no mês de setembro do ano de

1

O balé clássico deste período incorpora-se no cenário brasileiro moderno, em especial devido à fuga dos artistas russos para a França em razão da Revolução de 1917 (CARLONI, 2014, p. 169). Essa migração russa ecoava em todas as nações ocidentais, incluindo nessa rota o Brasil. Em 1926, chegou ao Brasil a russa Maria Olenewa. Professora, coreógrafa e bailarina, anteriormente primeira-bailarina na companhia de Anna Pavlova e de Léonide Massine, Olenewa seria a responsável pela primeira escola oficial de dança do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Olenewa foi, pouco a pouco, enaltecendo os símbolos nacionais com um tom didático ao passo "de explicar algumas noções básicas a um público não habituado a ver balé" (PEREIRA, 2002, p. 76) e expondo ao público o aprendizado desta temática brasileira com um sentimento histórico de origem e herança.

2

Os bailados são manifestações que podem ser consideradas como intermediárias entre a dança e o teatro. Em outras palavras, são composições coreográficas teatrais, vistas também como uma flexão do balé, por possuírem características próprias, menos engessadas às técnicas rigorosas do balé, em decorrência de uma maior aproximação à encenação teatral (BAILADO, 2019). Complementando, o termo bailado eclode a partir das traduções, cuja explicação seria "uma tradução do outro, francês, ballet. O caminho de suas traduções, que parte do italiano balletto, forma diminutiva de ballo, já emblematiza as transformações sofridas por essa forma de dança cênica ao longo da história." (PEREIRA, 2002, p. 72).

1934. Inserido em um programa da temporada lírica do Municipal, dentro de um programa de bailados nacionais – ainda sem qualquer compromisso estatal, o qual surgiria a partir de 1939, quando os bailados nacionais passariam para um plano oficial de governo –, o espetáculo foi apresentado. A música havia sido composta por Villa-Lobos (1887–1959), a pedido de Serge Lifar[4] (1905–1986), o bailarino russo que coreografou e protagonizou o bailado em visita ao Brasil. Cícero Dias (1907–2003), importante artista da vanguarda, foi o responsável pelos figurinos e cenografia.

Como dito, esse programa de bailados nacionais buscava temas indígenas[5] . Tal iniciativa havia começado na música, em óperas e concertos, e se estendia então ao balé – modernizado e em

3

Consta no libreto da programação a seguinte descrição do bailado: "Serge Lifar na sua creação indio-brasileira de Jurupary. Bailado em um acto de H. Villa Lobos, o Libreto de Serge Lifar e Victor de Carvalho. Choreografia de Serge Lifar com Ruth Harris, Ruth Makand, Nathalie Leslie, Tatiana Firsovskye e escola de baile do Theatro Municipal. Jurupary é uma máscara que só os indios guerreiros pódem usar. Nenhuma mulher póde tocal-a, sob pena de morte. Nas margens do Rio Negro, entre um crepúsculo dourado e uma noite que se anuncia toda em prata. A Jurupary atravessa a scena. Esconde-se atraz do Pagé. A tribu está reunida. Lá no alto de uma pedra, Yacina está a espera de Yauar, Yauar, o mais bello, o mais destemido de todos os índios, disse que voltaria victorioso do seu combate contra as Amazonas, na terceira lua. Os índios dansam. De subito, o corpo de Yacina enche-se de alegria: Yauar apparecera! Elle chega... Nos seus olhos elle reflecte a satisfação de rever a floresta querida. Yauar faz uma dansa de guerra, contando os mais emocionantes momentos da sua batalha. O Pagé dá-lhe um grande arco e Yacina, uma flecha. O heróe e sua amada enlaçam-se n'uma dansa de amor, vibrante de paixão. Yacina sabe que Yauar guarda escondida, no peito, a pequena mascara de Jurupary. Ella crê que se conseguir tocal-a sem que ninguém saiba, poderá alcançar a felicidade eterna para o seu amor. Yacina embriaga Yauar com o cachiry. E durante a dansa de amor e de embriaguez, ella rouba a Jurupary. Mas, um índio percebe o gesto de Yacina e denuncia o sacrilégio. A tribu exige justiça, Yauar não consente que ninguém mate a sua amada. Desesperado, sobe ao alto da pedra. Olha Yacina pela ultima vez Depois ergue o arco... e uma flecha parte na direção da amante. Ella tomba. E Yauar n'um salto, precipita-se no Rio. Jurupary, enigmatica, fatal, ergue-se, atraz do Pagé. Ella déra a Yauar e a Yacina, a eterna felicidade. Além da morte…" (FUNDAÇÃO THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO, 1934, p. 15, grafia reproduzida do original)

4

Serge Lifar foi um bailarino cujo trabalho se gestara no ambiente dos balés russos. A herança dos balés russos formou a escola neoclássica que viria como resposta amplificada à codificação acadêmica, ou seja, transformada, porém sem renunciar à gestualidade e ao espírito tradicional. Um dos grandes representantes dessa nova geração seria Serge Lifar, conhecido como um mestre do academicismo expressionista, "pois alcançava uma pureza de gestos e um refinamento de escola extremos, ao mesmo tempo que conservava uma atitude de eloquência" (BOURCIER, 2011, p. 241). O bailarino entrou para os balés russos em 1923 na escola de Nijisnka, na França. Diaghilev o contratou e o bom trabalho fez seu nome ser associado à ressurreição da dança na Ópera de Paris. Sua posição colocava a dança como uma arte superior, de modo que "[outras artes] devem se colocar à sua disposição" (BOURCIER, 2001, p. 240).

voga desde as iniciativas dos balés russos, em destaque a partir das inovações do empresário Sergei Diaghilev[6] (1872–1929).

Para o bailado Jurupary, o mito amazônico homônimo Jurupari foi a referência. O mito possui interpretações variadas. Jurupari é conhecido como um deus do pesadelo que entraria na mente de suas vítimas enquanto dormem, fantasiando seus inconscientes com perigos e presságios ruins ao ponto de, por estarem nesse estado de dormência, não conseguirem gritar por ajuda. Há, ainda, a lenda que o trata como um guerreiro nascido de uma índia

5

Os povos indígenas não vieram por acaso como um grande assunto da fase modernista. Segundo Mary Del Priore e Renato Venancio, a ideia retrocede ao período do Império, iniciando quando "em meado do século XIX, a capital do Império viu surgir uma nova moda cultural: a de procurar vestígios de antigas civilizações que teriam existido no interior do Brasil antes da chegada de Cabral." (PRIORE e VENANCIO, 2016, p. 170). O esforço linguístico acontece em paralelo a esta ação, na comparação de vocábulos indígenas aos de antigas civilizações, legitimando a origem euroasiática dos índios tupi-guarani. Assim, os brancos brasileiros "descendiam de uma antiga civilização que teria migrado para o Novo Mundo e entrado em decadência, regredindo ao estado de selvageria" (PRIORE e VENANCIO, 2016, p. 174). Essas atribuições baseavam-se numa ancestralidade de "alta cultura" ao mesmo tempo em que a característica de decadência daria aos portugueses um ímpeto civilizatório necessário ao país. Nesta tradição minuciosamente elaborada, o brasileiro poderia se sentir valorizado pelas memórias indígenas com a "nobreza, a generosidade e a bravura do mundo antigo, valores que não existiam mais nas sociedades contemporâneas" (PRIORE e VENANCIO, 2016, p. 175). O negro permanecia como o inimigo do branco e, agora, dos indígenas, devido à incorporação desses dois, entre passado e presente, como o verdadeiro brasileiro. Os autores defendem que este "intricado debate" se estende em "boa parte da literatura brasileira do século XIX", destacando o florescimento do romantismo no Brasil que, em oposição às teorias evolucionistas, classificava as nações como diferentes entre si – elemento imprescindível nesta construção identitária. Não bastasse a proposição, era necessário divulgá-la de modo pedagógico. Couberam às misturas de "arqueologia com poesia, linguística com romance de folhetim, pintura com ópera" (PRIORE e VENANCIO, 2016, p. 176) determinar a origem do brasileiro.

6

Os balés russos foram exportados para o mundo por Sergei Diaghilev à sua maneira. Grande empreendedor das artes, ajudou a divulgar o impressionismo na Rússia, participou com outros intelectuais de uma revista artística e foi diretor dos Teatros Imperiais em 1899 – dos quais foi expulso pelas condutas progressistas, o que culminou em sua ida à Paris onde, consequentemente, obteve a liberdade para desenvolver um balé inovador, diferente do balé das Óperas, com a apresentação de uma série de balés curtos, onde os bailarinos eram protagonistas, perdendo a posição de figuração. Embora com forte influência academicista no início, os balés russos de Diaghilev ganharam destaque com o estilo pitoresco, colorido e exótico dos cenários, e o empresário cumpriu sua intenção de fazer da dança o ponto de encontro entre todas as artes. Conforme se ampliava o interesse do público – principalmente pela curiosidade –, iniciou-se a exibição de peças originais que adquiriram um tom mais provocativo na musicalidade, ritmos e gestos. Durante a primeira década do século XX, os balés de Diaghilev associaram-se aos artistas e costureiros que mudariam a história dos figurinos, como Pablo Picasso para Parade (1917) e Coco Chanel para Le Train Bleu (1924).

virgem que, ao ingerir um fruto proibido e suculento, teve seu corpo encontrado pela seiva e engravidou, gerando Jurupari. Enviado do Rei Sol, ele teria lutado para estabelecer a lei patriarcal sobre a aldeia, em crise com a posição de domínio vigente das Amazonas, reconhecida como a lei matriarcal (CASCUDO, 2002). Essa última versão nos interessou, pois ela foi a que mais se relacionou ao programa apresentado para o bailado Jurupary.

Na interpretação do bailado da década de 1930, o lendário Jurupari aparece como uma máscara intocável. A narrativa do romance e da batalha entre os amantes Yauar e Yacina é determinada pela maldição que ocorre ao tocar a máscara.

O pintor Cícero Dias desenvolveu o cenário e trajes de cena para os personagens do bailado. Na época, o tema dos indígenas, não comum em seu repertório, fez com que Dias se aproximasse de referências pelas quais pudesse estabelecer uma relação fidedigna com o assunto abordado, ainda que de forma criativa. Logo, nota-se que, ao se tratar de uma representação, naquele tempo já se permitia a licença poética atendendo às questões do palco fictício. Em sua autobiografia, Dias conta que buscou no acervo do Museu Nacional do Rio de Janeiro, em 1934, os artefatos indígenas expostos na instituição para criação dos seus desenhos, depois materializados em figurinos (DIAS, 2011).

Na tentativa de estabelecer o contato com o processo de feitura dos estudos de figurinos para o bailado Jurupary, este artigo reúne os desenhos de 1934 e uma sugestão de objetos indígenas verificados antes do espetáculo, no esforço de compreender como procede a migração dos artefatos do Museu Nacional no desenvolvimento dos estudos do figurino do período. Trata-se de uma sugestão, pois durante a pesquisa não foi encontrado nenhum documento que registrasse as peças expostas no museu durante a temporada de visitas de Dias.

Nesse sentido, considerando a imprecisão dos reais objetos indígenas observados pelo pintor – e, aqui, figurinista –, não nos cabe descrever ponto a ponto o que cada um significa em suas singularidades. Todavia, é importante entender que cada um desses artefatos cumpre uma função específica em rituais e no cotidiano dos povos aos quais pertenceram. Também não nos

cabe, neste trabalho, aprofundar a problematização do confisco dos bens, e sim, no sentido de observação dos artefatos como fontes de inspiração, captar como as cores, materiais, desenhos, composições e formas são reinterpretados, ganhando novas simbologias nos estudos dos figurinos e, consequentemente, no corpo dos bailarinos que ocupam o palco.

O MITO DE JURUPARY, O BAILADO E A CRIAÇÃO DO PINTOR NO MUSEU NACIONAL EM 1934

O mito de Jurupari é originário dos povos indígenas residentes no noroeste da floresta Amazônica, tendo sido compreendido como demônio na visão dos catequistas do século XVI. Além de se ter que considerar o julgamento adquirido pelos estrangeiros, é importante notar que as cerimônias atribuídas a Jurupari sofreram alterações no decorrer do tempo e dos relatos dos visitantes que passaram pelo Brasil assistindo e escrevendo a história local. Uma das alterações é referente ao uso da máscara. O culto primitivo de Jurupari não possuía o acessório, sendo inserido mais tarde, numa mudança do ritual passado. Na atualidade, vemos o uso de flautas de madeira.

A aparência de Jurupari é imprecisa, descrita às vezes como espírito sem forma aproximada ao humano, como um homem risonho e cruel ou até com aspectos zoomórficos que unem humano e cobra. Suas versões são variadas, fortalecidas pelos mistérios das celebrações, porém, é possível chegar a alguns consensos que unificam a mensagem da lenda.

> Iurupari é o Legislador, o filho da virgem, concebido sem cópula, pela virtude do sumo da cucura do mato, e que veio mandado pelo Sol para reformar os costumes da Terra, a fim de poder encontrar nela uma mulher perfeita, com o Sol possa casar-se. Iurupari, conforme contam, ainda não a encontrou, e embora ninguém saiba onde, continua a procurá-la e só voltará ao céu quando a tiver encontrado. [...] Quando ele apareceu, eram as mulheres que mandavam e os homens obedeciam, o que era contrário às leis do Sol. Ele tirou o poder das mãos das mulheres e o restituiu aos homens,

> e, para que estes aprendessem a ser independentes daquelas, instituiu umas festas em que somente os homens podem tomar parte, e uns segredos, que somente podem ser conhecidos por estes. As mulheres que os surpreendem devem morrer, e em obediência desta lei, morreu Ceuci, a própria mãe de Iurupari. Ainda assim, nem todos os homens conhecem o segredo; só o conhecem os iniciados, os que chegados à puberdade deram provas de saber suportar a dor, serem seguros e destemidos. (CASCUDO, 2002, p. 95)

O programa de Jurupary, apresentado em 1934 ao público do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, apresentava as seguintes afinidades com a lenda de Jurupari: existia o combate contra as Amazonas e um gesto de sacrilégio de uma mulher, cuja punição deveria ser a morte. Portanto, a questão assimilada nesta interpretação bailada era a luta entre as leis matriarcais e patriarcais dominadoras da lenda. Enfim, a lenda indígena de referência recebe o tempero coreografado de Lifar, que desenvolve uma dança de guerra, de amor, de embriaguez e, por fim, de despedida e fatalidade.

Constam no libreto da programação de Jurupary as informações sobre o corpo de baile, os croquis e cenários sob responsabilidade de Cícero Dias e os participantes na produção desses. Cícero Dias nasceu em Escada, Pernambuco. Passou a infância na fazenda da família, onde construiu uma atividade artística original que, mais tarde, seria interpretada por críticos de arte como surrealista. Para ele, era apenas a realidade mágica do interior da fazenda e da sua infância. Quando jovem, mudou-se para o Rio de Janeiro a fim de cursar arquitetura, formação que não concluiu. A pintura lhe encantou e logo foi reconhecido pela habilidade artística entre os modernistas cariocas (DIAS, 2011). A situação de troca de ideias e vivências com esses artistas culminou na produção de figurinos. Foi repentina a participação de Dias com os trajes em cena, uma vez que partiu de convites: primeiro, de Mário de Andrade (1893–1945) para o bailado Maracatú do Chico Rei; e, posteriormente, para Jurupary a pedido de Heitor Villa-Lobos. Ambos eram criações alheias à tradição de arte que Dias seguia, a pintura e a aquarela (MATTAR, 2017).

No processo de criação de Cícero Dias, houve o interesse em investigar os artefatos indígenas no Museu Nacional do Rio de Janeiro, como conta Dias ao acompanhar Villa-Lobos, depois que o músico o convidou para criar a cenografia e o figurino para Lifar:

> Heloísa Alberto Torres tremia quando chegávamos. A questão toda era abrir os armários de vidro contendo objetos de índios conservados lá há muito tempo. Heloísa dizia: "Se ela abrisse um desses armários tudo cairia." Villa, o impassível, respondia: "Tem que abrir". Ao que ela retrucava: "Só com ordens do Roquette-Pinto". Não queria estar presente, seria catastrófico. Tudo isso para que eu desenhasse os elementos indígenas para o balé. Quase tudo foi ao chão. Uma poeira dos diabos. O Villa continuava impassível. No final da visita, Roquette-Pinto, ao lado da vitrine aos pedaços, dizia: "Você viu?". Resposta do Villa: "Tenho tudo isso na alma." E se foi. Voltei várias vezes ao museu, sozinho, para desenhar motivos dos nossos índios. Porém, cada visita do Villa deixava todos em pânico. Roquette-Pinto fez questão de mostrar ao Serge Lifar a riqueza do museu. Visita quase que oficial. O Villa-Lobos, como se nada tivesse acontecido, queria mostrar ser grande conhecedor da nossa arte indígena. (DIAS, 2011, p. 53-54)

Entretanto, um dado divulgado no jornal Correio da Manhã (ARAUJO, 1934, p. 5) parece questionar a participação individual de Cícero Dias na idealização do personagem de Lifar e se Dias teria participado integralmente da construção desse figurino. O artigo é uma crítica de Pedro Correia do Araujo intitulada Lifar e o Municipal, que relata a situação das montagens dos bailados. Segundo o texto de Araujo, certamente houve palpites de Lifar referentes à criação de Dias, porém, confrontado com o detalhamento da pesquisa do artista no Museu Nacional, trabalha-se com a possibilidade de uma apresentação do figurino ao coreógrafo sujeita a alterações, solicitadas pelo mesmo e executadas por Dias. Em sua autobiografia, Dias comenta sobre seu conhecimento em cenários e figurinos em uma conversa com Edwige Feuillère, artista de teatro. Nesse diálogo, menciona que tudo o que sabe sobre o assunto aprendeu com "os coreógrafos de Serge Lifar" (DIAS, 2011, p. 139).

RASTREANDO AS PEÇAS E ANALISANDO AS TROCAS SIMBÓLICAS

Infelizmente, os objetos indígenas originais do Museu Nacional do Rio de Janeiro foram perdidos no trágico incêndio de 2018. No entanto, há registros em fotos e descrições online, os quais serviram de base para algumas suposições da criação de Dias. Esses artefatos, compostos por colar, pingente, placas, penas e pulseiras, pertenceram a vários povos indígenas. Nesta sugestão, os artefatos catalogados pelo Museu Nacional na época em que Dias esteve na instituição seriam do grupo Mundurukú, do povo Tukano e do índio Bororo. Vemos o ano de "aquisição" das peças no banco de dados online do Museu Nacional. Essas informações identificam os objetos indígenas que teriam sido vistos no processo de Dias, mas não há como garantir que foram exatamente essas peças. Em busca desses dados, constatamos que o setor de Etnologia do Museu Nacional não compartilhou nenhum relatório das peças expostas naquele período, em 1934, possivelmente pela inexistência desse tipo de registro na época.

FIGURA 1
Bocodori-inog do Índio Bororô, sem data.
Aquisição do objeto em 1924.
Colar de unhas de tatu canastra.
72 x 23 cm.
Local de coleta: Mato Grosso.
Acervo Etnológico do Museu Nacional (UFRJ),
Rio de Janeiro, Brasil

O conjunto (figuras 1, 2, 3, 4 e 5) proposto aqui mostra a diversidade com que o artista provavelmente se deparou na pesquisa. Este agrupamento da indumentária dos povos indígenas remete ao que foi desenvolvido por Cícero Dias, mas é preciso considerar que a criação não reflete uma busca fiel pela realidade.

> O final do século XIX e o início do século XX são reconhecidos como períodos de formulação de uma questão fundamental que transpassa a história da encenação […]: o rompimento com o ilusionismo figurativo que levou à reinvenção de um espaço especificamente teatral, gerando a transfor-

mação do palco em algo diferente de uma imagem pictórica como imitação da natureza. Essas propostas surgiram a partir de questões levantadas pelo movimento Simbolista, uma corrente artística que se opunha ao Romantismo e rejeitava o mundo 'real' buscado pelos naturalistas. A favor de um mundo ideal da arte, seus representantes consideravam-na uma expressão mística e profunda da realidade e valorizavam, sobretudo, o caráter criativo e sugestivo das imagens. No âmbito teatral ocidental, iniciou-se o desenvolvimento da consciência de que a cena não precisava ser fiel ao real e que a própria organização e a relação dos elementos apresentados (cenário, atores, figurinos e iluminação) representavam uma composição artística, ou seja, uma construção artificialmente elaborada. A ideia do palco real deu lugar para uma de um vazio, silencioso, no qual o mundo deveria ser evocado de maneira alusiva e poética (ROSSIN, 2013, p. 13).

FIGURA 2
Colar de Madrepérola do Índio Bororô, sem data
Aquisição do objeto em 1895
Madrepérola e palha
32 x 10 cm.
Local de coleta: Mato Grosso.
Aquisição do objeto em 1895.
Acervo Etnológico do Museu Nacional (UFRJ),
Rio de Janeiro, Brasil

A partir das explanações de Rossin, compreendemos os empréstimos formais de Dias sem o compromisso de atribuição simbólica dos artefatos de referência. Entendemos que dentro do contexto em que se inseria, na perspectiva cênica, ele es-

tava apto a utilizar referências dessa maneira. Portanto, apesar da intenção de estabelecer a fidelidade aos artefatos a ponto de entregar uma informação precisa daquelas culturas, foi permitida uma licença poética de criação.

FIGURA 3
Pingente do Povo Tukano, sem data.
Aquisição do objeto em 1831
Fios élitros (elytros) com crânio de ave.
Com três fios: 68 x 7 cm;
Com um fio: 57 x 3 cm.
Local de coleta: Amazonas.
Acervo Etnológico do
Museu Nacional (UFRJ),
Rio de Janeiro, Brasil

Ainda assim, a primeira preocupação que nos assombra é sobre a migração de simbologias destes objetos. Para contemplá-la, é preciso compreender quais são essas simbologias junto aos povos indígenas (sem especificidade de uma etnia, permitida pela vasta sugestão de artefatos envolvidos acima esclarecida), com objetivo de caracterizar quais seriam os empréstimos possíveis na construção de Dias para o bailado amazônico:

> A imagem tem sentido porque funciona, e não apesar do fato de ter utilidade. A imagem sintetiza os elementos mínimos que caracterizam o modo como o modelo opera e é por esta razão que uma imagem é um índice e não um símbolo ou um ícone do seu modelo. Deste modo, entre os Wayana o tipiti, prensa de mandioca, é uma cobra constritora, pois constringe que nem a cobra. Ela não possui cabeça nem rabo, no entanto, para não se tornar o ser independente que devora humanos. O tipiti é um artefato que compartilha com a cobra a capacidade agentiva de constringir e é isto que se quer fazer com a mandioca. O tipiti wayana evoca deste modo a lógica da armadilha de enguia invocada por Gell. O que os artefatos imitam é muito mais a capacidade dos ancestrais ou outros seres de produzir efeitos no mundo do que sua imagem. Podemos entender, deste modo, porque a separação entre capacidade produtiva e reflexão, proposta por Danto para salvar a noção de arte e protegê-la da contaminação pelo conceito de artefato, não procede no mundo indígena. (LAGROU, 2009, p. 37)

Evocando a imagem para a consagração do ato, os artefatos têm, em si, suas referências visuais também indicadas. Enquanto a natureza é a fonte visual e agente de inspiração dos artefatos, o caminho que foi tomado por Cícero Dias parece semelhante – no entanto, utilizando o museu como o lugar de conservação e reunião dos índices. Sobre o museu ser seu local de pesquisa:

FIGURA 4
Placas Occipitais com Plumas do Povo Tukano, sem data.
Em exposição no Museu em 1882.
Palhas e penas.
61 x 12 cm, 49 x 6 cm e 59 x 10 cm.
Local de coleta: Amazonas.
Fonte: Site do Museu. Acervo Acervo Etnológico do Museu Nacional (UFRJ), Rio de Janeiro. Brasil

> A maioria dos povos ameríndios não guarda as peças, máscaras, adornos confeccionados de palha ou de penas, depois de tê-las usado nos rituais. Fora do contexto da encenação, elas perdem sua eficácia e seu valor, representam perigo, precisam morrer e são destruídas, desmontadas ou penduradas nas vigas das casas cerimoniais onde 'morrem lentamente'. Entre os Wayana "máscaras, flautas e outros artefatos, após uso ritual, são amarrados e pendurados nas vigas da casa cerimonial para se desintegrarem lentamente sob os olhares da comunidade. Esses objetos são referidos especificamente como tukussipantak tagramai, 'apodrecem pendurados na casa cerimonial'. (LAGROU, 2009, p. 65)

O propósito de figurino de bailado, intuindo o movimento como ponto primordial da sua ação, hierarquiza a dança antes da beleza da peça. Entretanto, a beleza do traje deve colaborar e ser suporte para que o todo funcione, e, assim, a forma e função se interligam. A criação de artefatos indígenas age de acordo com uma prerrogativa similar:

> A apreciação valorativa não está, assim, necessariamente nos aspectos comumente considerados como padrões estéticos nativos; pode estar condensada, pelo contrário, na sua temporária distorção. A lição metodológica tirada desta constatação é a impossibilidade de isolar a forma do sentido e o sentido da capacidade agentiva; o sentido e efeito de imagens e artefatos mudam conforme o contexto em que estes se inserem. Constatamos a partir deste exemplo que a 'eficácia da arte' reside na capacidade agentiva da forma, das imagens e dos objetos. A forma não precisa ser bela, nem precisa representar uma realidade além dela mesma, ela age sobre o mundo a sua maneira e surte efeitos. Deste modo ela ajuda a fabricar o mundo no qual vivemos. (LAGROU, 2009, p. 31)

Dias, como mencionado, foi convidado para fazer o figurino do bailado Jurupary por ser renomado entre os artistas daquele tempo. Sua tarefa era confiada por, antecipadamente, possuir os artifícios de um criador, detendo habilidade e disciplina para

cumprir o que foi acordado. A criação dos artefatos indígenas segue um processo parecido. Aquele que possui essas características de mestre e tem contato com o algo maior que orienta a criação é o responsável por desenvolver os artefatos. Nesse sentido, as atividades participam de metodologias semelhantes:

> O fator considerado responsável pelo êxito de um artefato depende do tipo de arte em questão: pintura corporal, tecelagem, trançado, cerâmica, escultura, produção de máscaras ou arte plumária. Quando predomina a dificuldade técnica, serão prezadas a concentração, habilidade, perfeição formal e disciplina do mestre. Mas quando predomina a expressividade da forma, a fonte de inspiração é quase sempre atribuída a seres não humanos ou divindades que aparecem em sonhos e/ou visões. Dificilmente se responsabilizará a 'criatividade' do artista pela produção de novas formas de expressão. O artista é antes aquele que capta e transmite ao modo de um rádio transistor do que um criador. Preza-se mais sua capacidade de diálogo, percepção e interação com seres não humanos, cuja presença se faz sentir na maior parte das obras de aspecto figurativo, do que a capacidade de criação ex nihilo, criação do nada. Esta ideia de ser mais receptor, tradutor e transmissor que criador vale para a música, a performance e a fabricação de imagens visuais e palpáveis. (LAGROU, 2009, p. 22)

FIGURA 5
Pulseira do Grupo Mundukurú, sem data.
Aquisição em 1830.
Plumas, corda e pingente
13,5 cm
Local de coleta: Amazonas.
Acervo Etnológico do Museu Nacional (UFRJ),
Rio de Janeiro, Brasil

Interessante lembrar, neste ponto, como Dias foi conectado à produção artística dos surrealistas em suas pinturas. O Surrealismo buscava nos sonhos, no inconsciente, a partir dos estudos de Freud, outros modos de expressar a realidade em contraponto à realidade de guerra e demais conflitos que o mundo enfrentava naquele momento. Mesmo recusando-se ao rótulo, cabe pensar como, para os críticos, sua composição formal era indiretamente ligada à trupe de Breton.

> Como os cantores araweté, os artistas wauja, autores de máscaras, panelas e, também de desenhos em papel de grande apelo plástico localizam em sonhos sua

> inspiração para a representação, no caso wauja, dos apapaatai, seres sobrenaturais causadores de doenças e passíveis de serem apaziguados através da promoção de grandes festas em sua homenagem. Neste caso são fabricadas suas 'roupas' que serão encenadas na forma de máscaras de grandes proporções. Os desenhistas wauja são os xamãs ou pajés da aldeia, os que sabem sonhar com estes seres sobrenaturais. Deste modo os xamãs tornam-se os maiores artistas desta sociedade, pois ao sonharem com os apapaatai, seres invisíveis a olho nu, criam novas imagens destes seres que serão materializadas na forma de máscaras rituais. Esses mesmos seres são visualizados pelo pajé, em miniatura, dentro do paciente onde agem como agentes patogênicos e precisam ser retirados como parte do processo de cura. (LAGROU, 2009, p. 28)

Na citação, a autora comenta sobre os desenhistas. A participação de um projeto desenhado para a elaboração dos artefatos indígenas demonstra as transposições mentais que se materializaram do papel e logo depois para o corpo ou demais suportes. Mostra-se evidente a presença de um projeto que permeia o pensamento e a representação, o sonho e a criação de imagens. Essa questão aproxima-se da metodologia de Dias, principalmente na sua função como figurinista.

Os desenhos para o cenário e figurino do bailado Jurupary estão atualmente depositados no Museu Nacional de Belas Artes. Nesta instituição, encontram-se seis desenhos de figurinos elaborados por Dias. Os seis desenhos de figurinos foram analisados e indicamos que apenas dois eram referentes ao bailado Jurupary. Dentre estes, um possivelmente desenhado para o corpo de baile e outro para o personagem "Pajé".

Ambos os desenhos comprovam sua destinação ao bailado Jurupary de diversas maneiras. Sob os títulos Estudo de figurino para balé: Palhaço e Estudo de figurino para balé: Jurupari 3, o segundo foi assinado. O agrupamento fez-se pelas cores e, principalmente, pelas penas que cobrem os corpos nos dois figurinos, particulares a cada um dos personagens, todavia com

conformidade de traço, tonalidade, ritmo e composição. O que define o primeiro como "palhaço" é a aparição de uma máscara com as feições de Pierrot. Essa afirmação pode ser reforçada ao lermos o programa do libreto de Jurupary, o qual descreve com exatidão a presença de uma máscara. Estudo de figurino para balé: Jurupari 3 é confirmado pelo próprio título assinado por Dias no canto inferior do papel.

O desenho *Estudo de figurino para balé: Jurupari 3* (figura 6) foi produzido com guache sobre papel e apresenta uma figura humana de perfil. Ela possui um cocar amplo, repleto de penas longas que envolvem a cabeça. São penas coloridas, desenhadas como manchas, o que nos indica algum movimento fluido, delicado, corrente, fácil. Todo o rosto e corpo no indivíduo são pintados de cores contrastantes, de padrões diversos, em uma livre criação orgânica. Nota-se uma malha que cobre o corpo todo ou restrito ao peito, tronco e sexo, pois os desenhos elaborados tornam invisíveis os seus limites entre a pele e a malha. As imagens orgânicas de pássaros e folhagens, misturadas às geometrias, são vibrantes e dinâmicas, proporcionando o passear dos olhos de maneira espiralada, procurando as continuações desses elementos. Em si, o desenho de Dias nos proporciona a ideia de uma dança. As mãos não são demarcadas e os pés estão virados ao contrário, como o Curupira. O Curupira é mencionado no mesmo libreto, próximo à descrição de tarefas sob responsabilidade de Dias. Esse dado obscurece a relação do *Estudo de figurino para balé: Jurupari 3* com Jurupary, levantando a questão se Dias foi responsável, também, pelo figurino de outro bailado. Entretanto, na autobiografia de Cícero Dias, bem como em catálogos de exposição cujos figurinos são apresentados, não há qualquer referência ou associação de Dias a mais um programa daquele ano. Portanto, pensa-se que poderia ser uma invenção de Dias apenas como método de alinhar-se à cultura da floresta, durante o processo de pesquisa no Museu Nacional e ao programa de bailados como um todo.

FIGURA 6
DIAS, Cícero (1907-2003)
Estudo de figurino para balé: Jurupari 3. c. 1934.
Guache sobre papel.
44,5 x 26,5 cm.
Acervo da reserva técnica do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, Brasil
Fotografia: Paula Ampessan

FIGURA 7
DIAS, Cícero (1907-2003)
Estudo de figurino para balé: Palhaço. c. 1934.
Guache sobre papel.
44,5 x 26,5 cm.
Acervo da reserva técnica do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, Brasil
Fotografia: Paula Ampessan

Sobre o desenho *Estudo de figurino para balé: Palhaço* (figura 7), o figurino cobre o corpo inteiro. O tronco é coberto por uma espécie de colete de três cores – não assinalado como uma pintura corporal ou como uma veste. As mangas são repletas de plumagem em tons de verde, amarelo, salmão, marrom escuro e amarelo esverdeado. As calças que tocam os tornozelos seguem o mesmo padrão das mangas, alternando cores em blocos retangulares. Os tornozelos e pés são cobertos por uma sapatilha, que esconde os dedos e tem ponta arredondada. Parece ser fechada, em parte, por penas maiores que as relatadas nas mangas e calças. Estas mesmas penas envolvem um acessório do personagem: uma máscara. A máscara possui uma haste revestida por penas verdes e seu rosto segue as mesmas formas do colete ou desenho corporal no tronco do traje. Inexpressivas, as feições demarcam as partes do rosto sem imprimir sentimentos. O estudo contém um galho disperso que parece ser decorativo e não integrante ao figurino. O aspecto solto e suave das penas instiga a imaginar o movimento constante do personagem que, mesmo estático, marcaria a presença pela exuberância, ordenado na volumetria do material escolhido.

Com os desenhos, compreendemos melhor a cuidadosa distância deliberada por Dias no diálogo com os artefatos indígenas. Na imagem e descrição, é aclarada a inovação gerida pelo pintor ao incluir exageradamente os elementos no corpo. Sobre inovação, "entre os Wayana o peso do 'modelo' tem sentido cosmológico. Inovar é perigoso, porque o modo certo de se produzir corpos e artefatos foi estabelecido pelos demiurgos dos tempos de criação." (LAGROU, 2009, p. 23). O espaço cênico, por sua vez, é um espaço de ampliação. O público apreende o olhar panorâmico da cena e, tradicionalmente, fica relativamente distante do palco. A voz, os gestos e, consequentemente, o traje em cena devem ser aumentados para a captação clara do enredo. Desse modo, Dias cumpre uma função do figurino que cria, acima de corresponder aos pormenores das culturas retratadas.

Dias utiliza, como afirmou Lagrou sobre a metodologia de criação artística dos povos indígenas, a imagem em síntese dos elementos que caracterizam o modelo que opera mais como índice do que como símbolo. Nesse sentido, mesmo não sabendo com exatidão quais foram os artefatos indígenas observados ao longo de várias visitas ao museu na época, a pesquisa indica que funcionaram como indícios formais para Dias, e não como meios de contato simbólico com o personagem retratado.

Neste exercício hipotético de transferências, todos os artefatos apareceriam no esquema de cores dos estudos de figurino, em especial, o efeito branco translúcido do colar de madrepérola e o vermelho e salmão do bocodori-inog, ambos do Índio Bororô, o marrom e toque avermelhado da pulseira do grupo Mundukurú, e o verde-musgo do pingente do povo Tukano. Os volumes e as texturas presentes tanto no grande cocar do *Estudo de figurino de balé: Jurupari 3* quanto na roupa de penas do *Estudo de figurino de balé: Palhaço* buscam na pulseira do grupo Mundukurú e no bocodori-inog do Índio Bororô a referência para o resultado grandioso e cinético da aplicação de penas. As placas occipitais com plumas do povo Tukano emprestam as geometrias da trama de palha aos desenhos das malhas junto ao corpo do *Estudo de figurino de balé: Jurupari 3* e ao arranjo do acessório de braço do mesmo estudo de figurino. Ainda, novamente o pingente do povo Tukano propõe uma ordenação compositiva das penas em blocos regulares semelhante à do *Estudo de figurino de balé: Palhaço.*

Cabe atentar que não foi encontrado até o momento o relato do artista sobre a apuração na lenda e como ela pôde contribuir nessa criação. Portanto, as questões formais da observação foram mais relevantes ao seu processo do que o aprofundamento nas simbologias da própria lenda. Aponta-se, desta maneira, que, para Dias, o libreto e a coreografia podem ter resolvido essa questão. Sua contribuição, assim, estaria nessa pesquisa museal reproduzida no cenário e no figurino.

Na disposição do encontro de uma transferência, imaginamos o quanto o acervo do Museu Nacional do Rio de Janeiro ensinou a Dias como os povos indígenas se trajavam e como as evidências poderiam ser tratadas no figurino. A coleção de museu, junto

à experiência do bailarino, coreógrafo e corpo de dança, pôde dar as ferramentas para que o artista criasse e fosse aplaudido por sua obra nos dias do espetáculo, fato comprovado em notas de jornais e na reapresentação que ocorrera em Paris, em 1936. Houve, assim, um esforço de Dias para compreender e estabelecer uma vestimenta plausível para o palco. Dias não criou a partir de um imaginário romântico, nem de uma fonte fantasiosa ou hipotética. Ele foi à fonte primária, nos artefatos originais para uma criação genuína de cores, materiais e aspectos de um figurino dos povos indígenas

Valendo-se desse procedimento de Dias, podemos ampliar as perspectivas e certificar que a história seja contada em sua abrangência de dados – voltando-se aos artefatos, como fizemos – e, simultaneamente, considerar o estudo de figurino ou os figurinos em si como fontes que sustentam informações minuciosas sobre os assuntos. Enfim, considerar que os figurinos, em suas diversas fases, seja no objeto materializado, seja no desenho do mesmo, possam servir como pontos de partida para descobrirmos mais sobre os espetáculos e as questões que vão além das cenas das quais participam, alcançando conhecimento sobre outros conteúdos – culturais, artísticos, processuais, tecnológicos – referenciados pelos trajes.

REFERÊNCIAS

ARAUJO, Pedro Correia. Lifar e o Municipal. **Correio de Manhã**, Rio de Janeiro, n. 12234, p. 5. 12 out. 1934. Disponível em: https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/.

BAILADO. In.: **DICIO**, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2019. Disponível em: https://www.dicio.com.br/bailado/

BOURCIER, Paul. **História da Dança no Ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CARLONI, Karla G. Em busca da identidade nacional: bailarinas dançam maracatu, samba, macumba e frevo nos palcos do Rio de Janeiro. **ARtCultura**, Uberlândia, v.16, n.29, p.167-185, jul-dez. 2014.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Geografia dos Mitos Brasileiros**. São Paulo: Global, 2002.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Literatura Oral no Brasil**. São Paulo: Global, 2006.

DEL PRIORE, Mary VENANCIO, Renato. **Uma breve história do Brasil**. São Paulo: Planeta, 2016.

DIAS, Cícero. **Eu vi o Mundo:** Cícero Dias. Nós vimos o mundo: Raymonde Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

FUNDAÇÃO THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO. **Programa do Theatro Municipal**. [online] 1934. N° de identificação: 034404. Disponível em: http://www.theatromunicipal.rj.gov.br/sobre-o-centro-de-documentacao-2/acesso-a-pesquisa/.

LAGROU, Els. **Arte Indígena no Brasil:** agência, alteridade e relação. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.

MATTAR, Denise. **Cícero Dias:** um percurso poético (1907 - 2003). São Paulo: Base7 Projetos Culturais, 2017.

MUSEU NACIONAL UFRJ. **Acervo Etnológico**. [2018]. 5 registros fotográficos de artefatos indígenas. Disponível em: http://www.museunacional.ufrj.br/dir/exposicoes/etnologia/brasil_ind.html.

PEREIRA, Roberto Wagner. **A formação do balé brasileiro**. 2002. 277 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2002.

ROSSIN, Elisa de Almeida. **A criação de máscaras**: O desdobramento das formas na cena. 2013. 106 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – Escola de Comunicações e Artes/Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.