

CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE BRAGANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGENS E SABERES NA
AMAZÔNIA

ANA MABELL SEIXAS ALVES SANTOS

**MÃOS, PENAS E FITAS:
o chapéu de maruja como cultura material em Bragança-PA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguagens e Saberes na Amazônia da Universidade Federal do Pará, Campus Universitário de Bragança, como parte do requisito para a obtenção do título de Mestre.

Linha de Pesquisa: Memórias e Saberes Interculturais

Orientador: Prof. Dr. Luis Junior Costa Saraiva

BRAGANÇA – PARÁ

2017

ANA MABELL SEIXAS ALVES SANTOS

**MÃOS, PENAS E FITAS:
o chapéu de maruja como cultura material em Bragança-PA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguagens e Saberes na Amazônia da Universidade Federal do Pará, Campus Universitário de Bragança, como parte do requisito para a obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Luis Junior Costa Saraiva

Conceito: _____

Data: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Orientador: _____

Prof. Dr. Luis Junior Costa Saraiva
Universidade Federal do Pará (UFPA)

Avaliador (a): _____

Prof. Dr. Daniel dos Santos Fernandes

Avaliador (a): _____

Prof. Dr. César Augusto Martins de Souza

*A Aparecida Santos, Maria Alice Costa, Nazareth
“Morena”, Elizabeth Borges, Kátia Borges e Fátima
Lucas que, com suas mãos, penas e fitas, me ensinaram
a dimensão humana que permeia os objetos e a teia
invisível da fé que alinhava o trabalho artesanal.*

À Universidade Federal do Pará, a quem devo o fascínio pela pesquisa.

Aos docentes do Programa de Pós-Graduação Linguagens e Saberes na Amazônia por traduzirem inquietudes em caminhos, em especial Daniel Fernandes, Flávio Leonel, Georgina Cordeiro, José Guilherme Fernandes, Pere Petit e Salomão Hage.

Ao meu *ori* ou orientador, Luis Junior Costa Saraiva, pela paciência e confiança.

Ao professor César pelas excelentes sugestões.

À querida Larissa Alencar pela inspiração e pelos livros que habitaram minha estante por mais de um ano.

À pesquisadora Ester Corrêa pela enriquecedora convivência em campo.

A todos os pesquisadores, cronistas e poetas citados neste trabalho.

Ao Sr. João Batista Pinheiro, o Careca, pela preciosa colaboração.

À Secretaria Municipal de Educação e aos companheiros do PROJOVEM Urbano Betânia, Camila, Carlúcio (*in memorian*), Dalva, Dailon, Henrique, Marcos e Richielly pela parceria nas horas mais difíceis.

Aos colegas do PPLSA pela poética partilha de conhecimento e experiências. Obrigada aos “divos” Abílio, Adriana, Aline, Ana Cláudia, Ana Lúcia, Andreia, Carla, Clebson, Edson, Érica, Érita, Evilânia, Francisca, Geovana (*in memorian*), Glayce, Juliana, Jocélio, Lilian, Lorrain, Marcelo, Monik, Paula, Patrícia, Peterson, Pedro, Rayana e Socorro.

À Aurycéia “Lyca” Guimarães pelas respostas trazidas da Biologia.

À Ester pelo café que aqueceu minha escrita por tantas tardes.

Aos meus pais, Osvaldo e Diana, pilares da minha existência, sem os quais eu jamais teria forças para percorrer este caminho diante de tantas perdas e obstáculos. À minha irmã, Patricia, por acreditar. À minha avó, Anita pela dedicação quando mais precisei. Ao tio Olavo (*in memorian*), pelo suporte inesquecível. Ao tio Adriano pelo auxílio neste recomeço. À tia Liana pelo exemplo de força. À tia Rosana pelas orações. Aos meus sogros, Policarpo e Raimunda Benedita, e cunhados, Pollyanne, Raianny e Junior, pelo apoio. Ao meu marido, Fúvio, pela doação e compreensão em nome de um sonho que se tornou nosso. À minha filha, Fiorella, pelo extraordinário impulso com que me reconduziu ao que eu queria ser, meu eterno amor e gratidão.

Às artesãs que materializam o chapéu da maruja pelos olhares partilhados e pelas vozes que generosamente deram forma a este trabalho.

A ti, Santo Portentoso, meu São Benedito, por todos os milagres.

A Deus e a todos os orixás.

*“É o que parecia
Que as coisas conversam
Coisas surpreendentes
Fatalmente erram, acham solução
E que o mesmo signo que eu tento ler e ser
É apenas um possível e o impossível
Em mim, em mil”
Caetano Veloso¹*

¹ Álbum CAETANO, Faixa 2: *Eu Sou Neguinha?* Philips, 1987.

Resumo

Esta dissertação objetiva estudar o chapéu de maruja, objeto que compõe a indumentária feminina na festividade de São Benedito em Bragança-PA, à luz do conceito de agência proposto por Alfred Gell (1998), como produto de disputas sociais que afetaram as técnicas que o materializam, bem como sua importância na construção identitária das marujas e implicações de suas reproduções imagéticas. Para isto, são primeiramente consideradas as tensões entre catolicismo oficial e catolicismo popular que marcaram esta manifestação afro-brasileira, fundada durante a vigência do sistema escravista. A relevância da indumentária neste contexto é percebida a partir do conceito de “tela de representação” elaborado por Hall (2003), que permeia análises sobre elementos visuais comuns à marujada e a práticas religiosas africanas; e o conceito de “agência” trazido por Hall (1998), que descreve como objetos podem “agir”, estabelecendo interações sociais. São consultadas fontes locais – estudos acadêmicos, crônicas e o romance *Menina que Vem de Itaiara*, de Celina (1963) – para elencar cronologicamente descrições do chapéu da maruja e assim perceber transformações como a substituição de matérias-primas e o surgimento de novos processos de confecção artesanal. Em seguida, reflexões sobre artesanato e cultura material foram desenvolvidas a partir do referencial teórico de Canclini (2013), Appadurai (2008), Mauss (2015) e Herzfeld (2004). Além da pesquisa bibliográfica, a metodologia utilizada contou com entrevistas a seis artesãs e a alguns membros da marujada a fim de conhecer a produção do chapéu na contemporaneidade e suas implicações identitárias na marujada, estas últimas de acordo com Barnard (2003). Por fim, observações sobre o status simbólico atribuído a este objeto pelo poder público e por outras instituições – que reproduzem sua imagem como forma de representar a própria cidade – são discutidas por uma perspectiva imagética, para além da religiosidade, com base em Canevacci (2001) e Bourdieu (2012).

Palavras-chave: Cultura Material. Agência. Marujada. Artesanato. Chapéu.

Abstract

This dissertation aims to study the maruja hat, object that composes the female attire in the festivity of Saint Benedict in Bragança-PA as a product of social disputes that affect the techniques that materialize it, as well as its importance on maruja's identity construction and implications of its imagetic reproductions. For this purpose, there are primarily considered tensions between official Catholicism and popular Catholicism that marked this Afro-Brazilian manifestation, founded during the validity of the slavery system. The relevance of the attire in this context is perceived from the concepts of "canvases of representation" elaborated by Hall (2003), which permeates analysis of visual elements shared both by the marujada and African religious practices; and the concept of "agency", brought by Gell (1998), which describes how objects "act", establishing social interactions. Local sources are consulted – academic studies, chronicles and the novel *Menina que Vem de Itaiara*, by Celina (1963) – to list chronologically descriptions of the maruja hat and understand transformations such as the replacement of raw materials and the emergence of new processes of craft-making. Then, reflections on craftwork and material culture were developed from the theoretical framework of Canclini (2013), Appadurai (2008), Mauss (2015) and Herzfeld (2004). Besides the bibliographical research, the methodology included interviews with six artisans and some members of the marujada in order to know the hat production in contemporary times and its implications of identity within the marujada, the last ones according to Barnard (2003). Finally, observations on the symbolic status assigned to this object by the Government and by other institutions – that reproduce its image as a way to represent the city itself – are discussed by an imagetic perspective, beyond religiosity, based on Canevacci (2001) and Bourdieu (2012).

Keywords: Material Culture. Agency. Marujada. Craft. Hat.

SUMÁRIO

1. ANUNCIAÇÃO	9
1.1 Plumas e “outras besteirinhas”	9
1.2. Uma busca “impura como um traje”	13
2. “TUDO NELAS É HARMONIOSO E SIMÉTRICO”?	20
2.1. Benedito sob “olhos severos”	22
2.2. Tempo dilatado, telas comprimidas	27
2.3. A forma e o tempo: cronologia de descrições do chapéu da maruja	48
3. “O SUOR CORTA”	57
3.1. <i>Manus</i> , manifesto.	57
3.2. Maria Alice Costa.	66
3.3. Elizabeth e Kátia Borges	74
3.4. Aparecida Santos	81
3.5. Nazareth “Morena”	88
3.6. Fátima Lucas	94
4. AGÊNCIA: (RE)TRATOS E (ENTRE)LAÇOS	100
4.1. “Maruja de verdade tem chapéu de pena”	100
4.2. Chapéus, imagens, paisagens	110
5. ACABAMENTO.....	127
REFERÊNCIAS	131
FONTES DE IMAGENS NÃO AUTORAIS	138

1. ANUNCIAÇÃO

1.1. Plumas e “outras besteirinhas”

Dia claro, o sol invadindo e banhando toda a extensa terra do Vale do Caeté. Vem surgindo da terra o batuque, o som do tambor, o violino modesto e principalmente a cantilena em coro dos festeiros na Barraca da Santa. É a marujada. A nossa e só nossa marujada. As pretas e as morenas de saíões vermelhos, casaquinhos brancos, que foram guardados um ano, juntamente com a pripioca e o alecrim dentro da mala, o chapéu de pluma de todas as cores, do guará, do pato, aqueles chapéus cheios de espelinhos, miçangas e outras besteirinhas.

Jorge Daniel de Sousa Ramos¹

O trecho de crônica com que inicio esta dissertação diz muito sobre as presenças e ausências que a inspiraram. O dia claro que invade e banha a cidade de Bragança-PA, a 216km da capital do estado, Belém, é obra do sol farto às proximidades da linha do Equador sobre a região amazônica. E a terra de onde surge o batuque, a do Vale do Caeté, recebe o nome do rio que por ela corre e que dita o ritmo dos barcos, da pesca, da vida.

No texto, os sons parecem brotar da natureza, expandindo-se nos instrumentos e vozes dos “festeiros” imersos na louvação a São Benedito. Tal como no trecho escrito por Ramos (2000), existe, na devoção beneditina em Bragança, uma associação simbiótica entre som e fé. O título da crônica, “O Chamado”, refere-se ao dizer popular segundo o qual alguém “ouviu o chamado” do santo através dos tambores das comitivas de esmolação² que percorrem a cidade e seus arredores. Diz-se que alguém “ouviu” e não “viu” porque se trata de um chamado espiritual, pertencente ao plano das coisas intangíveis, impalpáveis, invisíveis.

Ao som é atribuído um pedido de licença do próprio santo para adentrar nas casas. Quando o batuque surge e se avoluma pelas ruas, devotos vão às janelas, abrem portas, aguardam nas calçadas, interrompem rotinas para ver Benedito chegar. Na crônica, a utilização de expressões sonoras para descrever esta aproximação condiz com a dinâmica

¹ Trecho da crônica “O Chamado” escrita por Jorge Daniel de Sousa Ramos para a revista Bragança Ilustrada no ano de 1952 e que consta na obra Antologia da Marujada, do Instituto de Artes do Pará (2000, p.109).

² Grupos que realizam todos os anos, entre os meses de abril a dezembro, uma prática de devoção itinerante que percorre um raio de 200 a 300 quilômetros a partir da igreja de São Benedito. Três comitivas – a das praias, a dos campos e a das colônias – levam, cada uma, uma imagem do Santo pelo município e municípios próximos (Fernandes, 2011).

das esmolações: o batuque proclama a chegada de São Benedito tanto no espaço – referente à mobilidade das comitivas no território – quanto no tempo – os tambores da esmolação, como um rito prévio, sinalizam a iminência da festividade à medida que o mês de dezembro se avizinha.

O que se ouve, portanto, precede o que se vê. O som faz-se arauto da imagem. E o momento singular em que o sagrado permeia a vida cotidiana, este instante de tantas expectativas, deixa suas marcas desde as obras literárias até textos acadêmicos que têm por tema a festividade: a musicalidade beneditina, ao contrário de sua visualidade, tem se constituído como objeto de estudo específico³.

Ainda assim, para além da “cantilena”, do “tambor” e do “violino modesto” citados por Ramos (2000), o elemento imagético permanece. Consubstanciada nos objetos que tornam a chamada marujada⁴ perceptível ao espectador, a imagem alinhava memórias em cores e formas: a crônica citada descreve não a experiência de alguém cujos pés estejam, de fato, sobre a terra do Vale do Caeté durante a festividade, mas o pesar de um indivíduo que, estando em outras latitudes, rememora de olhos fechados o que o autor chama de “grande instante”. E eu, maruja por promessa de mãe desde a infância, não sou imune a tais memórias.

As tardes em vermelho e branco se fundem sem ordem ou qualquer cronologia. São lampejos, cenas esparsas de vários dezembros que têm o corpo e a indumentária como referências. O relógio da casa de minha avó quase marcando quatro horas do dia vinte e seis. Ela de pé, em frente à velha mesa de madeira, passando a ferro as fitas do meu chapéu sobre uma manta florida, amarelada pelo tempo. A caixinha de colares – “voltas”, ela dizia – na qual predominavam pérolas. Um colar amarelo e azul. A rosa brilhante de cetim, cuidadosamente presa à renda da blusa por um pequeno alfinete. A saia que havia sido experimentada com antecedência, para saber se serviria também naquele ano ou se estaria curta porque “criança perde roupa muito rápido”. Neste caso, àquela altura do calendário, minha avó já teria encomendado à costureira um arremate em que fosse acrescentado outro “folho”, outra camada de tecido junto aos pés, ou teria providenciado

³ A exemplo das obras *Tocando a Memória da Rabeca* (Moraes, Aliverti e Silva, 2006) e *O Saber-Fazer dos Artesãos de Bragança: Por uma abordagem etnomatemática* (Vidal de Lima, 2010).

⁴ “Marujada” constitui um conjunto de ritos, dentre os quais a procissão e as danças executadas na Festividade de São Benedito, nos quais homens e mulheres se apresentam com indumentárias características; inicia-se todos os anos no dia 18 de dezembro e se estende até o dia 26 do mesmo mês. A marujada “inaugura o tempo da festa” (BRANDÃO DA SILVA, 1997, p.5).

uma saia inteiramente nova. E ambas, saia e blusa, aguardando o “grande instante” da procissão em um cabide enlaçado à escápula da rede.

É por isso que a crônica de Ramos (2000), quando enfatiza a delicadeza com que as devotas protegiam o traje durante todo o ano, tem em mim o efeito de textualização do tempo. Cada palavra remonta ao zelo de minha avó e inspira reminiscências sinestésicas nas quais a pripioca se funde às plumas e as miçangas ao alecrim; tão fortes a ponto de quase enxergar fragmentos de mim mesma, ainda menina, dispersos pelos espelinhos do chapéu.

Por esta leitura absolutamente pessoal, considero interessantíssima a ordem pela qual o autor descreve a marujada: de um quadro amplo da paisagem até a manifestação religiosa, deslocando a atenção do leitor para um quadro mais intimista. Esta espécie de *zoom* composto por Ramos (2000) culmina na anúnciação “é a marujada”, na qual o verbo “ser” opera a migração da sensibilidade auditiva para a visual. Para além de toda a musicalidade que a envolve, a marujada “é” a figura feminina das “pretas e as morenas” no aumentativo de seus saíões, no diminutivo dos casaquinhos... E nos chapéus. O autor aponta uma fusão entre marujada e indumentária. Porém, apesar da associação evidente, curiosamente a esta última não são dedicados maiores detalhes. Pelo contrário: Ramos (2000) diz serem “besteirinhas” os demais adereços que, junto aos espelhos e miçangas, são encontrados nos chapéus da “nossa e só nossa marujada”. A declaração aparentemente afetuosa expressa uma ambiguidade entre proximidade e posse. Sendo “só nossa”, pressupõe uma exclusão e indagações. Quem seriam os contemplados pela pluralidade deste “nós”? Quais seriam as “outras besteirinhas” de que fala Ramos (2000)?

No começo da pesquisa, instigada pelo trecho, conversei informalmente com pessoas ligadas à marujada buscando informações sobre o chapéu. Quis saber de suas características, matérias-primas, técnicas de confecção e origens. Busquei, igualmente, respostas em livros. Entretanto, encontrei descrições da indumentária das marujas – algumas breves, outras mais detalhadas – apenas diluídas em meio a relatos sobre a dança ou a procissão, enfatizando sua função coreográfica. Tive, então, a primeira inspiração que me conduziu a este tema. Com a inquietude de quem volta à infância, quis mergulhar nas “besteirinhas” às quais o autor se referia.

Comecei pela constatação que há, na marujada de São Benedito, uma estética própria que irrompe na paisagem. Levados às ruas, a imagem esculpida de São Benedito, o andor repleto de flores, os estandartes, bandeiras, o bastão da capitoa e a indumentária dos devotos revelam uma quebra no cotidiano na cidade, embalados por rabeças,

tambores e pelas vozes que entoam as ladainhas. É por meio destes objetos que a marujada se torna visível e audível. A princípio, meu interesse esteve voltado tanto para os instrumentos musicais da marujada quanto para os elementos que compõem esta estética própria. O projeto de pesquisa que deu origem a esta dissertação tinha a intenção de estudar os diferentes saberes artesanais que materializam a marujada como patrimônio imaterial em Bragança.

Porém, como não raro ocorre em trajetórias acadêmicas, tal intenção mostrou-se demasiadamente dispersa e mesmo ingênua diante do vasto universo sensorial revelado pelo trabalho de campo, o que levou a escrita a um caminho um tanto quanto inesperado. As entrevistas, desde o início, mostravam não o engessamento nas técnicas que dão forma a estes artefatos, mas dinâmicas inexoravelmente alteradas pelo tempo. O campo, portanto, fazia mais sentido à luz de reflexões sobre cultura material que sob as leituras disponíveis sobre patrimônio cultural a que tive acesso. Da mesma forma, a lei estadual nº 7.330/2009 – que tornou a marujada patrimônio cultural e artístico do estado do Pará e a partir da qual eu esperava desenvolver a análise – oferecia, por seu escopo meramente declaratório, mais questionamentos que respostas. E, de fato, os questionamentos sobre o status de patrimônio atribuído à marujada pareciam menos interessantes que outros surgidos a cada encontro com os sujeitos entrevistados.

Aos poucos, percebi metamorfoses sob aquilo a que se convencionou chamar “tradição”: uma espécie de bricolagem que remetia tanto à Irmandade fundada por negros escravizados – que remonta à data de 3 de setembro de 1798⁵ – quanto a um movimento de uniformização de seus códigos visuais, influenciado pela classe dominante branca do município. Mesmo após esta uniformização, tais metamorfoses continuaram, marcadas pela coexistência ora tensionada, ora pacífica entre a manutenção dos padrões estabelecidos e a assimilação gradual de tendências e materiais diversos ao saber artesanal. Dito de outra forma, preferi os paradoxos palpáveis do campo à suposta solidez da lei.

Além disso, o tempo foi imposto como barreira ao estudo simultâneo de tantos objetos e dos diversos significados que lhes são atribuídos. Preferi, então, tratar de um dos itens que compõem a indumentária festiva. Fez-se necessária uma escolha. E finalmente, guiada pelas disciplinas cursadas durante o percurso do Mestrado em

⁵ A data faz referência à fundação da Irmandade do Glorioso São Benedito de Bragança (IGSBB). (NONATO DA SILVA, 2006, p. 139)

Linguagens e Saberes na Amazônia, entre fitas de braço, rosas de tecido, brincos, colares, pulseiras, batas, saias e anáguas, optei pelo chapéu da maruja.



1.2. Uma busca “impura como um traje”

À parte os descaminhos que levaram a este recomeço, creio ser mais importante justificar o objeto de estudo – que constitui, de fato, um objeto na acepção material da palavra –, diante de uma gama de outras peças artesanais igualmente interessantes e significativas. Em primeiro lugar, o protagonismo feminino na marujada – apontado por estudiosos como Silva (1997), Nonato da Silva (2006) e Carvalho (2010) – foi um fator determinante.

A segunda razão foi a relação percebida entre visualidade e construção do sujeito, recorrente na fala dos primeiros entrevistados. Aqui vale o ditado popular segundo o qual o hábito faz o monge, uma vez que, na teia de relações que se desenvolvem na devoção beneditina em Bragança, a maruja é imediatamente identificada por sua indumentária. As marujas reconhecem-se entre si e são reconhecidas por espectadores da festividade por meio daquilo que reveste seus corpos. Durante a pesquisa – assim como durante anos de participação na festividade – não ouvi comentários que questionassem se seria maruja

alguma mulher que se vestisse como tal. Para o espectador, ela se veste como maruja porque o é, e é maruja porque assim se veste. Como observou Fernandes (2011), “o turista diz que vem ‘ver a marujada em Bragança’ e não participar da devoção e procissão ao santo. Pois a marujada [...] é aqui entendida como o vestuário multicolorido de homens e mulheres e as danças que esses praticam no barracão da irmandade” (p.73). Entre as pessoas que escutei, o único objeto utilizado para pôr em xeque a legitimidade da maruja foi o chapéu. Isto porque o cumprimento ou não das regras historicamente constituídas sobre esta peça de vestuário pode indicar se a maruja é “promesseira”⁶ ou “efetiva”⁷, evidenciando relações de hierarquia.

O terceiro motivo foi o status simbólico ao qual foi alçado o objeto pelo poder municipal, pela Igreja e por instituições como a Universidade Federal do Pará, transcendendo o aspecto religioso de modo a não apenas identificar uma mulher devota, mas a promover representações do mesmo em outros contextos, concebendo-o como um ícone da própria cidade. Não por acaso, marujas e seus chapéus são reproduzidos em quadros, painéis e esculturas em prédios públicos e espaços destinados a atividades turísticas, bem como em mosaicos, cartazes e *graffiti*, imprimindo o tempo da festividade no espaço da cidade.

A quarta razão foi a identificação do chapéu como peça central que caracteriza a figura da maruja em textos acadêmicos como os de Carvalho (2010, p.88) e Moraes, Aliverti e Silva (2006, p.69), além de textos literários como o de Lindanor Celina (1963, p.169) que ressaltam suas cores, sua opulência e sua variedade de elementos.

Finalmente, considerando que os instrumentos musicais da marujada já se constituíram como objeto de pesquisas habilmente conduzidas, contrastando com a inexistência de estudos cujo eixo fosse especificamente a indumentária beneditina, preferi o segundo caminho – ainda que incorresse na previsível dificuldade da escassez. Esta escassez se refere principalmente a informações sobre as origens desta indumentária. Sabe-se que os elementos que a constituem, bem como as regras que incidem sobre os mesmos, foram incorporadas aos poucos. Narrativas orais dos sujeitos da marujada e descrições do traje em textos acadêmicos, literários e jornalísticos produzidos a partir da

⁶ Maruja cuja relação com a devoção beneditina se restringe a uma experiência pessoal, a do cumprimento da “promessa” por uma graça alcançada. Costuma participar apenas da procissão, mas não das danças. Não participa das atividades desenvolvidas pela Irmandade ao longo do ano.

⁷ Os termos “efetiva”, “cadastrada” e “do quadro” são utilizados para se referir às marujas que são membros da Irmandade e que participam de suas atividades (tais como apresentações, reuniões e assembleias) com frequência.

década de 1950 sugerem alterações que sustentam esta afirmação, porém o período anterior à referida década carece de registros.

Por todas as razões mencionadas para o direcionamento da pesquisa, o objetivo desta dissertação foi abordar o chapéu da maruja não apenas como item⁸ de indumentária devocional, mencionado tangencialmente junto a descrições dos ritos da festividade, mas como eixo que mobiliza identidades e em torno do qual se desenvolvem relações sociais, tal como descrito no conceito de “agência” proposto por Alfred Gell (1998).

O único requisito que utilizei para a busca de entrevistados foi que confeccionassem chapéus de maruja. Seguindo este critério absolutamente simples, encontrei apenas mulheres, embora duas delas, irmãs, tenham revelado que aprenderam o ofício com o pai. As entrevistas foram realizadas com seis artesãs: Maria Alice Costa, Nazareth “Morena”, Aparecida Santos, Fátima Lucas, Elizabeth Borges e Kátia Borges⁹. Nazareth é aposentada e confecciona chapéus ocasionalmente, ao contrário de Elizabeth, Kátia e Maria Alice, que declaram produzi-los com regularidade, embora também trabalhem com outros tipos de artesanato, como pintura de guardanapos e arranjos de flores de tecido. Aparecida e Fátima confeccionam chapéus a partir do segundo semestre, exceto se surgirem eventuais encomendas no primeiro semestre. Aparecida é, além de artesã, costureira. Fátima, além dos chapéus, faz jogo do bicho na feira da cidade.

Todas confeccionam o chapéu há mais de dez anos e todas se declaram devotas de São Benedito. Dentre as seis artesãs, apenas Maria Alice não é maruja. Nazareth e Fátima são marujas “efetivas”, enquanto Aparecida, Kátia e Elizabeth são promesseiras. Sobre este aspecto, cabe ressaltar que ouvir pessoas com diferentes gradações de proximidade em relação à marujada proporcionou a oportunidade de ouvir discursos também diversos, gerando uma abordagem polifônica que busquei traduzir para este trabalho. Não tenho a pretensão de “oferecer visibilidade” a estas mulheres, uma vez que todas são reconhecidas por seu ofício entre as devotas que as procuram e mesmo entre turistas, conforme pude observar durante o andamento da pesquisa.

A metodologia utilizada consistiu em pesquisa bibliográfica e de campo. Durante esta última foram realizadas entrevistas semiestruturadas por tópicos, porém abertas a assuntos diversos que as artesãs quisessem expor acerca de seu saber-fazer, por considerá-

⁸ Não será utilizado aqui o termo “acessório”, pois o termo é comumente associado a itens não obrigatórios cuja função é meramente ornamentar as peças principais, o que não se aplica neste caso.

⁹ Estas artesãs são algumas das representantes da intrincada rede de produção do chapéu da maruja em Bragança, mas não são as únicas a exercerem o ofício. Há outras que gozam de igual prestígio na cidade.

los, por sua experiência, relevantes para o resultado final. Esta abertura foi essencial para o andamento da pesquisa, pois a fala dissipa a rigidez inicial do objeto de estudo e a reconfigura em uma narrativa fluida, indubitavelmente mais rica.

Sendo a confecção de chapéus uma atividade predominantemente feminina e doméstica, todas as entrevistas foram realizadas nas casas das artesãs e tinham duração média de uma a duas horas, conforme a época. Durante o primeiro semestre, as conversas eram geralmente mais curtas e relacionadas a assuntos que não necessitavam de quaisquer recursos além da memória, tais como a razão pela qual começaram a exercer o ofício, as diferenças entre os chapéus “antigos” e os “novos”, lembranças da marujada de outros tempos e a devoção a São Benedito. No segundo semestre, no qual a demanda por chapéus costuma se intensificar, o tema era direcionado ao processo de confecção propriamente dito: materiais, costura, obtenção e tratamento das penas de pato, montagem e acabamentos, processos explicados pacientemente por elas não apenas por meio de suas vozes, mas de narrativas que tinham o corpo como suporte para gestos e demonstrações, tal como em uma aula prática.



Cada uma delas foi entrevistada entre quatro e cinco vezes, com exceção de Nazareth, com a qual tive apenas dois encontros, porém muito produtivos. Todos os

encontros foram agendados com alguma antecedência e todos foram realizados individualmente, à exceção de Kátia e Elizabeth Borges, irmãs que trabalham juntas. Utilizei o recurso da gravação em áudio a partir da segunda entrevista com cada artesã, bem como de um caderno onde pude tomar notas sobre eventuais questões que seriam levantadas posteriormente, de forma a não interromper suas falas. Utilizei também o recurso da fotografia para registrar etapas da confecção do chapéu. Todas as imagens não especificadas neste trabalho são autorais ou reproduções autorizadas dos acervos particulares das entrevistadas. As demais, tais como ilustrações elencadas a título de comparação, estão identificadas por fonte, ano de produção – nos casos em que esta informação está disponível – e data de acesso.

Um obstáculo implícito para os encontros com artesãs – do qual fui advertida por devotas desde os primeiros contatos com algumas das entrevistadas – foi o receio de algumas em ensinar técnicas de confecção, uma vez que cada detentor deste saber seria um potencial concorrente. Recebi algumas recusas durante este processo, justificadas, no primeiro semestre, pela ausência de encomendas em andamento e, no segundo semestre, pela falta de tempo ocasionada pelo excesso de encomendas a cumprir. Restringi, portanto, a pesquisa de campo a estas artesãs e ao presidente da Irmandade da Marujada (IMSBB), o senhor João Batista Pinheiro, o Careca. Neste caso, as entrevistas foram realizadas no Teatro-Museu da marujada nos períodos em que não ocorreriam eventos no local, e foram essenciais para conhecer a posição da instituição sobre o objeto em questão, suas variações e a função que cumpre no contexto da festividade.

A escassez de fontes sobre o chapéu anteriores a 1950 e as recusas por parte de algumas artesãs, porém, não foram as únicas adversidades na pesquisa. Isto porque

Não é uma tarefa fácil encontrar estudos sobre artesanato que não tenham como foco principal de análise os aspectos econômicos ou o enfoque direcionado para uma visão romântica que destaca principalmente características como “originalidade”, “pureza” e “tradição”. (LIMA, 2005, p.9)

Considerando que o artesanato constitui um tema cujos estudos acadêmicos no Brasil são poucos e por vezes tendem à concepção cristalizada de que o produto artesanal seria “puro” ou “genuíno”, alheio a influências externas, tal como observou Lima (2005), busquei evitar esta visão homogeneizante e substituí-la por outro prisma: o de expressar o olhar destas mulheres sobre o seu ofício e sobre a fé com que persistem em suas trajetórias de materialização da marujada em meio às mudanças, discontinuidades,

enfrentamentos e silenciamentos na rede de relações que se desenvolveu dentro e em torno da festividade. Isto somente foi possível através da busca de possíveis confluências entre o chapéu da maruja e aspectos simbólicos e dados históricos sobre identidades negras no sistema escravocrata a partir de estudos acadêmicos, textos literários e representações imagéticas. A diversificação das fontes fez-se necessária para a tessitura de possíveis negações que levaram o objeto à forma “tradicional” percebida hoje. Isto porque

Por registros escritos, iconográficos ou sonoros – como relatos de viajantes, missionários e literaturas coloniais; gravuras, fotografias, filmes ou gravações rítmicas; expressões artísticas e religiosas; provérbios, contos e mitos; rituais, danças e festas –, podemos contestar discursos e imaginários de tempos modernos que negaram historicidade às Áfricas e suas culturas, como a reinvenções de africanismos na diáspora Atlântica. (Antonacci, 2009, p.48)

Tais fontes estão, em sua maioria, no capítulo a seguir, que tem por foco as tensões existentes no culto a São Benedito na cidade de Bragança. Esta abordagem foi necessária para compreender aspectos relacionados à confecção do chapéu da maruja, em especial as transformações sofridas pelo objeto ao longo dos anos. Para esta análise, foram consultadas fontes bibliográficas locais sobre a marujada, dentre as quais Brandão da Silva (1997), Rosário (2000), Nonato da Silva (2006), Fernandes (2011) e Alencar (2014). Esta mesma abordagem pontua a ausência de dados específicos sobre a origem deste item de indumentária, aspecto também abordado neste capítulo. Os dados históricos acerca da presença africana no Brasil fornecidos por Carneiro (1981), Souza (2002), Bezerra Neto (2012) e Salles (2015) entre outros, servem à elaboração de hipóteses sobre os elementos que constituem o chapéu como signo eclipsado por relações de poder, fundamentando-as nos estudos sobre religiosidade africana desenvolvidos por Ademuleya (2007) e Augras (2008), bem como nas reflexões de Hall (2003) sobre a diáspora.

Uma vez demonstrado o panorama no qual o chapéu da maruja é produzido, (re)produzido e ostentado, o terceiro capítulo busca conhecer as artesãs e seus saberes por meio das narrativas que estas mulheres elaboram sobre o ofício que exercem. Este capítulo recorre às considerações elaboradas por Canclini (2013) sobre artesanato, além de estudos de Mauss (2015), Herzfeld (2004), Appadurai (2008) e Miller (2013). Tais fontes permitiram o desenvolvimento de algumas análises sobre as sociabilidades constituídas em torno do trabalho artesanal, sobre o seu papel como estratégia de sobrevivência para os sujeitos que o realizam, suas transformações operadas durante

experimentações constantes e sobre a diversidade muitas vezes oculta sob rótulos como “típico” ou “folclórico”.

O quarto capítulo, por sua vez, é permeado pelo já citado conceito de agência desenvolvido por Gell (1998), utilizado para tratar da função central do chapéu da maruja – a de comunicar uma identidade no contexto devocional da festividade de São Benedito – bem como para compreender desdobramentos do chapéu na contemporaneidade e suas representações, muitas vezes permeadas por relações de poder. Primeiramente, observo a indumentária como legitimadora de status na marujada, recorrendo também a Barnard (2003). Em seguida, trago análises acerca da dimensão simbólica atribuída ao chapéu da maruja por instituições que dele se servem (algumas vezes junto aos demais itens de indumentária, outras isoladamente) para representar a cidade de Bragança em outras associações imagéticas. Para isto, utilizo estudos sobre implicações sociais da imagem, a partir de Canevacci (2001), considerando também a abordagem de Bourdieu (2012) sobre o poder simbólico.

As pesquisas bibliográficas e de campo serviram a uma jornada árdua: a da compreensão de um único artefato perpassado por poderes, saberes e interpretações diversas. Não se consegue, porém, compreender a materialidade das coisas ou suas representações sem que se permita adentrar por suas frestas para alcançar o reflexo da condição humana que nelas está contida. O que busquei foi textualizar a humanidade impregnada no chapéu da maruja, direcionada pela leitura de objetos sugerida por Neruda (1935) ao buscar “uma poesia impura como um traje”:

Es muy conveniente, en ciertas horas del día o de la noche, observar profundamente los objetos en descanso: las ruedas que han recorrido largas, polvorizadas distancias, soportando grandes cargas vegetales o minerales, los sacos de las carbonerías, los barriles, las cestas, los mangos y asas de los instrumentos del carpintero. De ellos se desprende el contacto del hombre y de la tierra como una lección para el torturado poeta lírico. Las superficies usadas, el gasto que las manos han infligido a las cosas, la atmósfera a menudo trágica y siempre patética de estos objetos, infunde una especie de atracción no despreciable hacia la realidad del mundo. La confusa impureza de los seres humanos se percibe en ellos, la agrupación, uso y desuso de los materiales, las huellas del pie y de los dedos, la constancia de una atmósfera humana inundando las cosas desde lo interno y lo externo. (NERUDA, 1935, p. 3)

Trajes são “impuros” porque não se mantêm imaculados. Não são feitos para mera contemplação. Trajes estão impregnados de fluidos, testemunhando à epiderme a pulsação que lhes serve de sustentáculo. Segundo o poeta, a impureza dos seres humanos pode ser percebida nas coisas, como uma atmosfera que as inunda desde as digitais em

sua superfície até seu interior. Esta atmosfera, porém, somente é revelada através de uma profunda observação. A minha inicia com uma pergunta.

2. “TUDO NELAS É HARMONIOSO E SIMÉTRICO...”?

O trecho que empresta o nome a este capítulo compõe a crônica “Eu Também Atendi ao Chamado”, publicada na revista *Bragança Ilustrada* no ano de 1953¹⁰: “tudo nelas é harmonioso e simétrico, desde o ornato da plumagem dos chapéus ao círculo refletor dos espelinhos” (FERREIRA, 2000, p.113). Há, porém, uma inafastável controvérsia na assertiva do autor, aqui revolvida e assinalada pelo ponto de interrogação.

Pontuar esta interrogação implica em interpretar o trecho escrito por Ferreira (2000) em outro sentido para além da mera estética: implica em reconhecer que, sob a suposta harmonia e simetria atribuídas às marujas, existe na marujada um universo latente de assimetrias cujo indício mais visível reside em sua indumentária, utilizada em ritos diversos como a “alvorada” que marca a abertura da festividade de São Benedito no dia 18 de dezembro, a procissão do dia 26 do mesmo mês e as danças¹¹ que ocorrem no barracão e no chamado Teatro-Museu.

Para adentrar nestas assimetrias, recorro à menção ao vestuário das marujas que consta no livro “Tocando a Memória: Rabeca” de autoria de Moraes, Aliverti e Silva (2006). Ainda que o objeto de estudo da obra seja o instrumento musical a que Ramos (2000) chamou “violino modesto”, há outros pontos da devoção beneditina que tangenciam sua abordagem. Dentre as descrições do traje festivo existentes nas pesquisas sobre a marujada, considero a destes autores bastante detalhada e apropriada a uma primeira análise:

No dia 25 de dezembro, Dia da Natividade, as marujas se vestem com saias longas, compridas até atingir o tornozelo, rodadas nas cores azul-claro ou azul-turquesa. Algumas escolhem um tecido rendado, outras, brilhoso; não há uniformidade quanto ao padrão do tecido, o que importa é a cor. A blusa é branca, geralmente bordada ou rendada, com mangas curtas e o corpete solto abaixo da cintura.

O chapéu é o item mais pomposo que compõe o figurino, e sua feitura envolve um longo processo artesanal. [...] Para sua confecção, um dos materiais principais são as penas de pato. [...] As penas são arranjadas de modo a formar

¹⁰ A crônica, tal como a já mencionada “O Chamado”, consta na obra *Antologia da Marujada* (2000) do Instituto de Artes do Pará.

¹¹ “O ritual da dança na Marujada é composto por um total de seis danças. Três de originárias dos primeiros escravos: a roda, o retumbão e o chorado, e as outras que foram inseridas com o decorrer do tempo são originárias dos salões das cortes europeias: a mazurca, a valsa e o xote”. (ALENCAR, 2014, p.88)

pequenas flores brancas, que são presas por botões a uma armação que pode ser de palha, haste metálica, ou de isopor, esta torna o chapéu mais leve. A armação é recoberta por tecido, aumentando a altura da copa, enquanto a aba é recortada com tecido ou papel dourado.

Completando sua ornamentação, amarra-se uma série de fitas de cetim das mais diversas cores, de um metro de comprimento que, durante os giros das marujas, parecem um arco-íris.

Entre os adereços há uma rosa azul colocada ao lado esquerdo, acima do peito, uma faixa azul transpassada em volta da blusa e, completando o visual, muitos colares e pulseiras. [...]

Os pés descalços simbolizam a humildade contrastada com o uso de maquiagem no rosto e o caminhar e dançar com graça e altivez¹².

No dia 26 de dezembro repetem o mesmo padrão de vestimentas e ornamentos, havendo mudança para as cores vermelho e branco. (MORAES, ALIVERTI e SILVA, 2006, p.69)¹³

No texto acima, é possível identificar uma diferença fundamental em relação à percepção de Ferreira (2000): a menção aos pés descalços em contraste com a maquiagem e os adereços, simbolizando polos opostos de submissão e altivez, não condiz com a harmonia alegada na crônica escrita em 1953. Não se trata aqui, frise-se, de equiparar um gênero textual que permite uma leitura poética à rigidez de uma pesquisa acadêmica como se tivessem ambos a mesma finalidade. A comparação entre os trechos serve unicamente à percepção de discursos implícitos que, sob a justificativa de promoção de uma “cultura” única, homogênea e mesmo “ingênua”, ocultam diversidades, sublimam contradições e dissimulam tensões.

Por este prisma, enquanto os pés desnudos evidenciam a “humildade” – eufemismo utilizado para se referir à escravidão em solo brasileiro¹⁴ – a opulência da indumentária da maruja, cuja expressão máxima se encontra no chapéu, remetem a outras origens, anteriores às do tempo de cativo. A este respeito, o objeto é tomado como metáfora de multiplicidade por Alencar (2013), que escreve:

As marujas bragantinas levam na cabeça um dos mais significantes símbolos da cultura da Marujada: o chapéu feito de pequenas flores de penas brancas e lantejoulas douradas ao centro e nas bordas uma gama de cores em fitas, pendendo ao chão, dando vibração e movimento (p.54)

¹² O mesmo vestuário utilizado pelas marujas no dia 25 de dezembro, embora não mencionado pelos autores, é também ostentado na abertura da festividade de São Benedito, dia 18 de dezembro, na chamada “alvorada”.

¹³ Sobre a vestimenta dos marujos, segundo Brandão da Silva (1997): “O uniforme masculino constitui-se de calça comprida e camisa de mangas compridas, um chapéu de palha forrado em tecido branco, com uma fita vermelha ou azul, e um laço pregado”. O autor não menciona, contudo, a rosa azul ou vermelha que, conforme o dia – respectivamente, 18 e 25 ou 26 de dezembro – orna o lado direito da aba do chapéu masculino e as fitas que os marujos levam ao braço esquerdo e que seguem o mesmo padrão de cores; tampouco menciona que, no dia 25, camisas azuis acompanham as calças brancas, enquanto no dia 26 o uniforme é inteiramente branco, exceto pelas fitas e rosas vermelhas.

¹⁴ Retomarei o tema neste mesmo capítulo, no tópico 2.2.

A autora compara as fitas, cujos “matizes de tantas cores [...] decaem do chapéu, umas aparecem mais que as outras, de longe parecem unas, mas são distintas em sua complexidade, tons e tamanho” (ALENCAR, 2013, p.54), com os discursos constituídos a respeito da marujada. A uma certa distância, as fitas parecem um só elemento ao espectador. Contempladas de perto, porém, todas as tonalidades saltam aos olhos, revelando suas diferenças.

O chapéu, se visto de longe, provoca uma impressão; visto de perto, instiga outras opiniões. Se considerado em outro contexto que não o de peça do vestuário beneditino, pode parecer mera alegoria. Corporificado feito coroa na figura de mulheres cujos pés nus tocam o asfalto, percorrem ruas e dançam, outros significados são despertados. Parafraseando – e contrariando – Ferreira (2000), tudo nelas é assimétrico, a começar pela comparação entre suas cabeças e seus pés. E o tom “harmonioso” a que se referia o autor é subvertido em desarmonioso à luz da história repleta de tensões sociais sobre a qual o chapéu foi (re)criado e a marujada foi construída como um patrimônio cultural. Isto porque “Se é verdade que o patrimônio serve para unificar uma nação, as desigualdades na sua formação e apropriação exigem que se o estude, também, como espaço de luta material e simbólica entre as classes, as etnias e os grupos” (CANCLINI, 1994, p. 97).

2.1. Benedito sob “olhos severos”

A esta altura da análise, torna-se essencial pontuar a identificação dos negros escravizados¹⁵ que iniciaram a devoção beneditina em Bragança com o santo a quem prestavam suas homenagens. A primeira delas deriva da origem africana comum entre São Benedito e estes devotos, pois “a família de Benedito era descendente da África. Oriundos da Etiópia, os avós do Santo eram tipos legítimos do africano daquela região. Benedito nasceu com aquela cor dos nascidos na África”. (BRANDÃO, 1979, p.9). E

¹⁵ Não será utilizado, nesta dissertação, o termo “escravo”. Todas as menções ao vocábulo constam em citações diretas. Optei pela forma ao tomar conhecimento de demandas discursivas do movimento negro no Brasil, que rejeitam o termo por considerá-lo reducionista. Segundo estas demandas, definir alguém como “escravo” naturaliza uma condição de dominação. Um dos questionamentos postos pelo movimento se refere à contraposição eurocêntrica, nos livros de história, entre os termos “escravo” e “senhor”, não entre “escravizado” e “escravizador”. O participio “escravizado” designa uma pessoa que foi submetida a um processo de escravidão, enquanto “escravo” pressupõe um conceito estático. Desta forma, substituir “escravo” por “escravizado” representa a substituição do “ser” pelo “estar”. (HARKOT-DE-LA-TAILLE e SANTOS, 2012). Uma vez que a linguagem constitui um campo de poder e de reprodução de ideologias, penso ser a argumentação justa e coerente ao objetivo deste trabalho.

havia, além daquela “cor dos nascidos na África”, outras semelhanças em fatos narrados no que se conhece como a biografia do santo:

São Benedito foi um dos primeiros santos negros a ser efetivamente canonizado pela cúria romana, em 1763. Nasceu na Sicília, Itália, em 1526. Seus pais eram descendentes de escravos vindos da Etiópia, mais tarde libertos por seus senhores. Sua família era pobre e o Mouro, como era chamado, foi pastor de ovelhas e lavrador. Aos 21 anos foi chamado por um monge para viver entre os Irmãos Eremitas de São Francisco de Assis. Depois de 17 anos, transferir-se para o Convento dos Capuchinhos, onde foi designado para ser o cozinheiro do convento, permanecendo nesse serviço até quando foi eleito pelos seus irmãos de comunidade como superior do Mosteiro. (VAT, 1941, p.60)

Benedito, negro, filho de escravizados, nascido em outro país que não o de seus pais, franciscano, pastor de ovelhas, lavrador e cozinheiro – atividades historicamente exercidas por classes menos favorecidas – e que, apesar de todas as circunstâncias que lhe eram desfavoráveis, teve seu reconhecimento nos céus, pode ser compreendido como exemplo de um santo acessível, próximo, quase palpável. Isto explicaria a grande aceitação do culto a Benedito em Bragança em muitas regiões do Brasil, antes mesmo de sua canonização. A devoção

Iniciou-se na Bahia. Na catedral da Bahia, em 1686, já se festejava o Beato e, neste mesmo ano, foram criados e encaminhados a Roma os estatutos da Irmandade do Bem Aventurado Frei Benedito de Palermo. Antes da canonização o Santo já estava sendo popular no Brasil. (BRANDÃO, 1979, p.105-106)

A devoção, à época, acontecia à margem do catolicismo oficial. Sua autorização, por parte da Igreja, ocorreu apenas em 1743, e a canonização mais de meio século depois, no ano de 1807 (FERRETI, 1998). No Pará, “entre as devoções populares que o negro assimilou do catolicismo a mais disseminada é, sem dúvida, a de São Benedito, patrono de muitas freguesias, cujas irmandades se multiplicaram por todo o Estado” (SALLES, 2015, p.34). A Irmandade do Glorioso São Benedito de Bragança, como já citado, foi fundada em 1798 – antes, portanto, da canonização de Benedito – com o caráter de instituição religiosa. A devoção, porém, provavelmente já existia antes desta fundação. Sobre este ponto, Fernandes (2011) afirma que

É quase certo que, ao instituir-se uma manifestação, do ponto de vista legal, o que se fez foi a ratificação de um direito consuetudinário, pois a Irmandade foi a legalização de prováveis manifestações de caráter profano dos negros

escravizados. (p.57-58)

Brandão da Silva (1997) aponta que a IGSBB não foi criada pelos segmentos desfavorecidos da sociedade bragantina, mas que surgiu como uma concessão das elites brancas que, articuladas com o poder eclesiástico, procuraram massificar o cristianismo e legitimar o sistema escravocrata, evitando conflitos, fugas e rebeliões. Isto porque “as possibilidades de reorganização sócio-espacial e de inserção do negro no sistema colonial escravista foram limitadas a um elemento dentro do sistema institucional: as irmandades leigas destinadas a negros e gentios” (Lima Ivo, 2006, p.38). De fato, havia um referencial étnico no Compromisso datado de 1853, que determinava que a Irmandade seria composta por “pardos e pretos de ambos os sexos” (Brandão da Silva, 1997, p.26)¹⁶.

Desde então, a história da IGSBB foi marcada pela dominação, havendo apenas a transição do sistema escravocrata para o sistema burguês, validada por meio do estatuto de 1947, quando a irmandade deixou de ter caráter religioso para ser transformada em irmandade civil. O documento marcou também a inserção de brancos em seu quadro e o reconhecimento da marujada – até então considerada uma manifestação marginal – como parte oficial da “festa do santo”¹⁷.

O deslocamento da marujada da margem para o centro da festividade e a reconfiguração da IGSBB em uma sociedade civil poderiam sugerir, à primeira vista, uma forma menos rigorosa para que negros e mestiços pudessem exercer suas práticas de culto. No entanto, com o mesmo estatuto de 1947 o requisito para ingresso na IGSBB foi substituído de “pretos ou pardos de ambos os sexos” para “brasileiros de ambos os sexos, de qualquer idade ou profissão, católico [...]” (BRANDÃO DA SILVA, 1997, p.56). Com isso, a imposição do critério do catolicismo afastava intencionalmente quaisquer outras formas de devoção no contexto da marujada.

Isto porque a marujada somente poderia ser vinculada a um ritual religioso se fosse implementada pelo clero, não por leigos, em culto profano, numa nítida disputa de quem poderia ou não ser responsável pelos rituais e práticas religiosas. (FERNANDES, 2011, p.60)

¹⁶ Brandão da Silva (1997) pontua que a existência de Irmandades compostas apenas por negros era comum em algumas regiões brasileiras, sendo a participação de brancos restrita aos cargos de secretário e tesoureiro, e ainda assim somente em caso de ausência de negros e pardos alfabetizados para que ocupassem tais cargos.

¹⁷ Quanto à outra metamorfose operada pelo mesmo estatuto, a uniformização das marujas, tratarei no próximo item.

Esta configuração perdurou até 1988, quando, após uma longa disputa judicial, a Igreja retomou o controle da festividade e a IGSBB foi extinta. Nos dias correntes, é a Irmandade da Marujada de São Benedito de Bragança (IMSBB), criada em 1985, que conduz as apresentações da marujada (FERNANDES, 2011, p.63). A procissão de São Benedito, da qual participam marujos, marujas e demais devotos, é organizada pelo poder eclesiástico do município, que manifesta seu poder de diversas formas. O sistema sonoro utilizado para a transmissão de orações durante o percurso é uma delas. Palavras de ordem como “eu amo ser católico”, “sou feliz por ser católico” e “eu amo a minha Igreja” são transmitidas e se fazem ouvir repetidamente ao longo da procissão, tal como pude constatar em campo no ano de 2016.

Não pretendo, aqui, adentrar em maiores detalhes sobre tais tensões, mas contextualizar a devoção a partir da dominação socioeconômica e ideológica que marcou sua história e estabeleceu as formas pelas quais a fé deveria ser manifestada. Estas relações assimétricas levam ao que entendo como outro pilar da identificação dos devotos com São Benedito, além dos referenciais étnico e social: ao santo é atribuída uma personalidade humilde como convém aos franciscanos, mas na qual um senso de justiça pessoal se sobrepõe às normas hierarquicamente impostas pelo catolicismo. Tal atribuição pode ser claramente percebida na narrativa de um milagre supostamente operado pelo santo ainda em vida, o chamado “milagre das rosas”:

Sempre que podia, Benedito apanhava alguns alimentos de sua cozinha, metia-os nas dobras do burel e, disfarçadamente, os levava aos necessitados. Conta-se que numa dessas ocasiões, o santo foi surpreendido pelo superior do convento, que perguntou: “Que levas aí, na dobra do teu manto, irmão Benedito?” E o santo respondeu: “Rosas, meu senhor!”. São Benedito desdobrou o burel franciscano e, em lugar dos alimentos suspeitados, apresentou aos olhos severos do superior uma braçada de rosas. (VAT, 1941, p.61)

Por esta narrativa, bastante conhecida entre os devotos do santo, pode-se suscitar duas características conferidas a Benedito que servem à compreensão das tensões da marujada: a primeira constitui a irrestrita bondade para com os mais pobres; a segunda, derivada daquela, representa uma inclinação ao descumprimento das regras estabelecidas em situações nas quais estas contrariassem sua consciência. Neste caso, o próprio Deus teria dado razão a Benedito, pois sua desobediência seria fundamentada na caridade. Há, na transformação dos alimentos em rosas, um sinal divino de que ele não mereceria uma advertência ou punição por parte do superior que o proibia de distribuí-los. Pela lógica

devota, a igreja pode cometer erros, mas Benedito não, e Deus sabe disso. São Benedito seria, por esta mesma lógica, humano na transgressão e na dissimulação, mas divino nas intenções que as justificam.

Esta interpretação aproxima o santo do indivíduo de carne e osso que o toma como parte de sua realidade. Por isso, para um devoto, “o seu Santo de devoção não é visto como algo impessoal e longínquo, mas ao contrário, como uma entidade que pertence ao seu mundo social” (BRANDÃO DA SILVA, 1997, p.266).

Tal pertencimento representa um processo semelhante àquele em que “o vínculo entre o santo e o devoto estabelece progressivamente uma relação de compromisso, onde deveres e direitos vão se explicitando, na forma de normas de conduta, rituais e castigos impostos a ambos os lados” (LOPES, 2010, p.128). Digo que o processo é “semelhante” e não idêntico ao descrito por Lopes (2010) porque não houve, em minhas conversas com as artesãs marujas e com Careca, menção alguma a histórias nas quais São Benedito tivesse sido posto “de castigo” como nas práticas populares em que imagens de Santo Antônio são escondidas ou postas de cabeça para baixo quando este não cumpre a função de casamenteiro.

Ao contrário dos castigos infligidos a ambos de que fala Lopes (2010), as pessoas com as quais conversei relatam castigos apenas ao devoto que “desrespeitar” o santo. Isto porque “São Benedito é outro santo considerado muito milagroso – e também muito ‘perigoso’, com quem não se pode brincar” (MAUÉS, 2005, p.26). O vínculo entre o devoto e Benedito é marcado pelo compromisso e pela proximidade, tal como pontuado por Lopes (2010), e pelo grande poder do santo em operar milagres, tal como observado por Maués (2005), porém apenas o devoto presta obediência. No mesmo sentido,

Outro santo católico cujo culto é muito difundido no Brasil é São Benedito. No Maranhão, como em diversas outras regiões, São Benedito é considerado padroeiro e protetor dos negros. E visto popularmente como um santo esperto e mesmo vingativo, mas que protege seus devotos, sejam eles ricos ou pobres. (FERRETTI, 1998, p.191)

Em Bragança, especialmente na esmolação, há uma relação anímica estabelecida pelos devotos em relação a São Benedito. Esta relação é observada por Fernandes (2011), segundo o qual “a animização do santo não é apenas para o ‘bem’, quando atende aos pedidos dos devotos. Também é o santo que ‘castiga’, apresentando ‘atitudes’ que revelam sua insatisfação ou aprovação [...]” (p.86). Nesta relação, observa o autor, o santo seria uma entidade que repreende para ensinar por meio de “exemplos”.

De toda forma, seja a interpretação popular a de um santo “perigoso”, tal como descrito por Maués (2005), ou de “esperto” e “vingativo”, como registrado por Ferretti (1998), ou simplesmente a de uma entidade que castiga pelo “exemplo”, como analisado por Fernandes (2011), em todos os casos há algum grau de deslocamento da placidez com que são descritos outros santos católicos em direção à fluidez das divindades africanas. É possível compará-lo aos orixás, cujos humores são mutáveis como os elementos da natureza que regem. Cascudo (1962) aponta a inexistência de registros em que São Benedito tenha sido sincretizado com algum orixá¹⁸ e sugere que isto se deve ao fato de o santo ser negro, o que geraria uma identificação étnica que afastaria a necessidade de outras associações¹⁹.

Esta perspectiva híbrida sobre o “santo preto” existe também na marujada, refletindo a tensão entre “catolicismo popular” e “catolicismo oficial” identificada por Brandão da Silva (1997, p.54). Diante das divergências anímicas entre o santo e o poder eclesiástico no município, pode-se dizer que, tal como na narrativa de Vat (1941) sobre o controle do superior do convento e o “milagre das rosas”, também em Bragança Benedito sempre esteve sob “olhos severos”.

2.2. Tempo dilatado, telas comprimidas

Posta à margem e ao centro, imaterial e manifesta, disputada e romantizada, romanizada e africana, senhorial e cativa, contestadora e legitimadora²⁰, ou ainda “laica e religiosa, profana e sagrada [...] mesmo estando às portas da Igreja enquanto instituição e espaço físico” (SANTOS e BRITO, 2016, p.37), a marujada sempre esteve às voltas com a dualidade.

De fato, o estatuto da IGSBB de 1947 era evidentemente restritivo quanto à aceitação apenas de católicos entre seus membros. Ainda assim, a imposição de uma religiosidade oficial não extinguiu elementos que remetem às religiões de matriz africana. Diz Fernandes (2011): “Na marujada, mesmo a despeito do reconhecimento de ser um santo preto e ter sua origem com os escravos africanos, nega-se, ou esvazia-se, em certa medida, a origem afro, particularmente com a umbanda” (p.107). É pontual a utilização,

¹⁸ A afirmação de Cascudo (1962) se refere aos estados da Bahia e do Rio de Janeiro.

¹⁹ Há registros de sincretismo em outros estados: “São Benedito, sincretizado com Verequete, é considerado guia ou chefe dos terreiros de tambor de mina do Maranhão” (FERRETTI, 1998).

²⁰ No dizer de Brandão da Silva (1997), “espaço de liberdade dentro de um sistema marcado pela dominação” (1997, p.255).

pelo autor, da expressão “em certa medida”. Isto porque a relativa negação da religiosidade africana oculta seus indícios sob os ritmos, gestos, cores e, principalmente, sob a indumentária.

Pretendo, aqui, pontuar alguns destes indícios de religiosidade africana na indumentária beneditina, ainda que esta seja uma tarefa árdua, uma vez que a diáspora resultou na diluição, reconfiguração e fusão de elementos anteriormente diversos e mesmo opostos na complexidade e especificidades do território africano (Hall, 2003).

Com efeito, havia, entre os escravizados desembarcados na região amazônica, uma diversidade étnica considerável. Sobre a região bragantina, cabe mencionar os dados levantados por Carneiro (1981). Ao discorrer sobre o grupo étnico dos negros bantos, o autor menciona o litoral do Pará como uma das áreas nas quais há registros da presença de indivíduos originários desta nação²¹.

Os negros bantos, originários do Sul da África (Angola, Congo, Moçambique), foram localizados pelo tráfico no Maranhão, em Pernambuco e no Rio de Janeiro, donde, em migrações menores, se estenderam às Alagoas, ao litoral do Pará, às Minas Gerais, Estado do Rio e São Paulo. Negros bantos eram os angolas, os benguelas, os moçambiques, os macuas, os congos, etc. (CARNEIRO, 1981, p.29)

Além dos bantos, Bezerra Neto (2012) oferece um panorama sobre diversas etnias africanas na Amazônia portuguesa, auxiliando na compreensão da pluralidade de culturas presentes na região:

[...] nações do grupo banto, representadas pelos escravos embarcados em Angola, Congo, Benguela, Cabinda e em Moçambique, bem como cativos descritos etnicamente como muxicongos, maúas ou macuas e caçanjes; nações do grupo sudanês, representadas pelos cativos oriundos da Costa da Mina, bem como pelos fânti-axântis, malis ou mais ou mandingas, fulas, fulupes ou fulupos e bijagós ou bijagôs; e nações do grupo guineo-sudanês, representadas pelos calabares ou carabás e peuls; além de algumas indicações étnicas consideradas duvidosas, tais como os barenas ou baranas, lalus ou lalores, pabanas ou babanas, formavam o universo de etnias africanas compulsoriamente desembarcadas na Amazônia portuguesa, desde fins do século XVII, ao longo do século XVIII e na primeira metade do XIX, havendo, portanto, uma diversidade significativa de etnias e nações africanas em solo amazônico. (BEZERRA NETO, 2012, p.99-100)

²¹ Há outra menção à nação banto no Pará, que remete à época da Fundação da IGSBB: “A partir da segunda metade do século XVIII, durante o período de monopólio da Companhia Geral do Grão-Pará e Maranhão (1756-1778), ainda que houvesse o predomínio de cativos desembarcados na África Ocidental, se iniciou a chegada de novas etnias do grupo banto oriundas da costa centro-ocidental africana, havendo então mudanças na conformação das etnias e nações africanas escravizadas no Grão-Pará, o que propiciou o surgimento, de forma significativa, das primeiras gerações de cativos bantos”. (BEZERRA NETO, 2012, p.100)

É válido ressaltar que, “durante o período colonial, particularmente no século XVIII, a população escrava negra da Amazônia portuguesa era composta por uma maioria de africanos, sendo ainda muito reduzida a porcentagem de escravos nascidos na dita região” (BEZERRA NETO, 2012, p.102), pois, à época, o estabelecimento regular do tráfico humano entre a África e o Estado do Grão-Pará e Maranhão era ainda recente. Considero esta informação particularmente relevante. O fato de a população escravizada do Pará durante o século XVIII ser formada por uma maioria africana sugere proximidade maior com práticas, costumes e rituais do continente de origem que com a religiosidade rearticulada que se desenvolveu no Brasil pela interação destes sujeitos com outras crenças. Contudo, esta sugestão carece de dados históricos mais consistentes.

De todo modo, creio ser mais importante ressaltar que a experiência da escravidão impossibilitou a manutenção dos laços familiares e sociais constituídos anteriormente. Africanos eram trazidos às Américas em lotes cuja valoração no mercado escravista dependia, entre outros fatores, de sua variabilidade étnica e linguística, estratégia para evitar motins, fugas em massa e rebeliões. Indivíduos escravizados foram impelidos a estabelecer novas relações, o que implicou igualmente na criação de novos repertórios, bem como no desenvolvimento de formas específicas de expressão de tais repertórios. Sobre este processo, cabe citar Souza (2002):

Ao serem arrancados de seus lugares de origem e escravizados, ao deixarem de pertencer a um grupo social no qual construíam suas identidades, ao viverem experiências de grande potencial traumático, tanto físico como psicológico, ao transporem a grande água e terem que se dobrar ao jugo dos senhores americanos, os africanos eram compelidos a se integrarem, de uma forma ou de outra, às terras às quais chegavam. Novas alianças eram feitas, novas identidades eram percebidas, novas identidades eram construídas sobre bases diversas: de aproximação étnica, religiosa, da esfera do trabalho, da moradia. Assim, reagrupamentos étnicos compuseram “nações”, pescadores e carregadores se organizaram em torno das atividades que exerciam, vizinhos consolidaram laços de compadrio e se juntaram cultuadores dos orixás, os que faziam oferendas aos antepassados e recebiam entidades sobrenaturais sob o toque de tambores. (p.128)

Neste contexto de rearticulação de repertórios, a autora distingue dois tipos de expressões religiosas: de um lado, as manifestações de matriz africana, que eram cerceadas, proibidas e perseguidas pela sociedade escravista; de outro, as festas em louvor a santos padroeiros, que eram toleradas, aceitas ou mesmo estimuladas como mecanismo de controle social. Quanto a esta segunda forma de rearticulação, Souza (2002) cita os

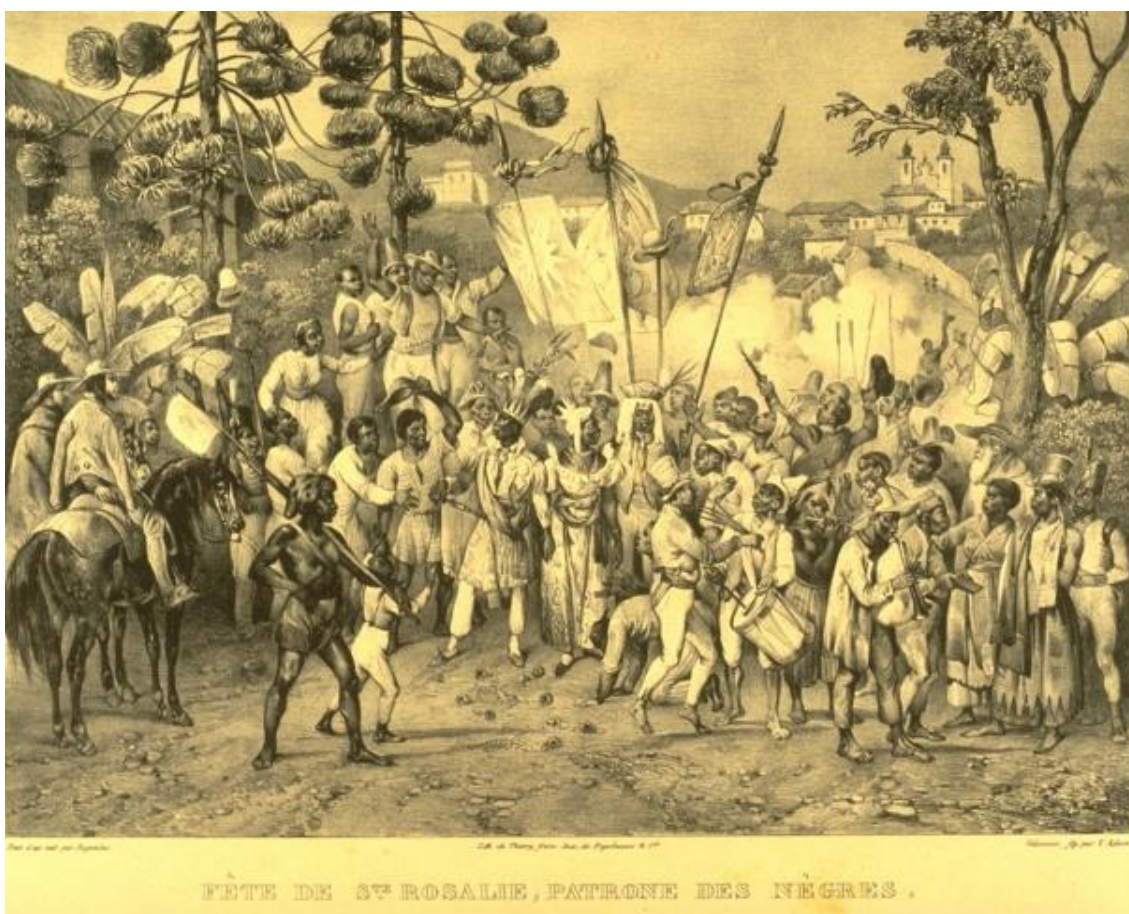
cortejos de escravizados realizados entre o fim do século XIII e o início do século XIX, nos quais havia a coroação de rainhas e reis negros por padres. Tais personagens eram genericamente conhecidos como “reis do Congo”, uma alusão aos reis de grupos étnicos africanos. Os ritos de coroação consistiam em dramatizações de inversões sociais, realizadas com participação da Igreja.



Estes cortejos guardam algumas semelhanças e diferenças em relação à marujada. Uma diferença reside no fato que, na marujada, não há autos de coroação. A realeza é representada pela capitoa não por uma coroa, mas pelo bastão que evidencia sua autoridade e liderança diante das outras marujas, marujos e demais participantes da

festividade. Ela representa a liderança que remete ao tempo do matriarcado, pois, como observou Fernandes (2011) “a maciça predominância feminina é uma sobrevivência do tempo da escravidão, quando a mãe respondia pela família, sem o pai levado pelo sacrifício de ser escravo”. (p.74) e porque, muitas vezes, as mulheres escravizadas permaneciam na cidade enquanto os homens fugiam com maior frequência (CASTRO, 2006).

Outros elementos similares aos apontados por Souza (2002) são a presença de um santo padroeiro, a organização social em torno de uma irmandade e a incorporação do rito pelo catolicismo oficial.



Quanto à primeira forma de rearticulação religiosa, relativa aos rituais africanos, estas eram demonizadas pelo poder eclesiástico devido à presença de “altares que abrigavam objetos mágico-religiosos, havendo a oferenda de sangue de animais, bebida e comida, ao som de tambores e com a possessão de algumas pessoas por entidades sobrenaturais” (SOUZA, 2002, p.129). Também estas manifestações se assemelham a alguns pontos da devoção beneditina, tanto pela sonoridade dos tambores quanto em aspectos imagéticos. Há um objeto mágico-religioso, representado, neste caso, pela

imagem animizada de São Benedito, especialmente no contexto da esmolação (FERNANDES, 2011); a comida, pelo almoço das marujas durante a festividade (BRANDÃO DA SILVA, 1997, p.231); a bebida, pelo arraigado costume, na parte profana da festa, do “uso da cerveja e da cachaça” (BRANDÃO DA SILVA, 1997, p.206) por parte dos marujos e marujas. Há também o sacrifício de animais: as aves que recobrem o chapéu da maruja com suas “plumas”, do qual tratarei ainda neste tópico. Finalmente, sobre o elemento da possessão, encontrei um indício relevante em uma expressão utilizada por Bordallo da Silva (1959):

Há uma origem comum da Marujada com a Irmandade de São Benedito. Quando em 1798, os senhores acederam ao pedido de seus escravos para a organização de uma Irmandade e foi realizada a primeira festa em louvor de São Benedito, os negros em sinal de reconhecimento, incorporados²², foram dançar de casa em casa dos seus benfeitores. (p.62)

Em que pese a louvável preocupação do pesquisador em publicar um estudo a que chama modestamente “contribuição”, o trecho demonstra a patente parcialidade – reflexo de uma concepção corrente à época – segundo o qual os senhores seriam “benfeitores” aos quais os negros deveriam “reconhecimento”. A partir desta leitura, a palavra “incorporados” inspira múltiplas interpretações. A expressão, que descreve fatos que supostamente ocorreram na origem da marujada, poderia consistir em uma interpretação etnocêntrica feita por terceiros sobre religiosidade africana que, narrada ao pesquisador mais de um século e meio depois, fosse cristalizada no texto; ou poderia, de fato, aludir às narrativas entrecortadas, ainda correntes na contemporaneidade, sobre incorporações por entidades entre os membros da marujada, tal como retratado nos rituais a que Souza (2002) se referiu.

A despeito das possíveis interpretações do texto de Bordallo (1959), às quais não cabem maiores análises que sirvam ao objeto em questão, passarei a uma abordagem não sobre incorporações, mas sobre o papel da corporalidade nas práticas religiosas e culturais negras na diáspora. A este respeito,

Na condição de escravos, desgarrados de seus laços familiares, pouco ou nada trouxeram de bens materiais, porém em seus corpos vieram suas memórias, a forma de sentir e dar significado à vida; no corpo trouxeram seus recortes geográficos de existência (regiões, reinados, nações, continente ou outras denominações espaciais estranhas a nós), sua cultura. (RANGEL e GOMBERG, 2016, p.4)

²² Grifo meu.

Em uma existência marcada por “recortes” dentro de um sistema de dominação material e psicológica, o único suporte disponível era o corpo, sobre o qual foram desenvolvidas linguagens distintas como a capoeira²³, a musicalidade marcada pela percussão²⁴ e a dança, que constituía “um dos meios de comunicação permitidos pelo sistema colonial” (BRANDÃO DA SILVA, 1997, p.256). De fato, Hall (2003), ao analisar as heranças culturais africanas reconfiguradas pela diáspora, afirma que “[...] essas culturas têm usado o corpo como se ele fosse, e muitas vezes foi, o único capital cultural que tínhamos. Temos trabalhado em nós mesmos como telas de representação” (p. 342). O conceito do corpo como “tela de representação” proposto pelo autor é particularmente interessante, pois surge da absoluta ausência de outros recursos pelos quais o sujeito negro pudesse expressar seu repertório cultural. Neste cenário, a corporalidade serviria tanto para traduzir quanto para codificar este repertório, dependendo do contexto em que este sujeito estivesse inserido. No mesmo âmbito,

Existem aqui questões profundas de transmissão e herança cultural, de relações complexas entre as origens africanas e as dispersões irreversíveis da diáspora [...] Mas acredito que esses repertórios da cultura popular negra — uma vez que fomos excluídos da corrente cultural dominante — eram frequentemente os únicos espaços performáticos que nos restavam [...] (HALL, 2009, p.343)

Na concepção de Hall (2003), a exclusão do negro na cultura dominante compeliu este sujeito a nichos ou “espaços performáticos” nos quais pudesse desenvolver uma estética própria a partir de seu repertório e, simultaneamente, absorver outras influências pontuais da mesma corrente cultural que o excluía. Com isso,

A apropriação, cooptação e rearticulação seletivas de ideologias, culturas e instituições europeias, junto a um patrimônio africano, [...] conduziram a inovações linguísticas na estilização retórica do corpo, a formas de ocupar um espaço social alheio, a expressões potencializadas, a estilos de cabelo, a posturas, gingados e maneiras de falar, bem como a meios de constituir e sustentar o companheirismo e a comunidade. (HALL, 2003, p.343)

No trecho, a “estilização retórica do corpo” é apenas uma das formas de expressão negra, e ocorre de forma simultânea à ocupação de outros espaços sociais e à manutenção

²³ “O negro escravo organizou seu próprio sistema de defesa, e começou usando o próprio corpo”, escreve Vicente Salles (2015, p.121).

²⁴ Hall (2003) associa esta musicalidade à tradição oral africana, salientando que “o povo da diáspora tem [...] a estrutura profunda de sua vida cultural na música” (p.342).

de laços comunitários. Entendo que estes três elementos estão presentes no contexto da marujada, sendo o conceito de “tela de representação” aplicável à figura da mulher maruja. E que, no “dilatado tempo” – expressão utilizada por Bordallo da Silva (1959, p.59) para aludir à longevidade da irmandade de São Benedito²⁵ – pode-se afirmar que há um processo gradual de compressão destas telas em detrimento de outras influências. Para ilustrar esta constatação, cito aqui um episódio singular narrado por Freyre (2004) sobre o roubo de adereços postos sobre uma imagem de São Benedito:

Às vezes guardavam-se jóias nas capelas, enfeitando os santos. Daí Nossas Senhoras sobrecarregadas à baiana de tetéias, balangandãs, corações, cavalinhos, cachorrinhos e correntes de ouro. Os ladrões, naquele tempo piedosos, raramente ousavam entrar nas capelas e roubar os santos. É verdade que um roubou o esplendor e outras jóias de São Benedito; mas sob o pretexto, ponderável para a época, de que “negro não devia ter luxo”. Com efeito, chegou a proibir-se, nos tempos coloniais, o uso de “ornatos de algum luxo” pelos negros. (p.40)

O inusitado roubo na casa grande revela dois aspectos que servem a esta análise: um deles é a resistência ao culto beneditino, que não era exclusiva dos ladrões da capela mencionados por Freyre (2004), mas que refletia desconfiças do poder eclesiástico²⁶. O segundo aspecto, ainda mais adequado à discussão em questão, é a proibição do luxo ao sujeito negro. O chapéu da maruja é significativo porque, em sua opulência, constitui uma espécie de subversão à estética austera imposta pelo sistema escravista. A este respeito, cabe citar Bhabha (1998):

A presença negra atravessa a narrativa representativa do conceito de pessoa ocidental: seu passado amarrado a traiçoeiros estereótipos de primitivismo e degeneração não produzirá uma história de progresso civil, um espaço para o *Socius*; seu presente, desmembrado e deslocado, não conterá a imagem de identidade que é questionada na dialética mente/corpo e resolvida na epistemologia da aparência e realidade. (BHABHA, 1998, p.73)

Os estereótipos apontados pelo autor constituem, sobretudo, um ato de violência epistemológica, engendrada pela relação colonial, que incide sobre os corpos negros e sobre suas identidades, deslocando-os por meio da profanação de sua cultura e de seus territórios. É possível traçar um paralelo entre esta percepção e uma conclusão alcançada

²⁵ Ainda IGSBB no tempo em que o texto foi escrito.

²⁶Sobre esse aspecto, NONATO DA SILVA (2002) escreve que a festividade era acionada “como o principal momento de inversão social e de demonstração de uma fé perene na figura de um santo um tanto marginalizado por parte da hierarquia católica: São Benedito” (p.32).

por Miller (2013), que, analisando a profunda relação dos cidadãos de Trinidad com o vestuário, associa o apreço destes à indumentária – que seria considerado exacerbado em outras culturas – e a experiência da escravidão. O autor analisa que a necessidade de manter as coisas à superfície representa uma espécie de estratégia de defesa diante da degradação extrema imposta pela redução do ser humano à condição de escravizado:

A existência precária dada pela escravidão impedia qualquer internalização do amor, pois não havia nenhum conhecimento sobre quando este amor-objeto poderia ser tomado à força; isso resultava numa espécie de tendência adaptativa de manter as coisas à superfície, de recusar qualquer internalização e minimizar o sentimento de perda. (MILLER, 2013, p.27)

Por este prisma, a impossibilidade dos afetos suscitaria uma compensação que poderia ser obtida pela construção de uma identidade a partir de um referencial exterior²⁷. Esta tendência é comum a diferentes contextos de escravidão. No Caribe, “enslaved women used cloth and clothing as conduits to memorialize personal and collective histories, signify kinship, advertise status and skill, and provide material links within slave communities” (SKEEHAN, 2015, p.106). A autora observa um ponto não mencionado por Miller (2013): além de servirem à construção das identidades destas mulheres, tecidos e roupas remetiam a memórias e comunicavam posições e relações sociais tais como o parentesco, funcionando como condutores materiais de uma linguagem visual entre comunidades escravizadas.

Sobre a importância atribuída à indumentária no sistema escravista do Brasil, considero particularmente interessantes dois trechos de obras de teor abolicionista que, em que pese serem absolutamente distintas em suas linguagens, permitem vislumbrar, em suas entrelinhas, questões importantes sobre o vestuário do sujeito escravizado. Ou, mais especificamente, sobre a ausência de vestuário e suas implicações na construção do sujeito. Esta ausência permite vislumbrar um cenário de submissão extrema, como uma fotografia em negativo da tela de representação definida por Hall (2003).

Uma destas obras é um texto político, gênero que goza de maior familiaridade com estudos sobre a sociedade. Outro é um poema do qual não pretendo fazer considerações literárias, mas tecer uma pequena análise sobre a materialidade, pois “A poesia valoriza as coisas vulgares. Mesmo injustamente vulgares [...]” (CÂMARA

²⁷ Cabe citar o arquétipo de Oxum, orixá vaidosa e coberta de ouro e joias, frequentemente retratada olhando a si mesma em um espelho (CALDAS SOUZA, 2015).

CASCUDO, 1959, p.11). Em “O Abolicionismo”²⁸, Joaquim Nabuco (2011) apresenta o argumento a seguir, segundo o qual o cativo está continuamente

[...] à mercê do temperamento e do caráter do senhor, que lhe dá de esmola a roupa e alimentação que quer, sujeito a ser dado em penhor, a ser hipotecado, a ser vendido, o escravo brasileiro literalmente falando só tem de seu uma coisa — a morte. (NABUCO, 2011, p.28)

O trecho permite uma leitura segundo a qual alimento e roupa estão em um mesmo patamar, o das necessidades primárias: o alimento concederia a sobrevivência ao corpo, enquanto a roupa o cobriria de dignidade. Esta roupa, porém, nada expressa sobre o sujeito escravizado, sendo apenas uma “esmola” a alguém que, não tendo o pão ou vestes próprias, tem de seu apenas a morte.

Outra obra que oferece uma percepção profunda deste não-ter é o poema “O Navio Negreiro”²⁹, de autoria de Castro Alves (2016), no qual a nudez é convertida em metáfora da dor. Destaco o seguinte excerto:

Negras mulheres, suspendendo às tetas
magras crianças, cujas bocas pretas
rega o sangue das mãos
outras moças, mas nuas e espantadas
no turbilhão de espectros arrastadas
em ânsia e mágoa vãs! (CASTRO ALVES, 2016, p. 15)

O autor utiliza as palavras de forma acentuadamente corporal: tetas, bocas e sangue são convertidos em espectros que, na fluidez da travessia do Atlântico, são desterritorializados. Sendo assim, as moças “nuas e espantadas” não têm sobre seus corpos nada que remeta às suas culturas de origem. Em ambos os exemplos, o de Castro Alves (2016) e o de Nabuco (2011), não há tela de representação, sendo os corpos nus comprimidos pelo sistema escravocrata.

Ainda recorrendo a Castro Alves (2016), volto ao contexto da devoção beneditina em Bragança, na qual encontro uma antítese do Navio Negreiro: a nudez desterritorializada converte-se em indumentária despersonalizada no poema

²⁸ Livro publicado por Joaquim Nabuco no ano de 1883, em Londres, no qual apresentava razões políticas, sociais e econômicas para a abolição do sistema escravista no Brasil Império, demonstrando “ao mesmo tempo identificação com o sistema oligárquico e combate a ele” (COSTA, 2003, p.82).

²⁹ Expressão do Romantismo brasileiro, o poema foi escrito por Castro Alves em abril de 1868, tendo sido declamado pelo autor no Teatro São José, em São Paulo, no mesmo ano. (BRASIL, 1997).

“Benquerença”³⁰ de Medeiros (2000):

O rio é esse batuque
da Marujada chegando
espelhos, fitas, gingados
Marujos soltos na terra
Marujos, sonho e chorado (p.18)

No poema, as palavras “espelhos, fitas, gingados” são utilizadas de forma dispersa. Nelas pressupõe-se a visão de si pelo reflexo da luz no espelho, as cores e o movimento da dança, porém como se estivessem soltas, tal como os “marujos soltos na terra”. “Espelhos” e “fitas”, como já visto na descrição de Moraes, Aliverti e Silva (2006), são elementos que compõem o chapéu da maruja. O objeto, porém, não é mencionado como elemento aglutinador destas partes. Tampouco é citada a mulher que os ostenta. Há apenas impressões visuais provocadas sobre a paisagem de “rio” e “terra”. No texto de Medeiros (2000) o chapéu compõe um cenário no qual se integra à natureza sem, no entanto, jamais ocupar o centro deste quadro visual. É como se estivesse sempre desfocado, fixado em um grau de visão periférica que permite com que seja apenas percebido como um fragmento de memória, mas não observado a fundo.

Em busca de fragmentos ou “rastros silenciados” pela diáspora, Alencar (2014), percebe influências europeias e africanas na figura das marujas. A autora identifica pontos que servem à presente análise: o penacho alongado do chapéu como herança dos turbantes femininos e o sacrifício das aves cujas penas são dispostas sobre o chapéu.³¹ Isto porque

O chapéu, como elemento catalisador da simbologia sincrética do fervor religioso, tende a significar mais do que a própria roupa, ou até mesmo, a própria fé motivadora do rito. Por isso o destacamos como um dos principais rastros silenciados da Marujada, em pé de igualdade com a própria imagem do São Benedito. (ALENCAR, 2014, p. 83)

Quanto ao primeiro aspecto identificado por Alencar (2014), referente à semelhança entre o chapéu alongado das marujas e os turbantes de mulheres africanas,

³⁰ O poema em tela da escritora bragantina Maria Lúcia Medeiros também consta na Antologia da Marujada (2000), do Instituto de Artes do Pará.

³¹ A autora tece também uma comparação entre a figura da maruja e o orixá feminino Obá, que é assim descrita por Verger (1998, p.44): “Obá era uma mulher cheia de vigor e coragem. Faltava-lhe, talvez, um pouco de charme e refinamento. Mas ela não temia ninguém no mundo”. Trabalhadora e robusta, a terceira esposa de Xangô é frequentemente retratada com uma bata branca e saia vermelha, em representação semelhante às marujas que, durante o resto do ano, são “mingauzeiras, tacacazeiras, lavadeiras e benzedeadas” (Brandão da Silva, 1997, p.187). A comparação de Alencar (2014) não se refere precisamente ao chapéu, mas a outros elementos do vestuário e à maturidade das marujas mais antigas.

cabe citar a importância da cabeça nas expressões de religiosidade e nas culturas oriundas da África.



A etimologia da palavra equivalente a “cabeça” no idioma iorubá³² fornece indícios desta importância: *ori* significa, além da cabeça física, “divindade pessoal” e “destino”. “*Ori*, a essência real do ser, guia e ajuda a pessoa desde antes do nascimento, durante toda a vida e após a morte. O sentido literal de *ori* é cabeça física, símbolo da cabeça interior - *ori inu*.” (RIBEIRO, 1996, p. 52).

O conceito de *ori* possui tantos desdobramentos que palavra que se refere às divindades africanas, “orixá”, provém desta mesma raiz. “*Ori in Orise means the essence of being, while se³³ means ‘occur’, ‘originate from’ or emerge*” (ADEMULEYA, 2007, p.214). “Orise”, “orisé” ou “orixá”, portanto, seria algo como “a origem da essência do ser”. Ademuleya (2007) recorre a esta origem para explicar a cosmologia que permeia algumas obras de arte africanas, nas quais figuras humanas são representadas com cabeças deliberadamente aumentadas ou distorcidas. A desproporção anatômica simboliza a relação profunda pela qual “*ori serves as that ‘umbilical cord’ connecting man with his God*”.

The largeness of ori as depicted in Yoruba human sculptural pieces goes

³² Idioma falado em ritos de matriz africana no Brasil, que integra o grupo linguístico nigero-congolês. Falado por cerca de 25 milhões de pessoas, possui variações dialetais como *egba, ekiti, ibadan, ife, ijebu, ijesa, ikale, ilaje, ondo, owo e oyo* (RIBEIRO, 1996).

³³ Grifos meus.

beyond the representation of proportion in the physical sense; rather, it is the representation of Ori in the metaphysical sense. The proportion depicted reflects the unquantifiable and unmeasurable attributes of ori, while its physical largeness symbolises its largeness in content. In Yoruba sculpture, the human figure, be it for ritual purpose or as royal portraiture, the head is usually depicted to reflect the expressive meaning of ori. (ADEMULEYA, 2007, p.217-218)

A (des)proporção da cabeça, tal como dito por Alencar (2014), remete à sabedoria e consciência, à cabeça física como receptora de emanções espirituais, aludindo ao uso ritualístico dos turbantes³⁴ femininos que protegem o *ori* em sua sensibilidade como

O ponto de intersecção onde se concentram as forças sagradas e a possibilidade de realização pessoal. Todos os ritos de passagem, desde o primeiro grau de iniciação até a incorporação definitiva entre os filhos dos deuses, apóiam-se no culto da cabeça. Antes mesmo de oferecer um sacrifício aos deuses, é preciso que cada um faça oferenda a sua própria cabeça (AUGRAS, 2008, p.61).



Segundo Augras (2008), “oferecer a própria cabeça aos deuses” significa oferecer o próprio ser, ato essencial aos ritos de passagem para o surgimento de um novo ser. Esta entrega, associada ao sacrifício oferecido aos deuses, leva ao segundo ponto que Alencar (2014) identifica no chapéu das marujas: as aves cujas penas são dispostas sobre a estrutura de palha. Também sobre este aspecto é possível tecer considerações.

³⁴ O termo “turbantes” também foi utilizado por autores como Fernandes (2011) para descrever as marujas que se apresentam “(...)Com indumentária com muitas fitas e brilhos, belo turbante que alude à coroa da realeza” (p.73).

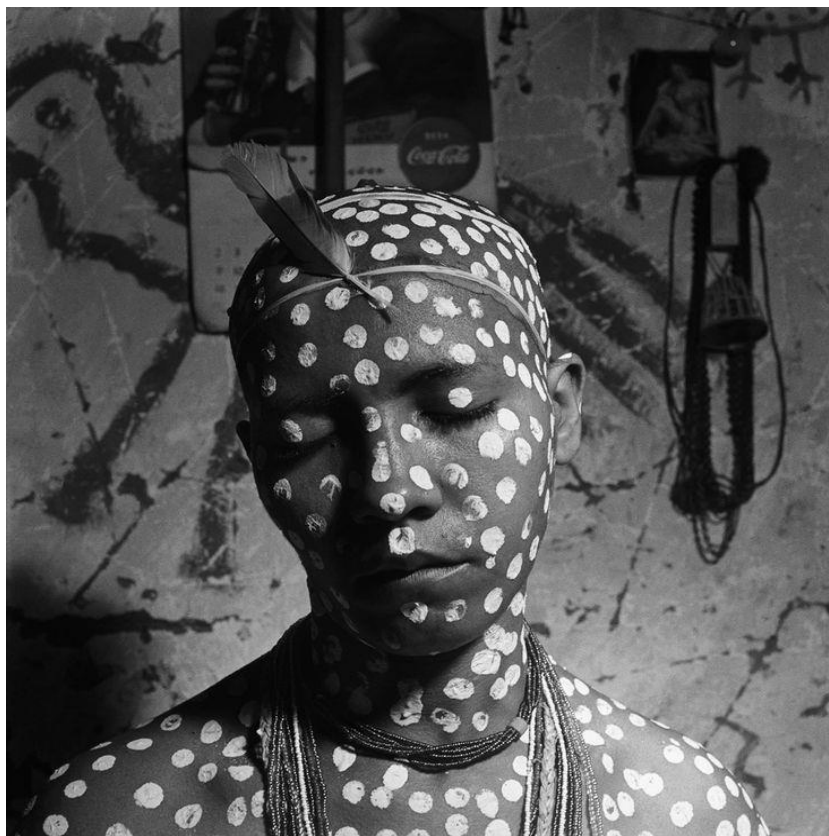


No chapéu da maruja, as penas de ave são postas, como pétalas, ao redor de um miolo em geral feito de tecido e algodão, e formam “flores” atadas à estrutura do turbante, recobrimdo-o completamente.



Em geral, as penas que formam estas “flores” são retiradas do chamado pato nativo (*Cairina moschata*), mas há registros³⁵ da utilização de outras aves, tais como garças (*Ardea alba*) e guarás (*Eudocimus ruber*), ou mesmo galinhas (*Gallus gallus domesticus*).

Acerca da existência das penas no chapéu e do silenciamento que incide sobre a razão de utilizá-las em um objeto ritualístico posto sobre a cabeça, Alencar (2014) escreve que “seria ingenuidade pensar que ostentar as plumas brancas dos patos na cabeça seja apenas uma ornamentação, um adereço, uma alegoria plástica” p.84). De fato, é possível perceber similitudes entre a utilização destas penas e ritos de matriz africana nas quais estas são utilizadas. Um exemplo é a iniciação das filhas de santo, chamadas *iaôs*, nos quais a pena vermelha chamada *ekodidé*³⁶ é posta sobre suas cabeças (LÉO NETO, MOURÃO e ALVES, 2011, p.256).



O rito equivale a um renascimento, pois

It is precisely in this situation, the creation of a new being, that the importance of these feathers in the initiation rituals of Candomblé can be perceived. The symbolic power of the feathers of the ekodidé is based on the creation of a new

³⁵ Retornarei ao tema da variedade de penas no próximo tópico.

³⁶ Termo em iorubá para o papagaio cinzento (*Psittacus erythacus*), cuja cauda possui penas vermelhas.

*being, the rebirth of the individual. According to the priests, the feathers also serve to protect the neophyte, who only recently emerged from his/ her reclusion in the camarinha³⁷ and would otherwise be susceptible to numerous energetic influences by spirits that could disrupt the following of the true path. A feather is therefore tied by a thin thread of palha-da-costa (*Raphia vinifera*) to the head of the iaô. (LÉO NETO, MOURÃO e ALVES, 2011, p.256)*

As penas, de acordo com a descrição do ritual, simbolizam o emergir do novo ser e servem para proteger o iniciado das influências às quais o mesmo estaria suscetível no contato com as forças espirituais da iniciação. Quanto à estrutura posta sobre a cabeça, tanto no ritual do candomblé descrito por Léo Neto, Mourão e Alves (2011) quanto no chapéu das marujas existem os elementos da pena e da palha que lhe serve de suporte.

Em que pese as similitudes quanto ao uso ritualístico das penas em ambos os contextos, é importante frisar que, da mesma forma que é plausível sugerir raízes africanas para as penas de aves no chapéu em questão, a arte plumária é comum a outras culturas. Em “A Arte Plumária dos Índios Ka’apor”, importante estudo sobre esta prática entre os povos nativos de Rondônia, Ribeiro e Ribeiro (1957) discorrem sobre um elaborado processo de produção de adereços e a existência de um código de utilização dos mesmos, especialmente em períodos anteriores às festividades:

A confecção dos adornos plumários representa uma das mais gratas ocupações para os índios Kaapor. [...] Na véspera das grandes festividades é que mais se empenham na fabricação destes adereços. O seu uso obedece certas regulamentações que podem ser acompanhadas através do ciclo de vida. (p. 25)

A observação exemplifica a complexidade dos processos interculturais que perpassam um objeto, bem como as regulamentações socialmente estabelecidas quanto ao seu uso. No chapéu da marujas, há um fluxo de produção orientado a partir do calendário festivo. Considerando as populações originárias que habitavam Bragança à época, referidas pela denominação genérica de *caités* (BORDALLO DA SILVA, 1959), seria razoável supor que, em que pese a proclamada origem puramente africana do rito, é possível que tenha havido influência ameríndia na elaboração do chapéu da maruja.

Sendo o objeto relacionado a uma irmandade cujo referencial étnico era composto por “pretos e pardos”, a suposição é pertinente. Um dos fatores que favoreciam as interações culturais era a identificação social, pois “o negro e o caboclo, solidários nas

³⁷ Também chamada “roncó”, a camarinha é um cômodo onde o(a) neófito(a) permanece em reclusão antes do ritual de iniciação.

mesmas vicissitudes, nas mesmas lutas sociais, tenderiam a aproximar seus deuses e a dar certa unidade aos seus rituais” (SALLES, 2015, p.28). Outro fator a ser considerado é o fato que as permissões do catolicismo aos cortejos ditos “populares”, ocorridos no espaço das cidades, não diferenciavam povos africanos e nativos. Sendo assim, o catolicismo popular serviu como uma espécie de catalisador de novas identidades (Souza, 2002). Em outras palavras,

Essa visão européia das manifestações de outras culturas abriu a possibilidade para que indígenas e negros tivessem encontrado um espaço de reconfiguração. A permeabilidade aberta ao convívio com grupos diversos, próprios a vida urbana, faz com que o vocabulário dos cortejos se mescle com outras manifestações populares. (LIMA IVO, 2006, p.37)

Segundo Canclini (2013), tais variabilidades ou entrecruzamentos de influências e cosmovisões “desafiam mais uma vez o pensamento binário a qualquer tentativa de ordenar o mundo em identidades puras e oposições simples” (p. XXXIII). No contexto da diáspora, o pensamento corrobora a afirmação que “[...] na cultura popular negra, estritamente falando, em termos etnográficos, não existem formas puras” (HALL, 2003, p.343).

Além das penas, os chapéus das marujas possuem longas fitas coloridas que, presas à base da copa do chapéu, descem às costas da mulher. O comprimento das fitas varia conforme a altura e o gosto pessoal da maruja, mas costuma ficar cerca de trinta centímetros acima dos pés. Assim como no tocante às penas, não há informações precisas sobre a origem ou o significado das fitas; também como ocorre com as penas, fitas são comuns a várias manifestações, desde as massificadas pelos meios de comunicação até outras, menos difundidas. No Brasil, dois exemplos são as fitas ou “medidas” do Bonfim, na Bahia, e as similares fitas do Círio, no Pará. Diante da pluralidade no uso de fitas, uma abordagem de prováveis simbologias parece ser mais apropriada.

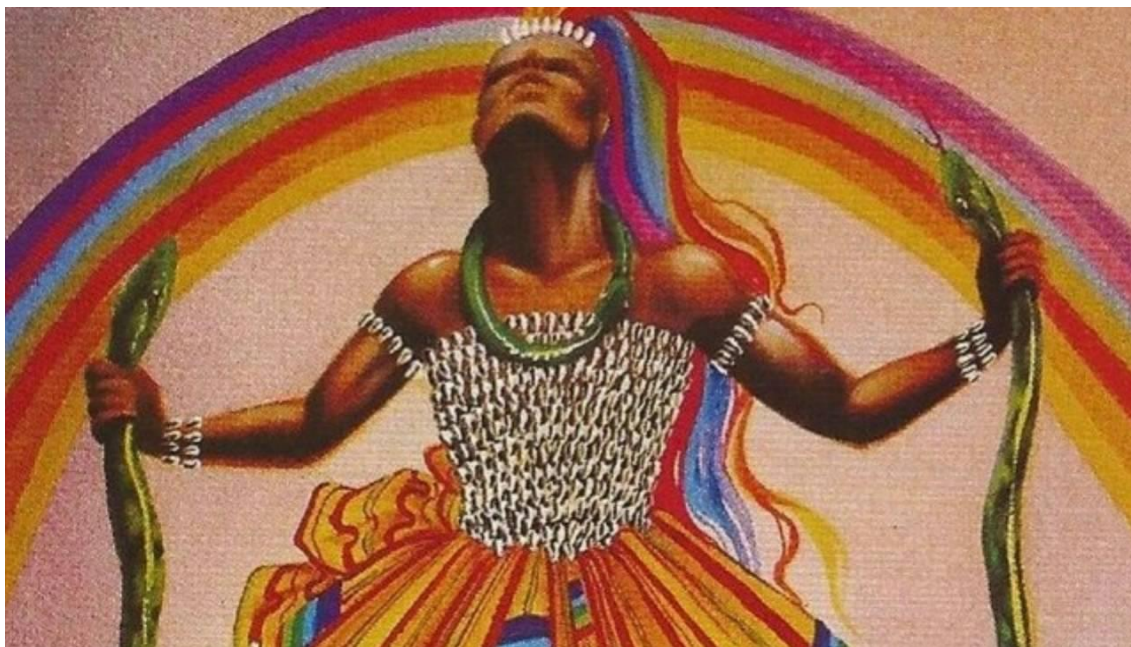
Uma narrativa curiosa a esse respeito é oferecida por Souza (1992). Segundo o autor, após a morte de frei Benedito, teria havido um grande fluxo de peregrinos que se dirigiam até o convento de Santa Maria de Jesus para obter alguma relíquia do religioso, já então considerado santo pela população de Palermo. Sendo ele franciscano e tendo pouquíssimos objetos de uso pessoal, suas vestes e os lençóis da cama onde faleceu teriam sido rasgados pelos demais religiosos na forma de tiras e distribuídas aos visitantes como resposta aos pedidos. Não ouvi, contudo, tal narrativa de nenhuma das pessoas com quem conversei. Quanto ao número de fitas geralmente utilizado pelas artesãs, quatorze, a

justificativa corrente é que cada uma delas representa um dos fundadores da IGSBB³⁸.

A abundância de matizes rende recorrentes comparações com o arco-íris. Uma destas comparações consta em um trecho do estudo “Os Tambores da Esperança”: no chapéu de uma maruja avistada pelo autor, “fitas das mais variadas tonalidades [...] pareciam formar naquele momento as cores do arco-íris” (BRANDÃO DA SILVA, 1997, p.202). A mesma associação existe no poema “De Todo o Coração Marujada”:

Os chapéus das marujas é que enfeitam a paisagem!
Espelhos,
miçangas,
vidrilhos ruidosos,
penachos pomposos,
e as fitas esvoaçando o arco-íris no ar... (TAVARES, 2000, p.83)

O arco-íris desperta interpretações religiosas em muitas culturas. Na Bíblia, o livro do Gênesis apresenta o arco-íris como um pacto entre Deus e a vida terrena. O fenômeno teria aparecido a Noé após o dilúvio, como uma garantia de que as águas das chuvas não causariam devastação novamente. No texto, Deus anuncia: “Ponho o meu arco nas nuvens, para que ele seja o sinal da aliança entre mim e a terra” (Gn, 9.13). Em culturas africanas, o arco-íris é o orixá Oxumaré, que corporifica a união entre *orun* (o céu) e *ayè* (a terra), como “a união dos contrários” (AUGRAS, 2008, p.122).



³⁸ Bordallo da Silva (1959) afirma que o Compromisso foi assinado em 3 de setembro de 1798 por Pedro Amorim, Simiam da Costa, Pedro Rodrigues, Luciano de Amorim, Francisco Pereira, Francisco Ferreira, Matheus Ferreira, José Manuel, Xavier Felipe, Barnabé Pinto, Domingos Ribeiro, Antônio da Cunha, João Divino e Calisto da Costa.

Exceto pela personificação do arco-íris na narrativa africana, que na Bíblia é apenas um sinal intangível, o significado é semelhante, pois os elementos “céu” e “terra” estão presentes. Portanto, sendo as fitas intermediárias entre a cabeça e os pés, polos opostos do corpo, podem ser associadas a uma, a outra ou a ambas as interpretações.

Quanto aos outros adereços do chapéu e ao “miolo” das “flores” de penas, nos quais predomina o vermelho, Careca, presidente da IMSBB, diz que “*os antigos diziam que os escravos gostavam muito da cor vermelha*”. A afirmação, que teria chegado a ele através de marujos de outros tempos, condiz com informações levantadas por FREYRE (2004). Em “Casa Grande & Senzala”, o autor afirma que:

Aos portugueses parece que a mística do vermelho se teria comunicado através dos mouros e dos negros africanos; [...] Embora já um tanto perdida entre o povo a noção profilática do vermelho, é evidente que a origem dessa predileção prende-se a motivos místicos. E é ainda o encarnado entre os portugueses a cor do amor, do desejo de casamento.' Nos africanos, encontra-se a mística do vermelho associada às principais cerimônias da vida, ao que parece com o mesmo caráter profilático que entre os ameríndios. Nos vários Xangós e seitas africanas que temos visitado no Recife, e nos seus arredores é o vermelho a cor que prevalece, notando-se entre os devotos homens de camisa encarnada. Nos turbantes, saias e xales das mulheres de Xangô domina o vermelho vivo. (FREYRE, 2004, p.173-174)

Cabe acrescentar que vermelho é também a cor da *ekodidé*, pena usada durante o já mencionado ritual de iniciação das iaôs como forma de proteção, confluindo com a “noção profilática do vermelho” citada por Freyre (2004). No trecho acima, o autor os turbantes, amplamente reproduzidos por Jean-Baptiste Debret nos retratos de mulheres escravizadas em suas aquarelas sobre o Rio de Janeiro do século XIX. Sobre a presença dos turbantes nas representações imagéticas de Debret, Pesavento (2007) observa que

[...] esta atenção especial aos atavios, aos enfeites, ao caprichoso penteado das cabeleiras atraiu bastante a atenção do pintor. [...] O certo é que, nesta cidade do Rio, as negras escravas não só se faziam notar pela cor e pelos pés descalços, a denotar sua condição servil, mas também pela variedade de sua indumentária, portando por vezes mantilhas, xales e mantas, colares e brincos. (PESAVENTO, 2007, p.8)

A autora sugere a dualidade entre os pés desnudos e os adornos de cabeça ostentados por mulheres escravizadas: entre a condição servil e o orgulho; entre presente e passado; entre o Brasil e a África. Ou mesmo entre a terra e o céu, tal como Oxumaré.



Tomando o referencial da nudez como metáfora da desumanização, tal como na leitura proposta do poema de Castro Alves (2016), o que há de divino na indumentária da maruja está concentrado no *ori*, em sua cabeça que representa sua conexão com o divino, pela qual se percebe que o sistema escravista, embora tenha imposto a ela os pés descalços, não a desnudou por completo.

Em alguns ritos observados na região amazônica, a cabeça pode ser recoberta de penas não somente em indivíduos, mas também em representações como esculturas de santos. Como exemplo, pode-se citar o registro, em um mocambo no Pacoval, no Baixo Amazonas, de uma pequena imagem de São Benedito cuja cabeça é ocupada por um turbante com penas, em uma estrutura que apresenta grande semelhança com o chapéu da maruja.

A imagem, de autoria do pesquisador Eurípedes Antonio Funes, é comparada por Souza (2002) aos *minkisi*, figuras de madeira cujo interior continha substâncias animais, vegetais e minerais. Os *minkisi*, “objetos mágico-religiosos utilizados em amplas áreas da África Central, onde recebem nomes diversos dependendo da região, também freqüentemente traziam penas na cabeça” (p.134-135).



Em culturas diversas, penas possuem, tal como os pássaros, “*heavenly associations*” (Gell, 1998, p.112). Por tudo isto, é possível a percepção que a cabeça, parte do corpo mais próxima do céu, seja alongada para evidenciar esta conexão e recoberta de penas para auxiliar neste “voo” em direção ao sagrado.

Há muitos exemplos de similitudes entre a marujada e expressões de religiosidade africana, cujas leituras simbólicas podem sugerir convergências e divergências, tensões e fusões operadas no passado até o tempo do hoje, quando as marujas não são apenas “as pretas e as morenas” citadas na crônica de Ramos (2000). Há um ponto, contudo, a partir do qual é difícil retroceder no estudo de tão “dilatado tempo”, recorrendo à expressão de Bordallo da Silva (1959). Sobre isto, recorro a Brandão da Silva (1997), segundo o qual

[...] mais importante do que se procurar saber a origem ou a autenticidade de uma manifestação cultural de um determinado grupo é buscar a compreensão de sua lógica interna, de sua dinâmica, para, uma vez reconhecidas as

condições concretas de sua produção e de seu consumo, (o processo de como seus membros constroem um saber a partir de um dado contexto e de como, de posse desse saber, utilizam-no para fazer frente às condições reais de existência dentro de um dado sistema de dominação), perceber mais claramente como elas dão significado às suas ações. (p.186)

Ainda no universo do simbólico, uma das versões³⁹ sobre o surgimento da devoção a São Benedito em Bragança, segundo Brandão da Silva (1997) é altamente significativa. O mito alude, como em outras manifestações religiosas do Brasil, ao “achado” de uma imagem. Neste caso, de uma das imagens da esmolação, a do São Benedito “praiano”, que teria sido achada “por um caçador em cima das raízes de uma samaumeira [...]. Preso entre as raízes, ao cortá-las, jorrou sangue” (p.281). O culto “enraizado” evoca sangue negro correndo pelo solo amazônico, o que explicaria as práticas e objetos da religiosidade beneditina como resultado de “estratégias subterrâneas de recodificação e transcodificação, de significação crítica e do ato de significar a partir de materiais preexistentes” (HALL, 2003, p.343).

2.3. A forma e o tempo: cronologia de descrições do chapéu da maruja

Há descrições da indumentária beneditina em muitos textos sobre a marujada. É perceptível, porém, uma tendência a considerá-la como se esta tivesse sido a mesma desde o início da manifestação. Elencadas cronologicamente, porém, estes textos revelam alterações significativas. Este é o motivo pelo qual optei, neste tópico, pela ordem cronológica em detrimento de um agrupamento por linguagens. Desta forma, trechos de crônicas e estudos acadêmicos tornam-se fontes para a obtenção de informações específicas sobre a materialidade desta indumentária, apesar das diferenças na forma e na intencionalidade dos textos citados.

Uma das descrições consta no romance “Menina que vem de Itaiara”, de Lindanor Celina. A decisão de recorrer à obra literária foi inspirada no conceito de *fictio*⁴⁰ proposto por Geertz, segundo o qual “textos antropológicos são eles mesmos interpretações e, na verdade, de segunda e terceira mão. [...] Trata-se, portanto, de ficções; ficções no sentido de que são ‘algo construído’, ‘algo modelado’ - o sentido original de *fictio* - não que sejam

³⁹ Há outras versões, como a de que a imagem teria sido achada por um pescador no local onde existe a igreja de São Benedito.

⁴⁰ Recorrendo à etimologia, cabe observar o substantivo *fiction*: *from Latin fictio* (“*a making, fashioning, a feigning, a rhetorical or legal fiction*”), *from fingere* (“*to form, mold, shape, devise, feign*”). *Fonte: Advanced English Dictionary, WordNet, Princeton University.*

falsas, não-fatuais ou apenas experimentos de pensamento (GEERTZ, 1989, p.25-26).

Segundo o autor, o discurso antropológico constitui uma forma de *fictio*, de construção tal como um romance, ainda que tais construções tenham intencionalidades diferentes. Conforme este pensamento, um texto literário pode auxiliar na compreensão de uma sociedade em determinado local e época, na medida em que narra os costumes, relações, práticas, religiosidades, formas de expressão oral, cultura material, preceitos morais e normas coercitivas desta sociedade. Sobre a concepção geertziana de *fictio*, Maués (2007) observa que a mesma opera

[...] não como invenção imaginária, mas como algo que resulta, necessariamente, de uma construção, no mesmo sentido das construções dos historiadores, dos cientistas sociais, e que tanto se aproxima, por isso, da obra dos críticos literários, dos contistas, dos romancistas e dos poetas. (MAUÉS, 2007, p.155)

Considerando que os textos com descrições desta indumentária foram escritos a partir da década de 1950, cabe mencionar uma ruptura intencional no padrão desta indumentária, registrada por Brandão da Silva (1997) ao tratar do processo a que chama “branqueamento”⁴¹ da marujada. Tal ruptura, que contradiz os discursos que abordam a indumentária beneditina como cristalizada no tempo, ocorreu por ocasião da publicação do Estatuto da IGSBB em 1947. Segundo o autor, a elaboração de um calendário cromático da festividade visava à (re)organização ou oficialização de seus rituais:

Uma das primeiras modificações introduzidas na marujada foi o uso de uniformes para os seus participantes. As mulheres, por exemplo, costumavam apresentar-se nos barracões de dança vestindo saias rodadas em chitão estampado nas suas várias tonalidades, camisolas brancas, chapéus enfeitados, porém, sem possuir o caráter de harmonia plástica nas cores azul e vermelho. O uniforme azul e branco, devia ser usado no dia 25 de dezembro, consagrado ao “Dia de Nascimento”, numa revivescência do mito do Natal, bem como no da abertura dos festejos (18 de dezembro), e o uniforme vermelho e branco, no dia 26 de dezembro, consagrado a São Benedito de Bragança (BRANDÃO DA SILVA, 1997, p. 54).

A decisão de substituir as saias rodadas em chitão⁴² por um padrão⁴³ foi um dos

⁴¹ O termo é aqui reproduzido entre aspas, tal como utilizado pelo autor (p.53), que o utiliza para se referir à quebra no padrão étnico operada pelo estatuto de 1947. O termo é utilizado também por Fernandes (2011, p.113)

⁴² As saias em chitão estampado se mantêm nos chamados dias “de ensaio” das marujas, bem como no dia da chegada da imagem de São Benedito das praias pelo rio Caeté, no dia 08 de dezembro.

⁴³ Brandão da Silva (1997) narra a participação de um comerciante português chamado Antunes que, possuidor de uma loja de tecidos e “grande admirador da marujada” (p.55), se dispôs a encomendar “peças de fazenda nas tonalidades azul e vermelho, para posterior aquisição pelos interessados”. Os tecidos seriam

expedientes utilizados para deslocar a marujada – antes rechaçada por seu caráter profano – da margem para o centro da festividade de São Benedito, juntamente à construção da barraca das marujas, à época feita de palha e madeira. Com uma sede e uniformes para a marujada, o discurso dos sujeitos, segundo o autor, era que a marujada gozaria de mais prestígio junto à sociedade:

A organização da marujada, através da criação dos seus uniformes próprios, a construção do seu barracão de danças, tudo isso soava como um ar de respeito e de reconhecimento social para com seus integrantes. Tais medidas se tornaram, pouco a pouco, expressões sociais da diferença. Ao mesmo tempo funcionaram como mecanismos básicos na passagem de uma situação de margem em que se encontrava para uma situação de centro, tipificando assim a própria festa do seu Santo Padroeiro. (BRANDÃO DA SILVA, 1997, p.59)

Ainda segundo Brandão da Silva (1997, p.54) “o que a Irmandade Civil buscava com a escolha das cores ‘frias’ (o azul) e ‘quentes’ (o vermelho) era o desejo do reconhecimento, do respeito e da auto-identificação do grupo”, sendo a referida auto-identificação construída a partir de uma “identidade de grupo [...] não mais alicerçada dentro de um referencial étnico restrito, mas pluriétnico” (p.59).

O discurso é semelhante ao de Careca quando se refere às mudanças provocadas pela admissão dos brancos. “Eles quiseram evoluir a Marujada”, narra ele. As menções a “respeito” – tal como nas narrativas ouvidas por Brandão da Silva (1997) – e “evolução” – termo utilizado por Careca – atribuem uma receptividade positiva ao “branqueamento” do grupo e ressaltam a importância do vestuário neste contexto. Com uma barraca própria, a marujada pluriétnica teria um espaço para suas danças. E os uniformes demarcavam, neste espaço, quem eram os marujos e marujas. Desta forma, espaço e vestuário foram constituídos simultaneamente de modo que um reforçasse o outro.

A observação acima não se refere especificamente aos chapéus, porém permite perceber construções existentes sob o modelo padrão. Sendo assim, quanto a estes, Brandão da Silva (1997) menciona apenas “chapéus enfeitados” como anteriores à uniformização. O trecho sugere ser a peça anterior a este “branqueamento”. Um contraponto digno de nota é encontrado nas palavras de Careca, que afirma nem sempre teria existido o chapéu feminino ou o masculino. Segundo ele, nos primeiros anos da

utilizados para a produção dos uniformes e, ainda que os mesmos não se apliquem à confecção do chapéu da maruja, o fato que o autor considerou “digno de nota” exemplifica, a um só tempo, a oferta de materiais de origens variadas na identidade visual de marujos e marujas e os interesses comerciais existentes nesta iniciativa.

Marujada, tanto homens quanto mulheres ostentavam faixas adornadas com penas em suas cabeças. A informação, porém, não faz referência a datas. Da mesma forma, não encontrei quaisquer menções a respeito nas pesquisas a que tive acesso.

Os primeiros escritos sobre o chapéu da maruja compõem crônicas publicadas na revista *Bragança Ilustrada*, expressão da imprensa bragantina à época da Estrada de Ferro que ligava a cidade à capital, nos idos de 1950. Segundo Rosário (2000, p.85), era “uma revista de cultura, propensa ao erudito, atenta à apreciação intelectual do Folclore”, que não tinha cunho acadêmico e pode ser lida como um testemunho de época. Considero que, relativizadas a linguagem poética e o pendor “erudito” para uma percepção idealizada do “folclore”, é válido tomá-la como fonte de informação sobre um período chave: os primeiros anos após a uniformização de 1947.

Pequenos excertos destas crônicas sugerem alterações significativas na forma do chapéu da maruja, recorrentemente citado por autores na descrição da festividade de São Benedito. O primeiro destes registros na *Bragança Ilustrada* é a crônica denominada “O Esperado”, de Joaquim Lobão da Silveira, publicada em 1952:

E as marujas se enfeitam. [...] Chapéus de fitas das mais variadas cores, penas de garça e de guará, miçangas e vidrilhos, espelhos e contas. Tudo matizado, tudo alegre. (SILVEIRA, 2000, p.105).

Nesta crônica, Silveira (2000) compara as fitas coloridas às cores também diversas das penas: o branco da garça e o vermelho⁴⁴ do guará, “matizadas”, possivelmente misturadas umas às outras. Além de Silveira (2000), Ramos (2000) é o único dos autores que também menciona tais aves⁴⁵. Alguns anos mais tarde, ao final da mesma década, Bordallo da Silva (1959) apresenta as mulheres beneditinas com uma descrição bastante detalhada:

As marujas se apresentam tipicamente vestidas. [...] na cabeça ostentam um chapéu todo emplumado e cheio de fitas multicores. [...] era antigamente feito de feltro, côco ou cartola. Os de fabrico moderno são de carnaúba, palhinha ou mesmo de papelão. Seja qual fôr o material empregado na estrutura básica do chapéu, êle é furado na parte interna e externa. A aba com papel prateado ou estanhado; lateralmente, com papel de côres; e em torno, formando um ou mais cordões em semicírculo, presos nas extremidades, em pontos equidistantes, são colocados voltas ou alças de casquilho dourado, prateado ou colorido. Entre as

⁴⁴ A pena do guará (*Eudocimus ruber*) possui a mesma cor da ekodidé do papagaio africano (*Psittacus erythacus*).

⁴⁵ O trecho em que Ramos (2000) cita penas de garça e guará, em crônica publicada na mesma edição da revista, é citado no capítulo anterior, iniciando o tópico 1.1.

alças, por cima das voltas, são também colocados espelhos quadrados ou redondos. Ao alto plumas e penas de aves de diversas cores, formam um largo penacho com mais ou menos cinquenta centímetros de altura. Da aba, na parte posterior do chapéu, descem ao longo da costa da maruja, numerosas fitas multicores. O maior número ou largura das fitas, embora não indicando hierarquia, é reservado às mais antigas. (BORDALLO DA SILVA, 1959, p. 63)

Bordallo da Silva (1959), tal como Brandão da Silva (1997), também percebe transformações no saber artesanal ao comparar o chapéu de “antigamente” e o de “fabrico moderno”, cujas estruturas são diferentes. Pela expressão “seja qual for o material”, revela a variedade de técnicas de produção, presente desde tempos anteriores à publicação de seu estudo. Duas diferenças saltam à vista se comparados os chapéus descritos pelo autor aos atuais: a cobertura com papel, gradualmente substituída por tecido – embora ainda existam chapéus de papel laminado – e a diferença nas cores. O autor menciona papel prateado ou estanhado na base e papel colorido nas laterais, o que não mais tem sido observado, visto que a base da copa dos chapéus e sua aba são, na imensa maioria das marujas observadas na procissão, ambas douradas.

Em 1963, no romance *Menina que vem de Itaiara*⁴⁶, Lindanor Celina rememora a devoção beneditina que presenciou em Bragança quando menina. Referindo-se à capitã vitalícia da Marujada, tia Joana, Celina escreve:

Sim, rainha era ela. Seu traje o mais rico, sua saia da roda mais ampla, a anágua mais rendada, o chapéu, o mais cintilante de espelhos e pedrarias, fitas que dele pendiam e lhe chegavam aos pés, as mais abundantes, de mais variado colorido [...]. (CELINA, 1963, p. 169)

Na passagem, a autoridade é atribuída pela autora à personagem já idosa, “quando a conheci, já netos tinha” (CELINA, 1963, p. 176), a partir das significações corporificadas em sua imagem. Tia Joana é diferente das demais marujas⁴⁷ pelo título que lhe foi conferido e pela luxuosidade de seus adornos. A indumentária, em especial o chapéu, demarcam sua diferença em relação às demais. Os espelhos, cuja presença foi também assinalada por Medeiros (2000), são utilizados com menor frequência na atualidade. Algumas artesãs e marujas passaram a associá-lo ao chapéu masculino.

⁴⁶ Romance de expressão amazônica de nuances autobiográficas, no qual a cidade fictícia de “Itaiara” reflete Bragança, cidade onde Lindanor Celina, nascida em Castanhal-PA, viveu por sua infância. É o primeiro volume da trilogia – ou “projeto estético” – da escritora que, refletida em Irene, a narradora em primeira pessoa, vivencia a passagem da infância para a adolescência e tece pequenas narrativas, em tom de crônica, sobre figuras da cidade (NUNES, 2004).

⁴⁷ A maneira superlativa como a personagem é descrita evidencia a indumentária como indicativo diferenciação hierárquica, o que condiz com as palavras de Careca, presidente da marujada.

Uma senhora idosa é também o ponto de referência a partir do qual o estudo de Brandão da Silva (1997) trata do tema do vestuário na festividade:

No dia 25 de dezembro de 1986, quando pela primeira vez cheguei à cidade de Bragança para assistir à Festa de São Benedito, deparei com uma cena inesquecível. Uma senhora que aparentava uns setenta e poucos anos, [...], tendo à cabeça um bonito chapéu revestido com papel metálico ouro, coberto de plumagem branca com alguns pingentes, de onde da parte de trás dele caíam longas fitas como que a formar uma grande cauda. (BRANDÃO DA SILVA, 1997, p.201-202)

O autor identifica a senhora descrita na passagem, D. Alexandrina, como uma benzedeira que vivencia, nos dias festivos, uma “descontinuidade” em sua rotina, uma dicotomia entre a opulência de seu vestuário como maruja, durante o período festivo, e as condições socioeconômicas desfavoráveis⁴⁸. Interessante perceber o “papel metálico” ou laminado, mencionado também por Bordallo da Silva (1959), largamente utilizado até meados da década de 90, época na qual Brandão da Silva (1997) escreveu sua pesquisa. Entre as duas obras, porém, o período de quase quarenta anos operou transformações evidentes: a lateral de “papel de côres” observada por Bordallo da Silva (1959) já havia caído em desuso quando Brandão da Silva (1997) mencionou a cor ouro como a única a cintilar sobre a cabeça de D. Alexandrina.

Mais recentemente, Nonato da Silva (2006) ressalta a liderança feminina a partir do vestuário: “São as marujas – as mulheres beneditinas – as personagens principais do período, com seus trajes típicos e chapéus turbantes vistosos, brilhosos, enfeitados com fitas multicoloridas e com os penachos brancos de penas de pato” (p. 40). As descrições, desde 1952 e até 2006, apontam para a gradual substituição das demais aves pelo pato nativo.

Posteriormente, Carvalho (2010) trata de uma peculiaridade não registrada nos textos anteriores: uma suposta preferência pelas penas da pata, e não do pato, e a “reinstipuição” de uma fita preta por recomendação da Irmandade:

Interessante ressaltar o predomínio da participação de mulheres de todas as idades no ritual, [...] com destaque para o chapéu ornado de penas de pata e longas fitas coloridas. A fita preta é em homenagem aos escravos, reinstipuída em 2009. (CARVALHO, 2010, p. 88)

⁴⁸ No mesmo sentido da percepção do período festivo como uma descontinuidade na rotina, tal como assinalado por Brandão da Silva (1997), cabe citar os versos de Manoel Aviz de Castro: “Quem são essas mulheres, de pés desnudados, chapéus adornados, com plumas, espelhos, miçangas, colorido de fitas? Quem são essas mulheres de semblantes humildes com vestes tão ricas?” (CASTRO, 2000, p. 20).

A “reinstauração” de que trata a autora foi atribuída a um novo status da marujada: o reconhecimento da manifestação como Patrimônio Cultural Imaterial do Estado do Pará por meio da Lei nº. 7.330, 17 de novembro de 2009, cujo texto está integralmente reproduzido a seguir:

Art. 1º Fica declarado como patrimônio cultural e artístico do Estado do Pará, para os fins previstos nos arts. 17, inciso III, 18, inciso VII e 286, incisos I e III da Constituição do Estado do Pará, a MARUJADA, como forma e manifestação cultural e artística do Município de Bragança.

Art. 2º Esta declaração objetiva:

I - a preservação, conservação e proteção das formas de expressão, objetos, documentos, fantasias⁴⁹, danças e músicas da MARUJADA.

II - inclusão da MARUJADA nos calendários histórico, cultural, artístico e turístico anual do Estado do Pará.

Art. 3º Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação.

PALÁCIO DO GOVERNO, 17 de novembro de 2009. (DIÁRIO OFICIAL DO PARÁ, 2009)

Em que pese a relevância da iniciativa, por parte do governo estadual, em valorizar uma manifestação religiosa por tanto tempo preterida, é interessante observar a palavra “fantasias” no inciso I, que revela uma disparidade entre texto e contexto. Tal expressão não foi utilizada por nenhum dos sujeitos entrevistados. Há uma inadequação no termo, pois este remete a personas transitórias que não têm, necessariamente, implicações identitárias para o sujeito que as veste⁵⁰. As marujas consideram que são marujas, não que estão fantasiadas como tal. Na fala dos entrevistados, a expressão corrente é “sair de maruja”, evidenciando a vestimenta como exteriorização de uma identidade religiosa e como código visual destinado a um deslocamento do espaço doméstico para o espaço público – a rua, a igreja, o barracão – como parte do cumprimento de um ritual.

Outro aspecto relevante é que o advento da norma, embora não faça quaisquer menções a fitas de cores específicas ou a códigos expressos de vestuário, gerou um certo orgulho entre alguns sujeitos da marujada e reacendeu a discussão quanto a combater uma certa “modernização” da indumentária: “a tradição é o certo”, declara Careca.

Por ocasião da publicação da lei, houve um esforço, por parte da IMSBB e da igreja católica, em abordar, em reuniões e missas, algumas “orientações” sobre o chapéu “tradicional”⁵¹: quatorze fitas, sendo uma delas preta – tal como observado por Carvalho (2010) – e turbantes feitos com penas de pato. Esta última regra visa impedir que devotas

⁴⁹ Grifo meu.

⁵⁰ Retomarei este tema no capítulo 4.

⁵¹ As normas quanto ao uso do chapéu são detalhadas no capítulo 3.

que estejam usando chapéus alternativos adentrem na fila das marujas durante a procissão ou no Teatro Museu. Em geral, os chapéus alternativos combatidos por tais discursos são aqueles feitos com algodão, pelúcia ou com as populares caixetas de brigadeiro.

Outra modificação recente é a estrutura sob a qual são postas as penas. Anteriormente, como explica Careca, “o chapéu era feito de tala”. A tala a que se refere era retirada da palmeira conhecida como anajazeiro (*Attalea concina*). Atualmente, a tala foi substituída pelo isopor, tal como registrado em uma matéria veiculada no site de notícias *Catraca Livre* em 2016: “O chapéu, parte importante da indumentária, tem base dourada e copa alta feita de isopor, com flores brancas feitas de pena de pato em volta”⁵². A descrição que consta na matéria, portanto, condensa três das mais significativas transformações no chapéu da maruja desde os anos 1950: a substituição dos materiais de suporte, a prevalência de uma cor sobre as demais no revestimento deste suporte e a utilização exclusiva de um tipo de pena no topo do objeto.

O texto do site condiz com as informações de um material distribuído pela IMSBB anteriormente, em 2013, denominado “São Benedito e os Bragantinos nos 400 Anos de Bragança - Histórico da Irmandade da Marujada de São Benedito de Bragança”. À indumentária é dedicada somente a última página do folheto, depois de títulos dedicados à biografia de São Benedito, às esmolações, à cavalhada, às procissões fluvial e terrestre e à dança e instrumentos musicais, nesta ordem, sugerindo mais uma vez o predomínio do elemento auditivo sobre o imagético na produção textual sobre o tema – no qual consta, além de uma descrição do traje, o código de vestuário a ser seguido pelas devotas:

INDUMENTÁRIA DA MARUJADA

Nos dias 26 de dezembro e 1º de janeiro

As mulheres usam blusa branca, franzida com pala e rendada, saia vermelha, anágua branca, flor vermelha do lado esquerdo do peito, fita vermelha da direita para a esquerda. Na cabeça ostentam um chapéu dourado com flores brancas feitas de penas de patos e cheio de fitas coloridas [...]

(...)

Nos dias 03 de setembro e 18, 25 e 31 de dezembro

As mulheres usam blusa branca, franzida com pala e rendada, saia azul, anágua branca, flor azul do lado esquerdo do peito, fita azul da direita para a esquerda. Na cabeça ostentam um chapéu e no pescoço trazem colares coloridos.

(...)

OBS.: Todos os marujos e marujas efetivos ou promesseiros tem obrigatoriamente que usar o modelo padrão, conforme tradição e pés descalços.

⁵² Matéria veiculada em 26/08/2016. Disponível em: <https://festasnobrasil.catracalivre.com.br/as-festas/norte/marujada-de-braganca-o-natal-dos-pretos/> Data de acesso: 04/02/2017.

Na observação final, a expressão “obrigatoriamente” é sintomática, pois, entre todos os temas e ritos tratados no folheto histórico, a indumentária é o único que, além de descrições (a exemplo das danças) e narrativas (histórico da festividade), contém regras. Penso que as regras têm sido repetidas, seja por meio de material impresso pela IMSBB, seja oralmente, devido à dificuldade da instituição em controlar a observância da norma no maior dos ritos com participação de marujas: a procissão.

A expressão “conforme tradição” é esclarecedora quanto à justificativa para o código de vestuário: a “tradição” (do latim *trāditiō*, derivado do verbo *trādere*, “trazer”⁵³) assim o exige. O discurso construído em seu favor, porém, opera uma fusão entre elementos somados aos poucos, aos quais é atribuída uma origem ou “substância fundadora”, como definiu Canclini (2013). A crença na substância fundadora condensa épocas como parte de um passado longínquo e específico, revestindo-o de autoridade. A tradição é, desta forma, convertida em “algo que recebemos do passado com tal prestígio simbólico que não cabe discuti-lo” (Canclini, 2013, p.160). É por este motivo que “a invenção das tradições é essencialmente um processo de formalização e ritualização, caracterizado por referir-se ao passado, mesmo que apenas pela imposição da repetição” (HOBSBAWM, 2015, p.11).

Em oposição a esta percepção do passado, o caminho sugerido pelo trabalho bibliográfico e de campo é de constante mudança: do feltro ou carnaúba para a palha, das diversas aves e cores de penas para somente a do pato branco, do papel laminado para o tecido, do revestimento colorido nas laterais para unicamente o dourado, da tala para o isopor. Este caminho implica em uma dificuldade para as concepções estáticas de patrimônio, pois

[...] retirar um objeto do seu contexto social de uso e produção, declará-lo patrimônio, conservá-lo como uma peça única e colocá-la num museu não abrange todas as situações em que é possível reconhecer um valor cultural e preservá-lo. Não faz sentido, por exemplo, nos casos em que o que tem valor não é o objeto, inúmeras vezes rapidamente perecível ou consumível; importa saber produzi-lo. (SANT’ANNA, 2003, p.50)

Quanto ao chapéu, “importa saber produzi-lo” em sua infinidade de combinações de fitas, contas, espelhos e paetês. Como observou Hélio Figueiredo da Serra Netto no ensaio fotoetnográfico “O Milagre das Rosas Vermelhas”, a vestimenta da mulher

⁵³ Fonte: Advanced English Dictionary, WordNet, Princeton University.

beneditina “é composta de uma saia vermelha ou azul, acompanhada de uma camisa branca e um chapéu peculiar” (SERRA NETTO, 2015, p. 01). E para conhecer suas peculiaridades, é necessário alcançar as mãos que os materializam.

3. “O SUOR CORTA”

3.1. *Manus*, manifesto.

Alice, Elizabeth, Kátia, Fátima, Nazareth, Aparecida. Moradoras da sede do município de Bragança, mulheres, artesãs, devotas e diferentes entre si. A um só tempo mantenedoras e transformadoras da tradição beneditina, elas têm suas próprias histórias além da história “oficial”. Elas são algumas dentre aqueles que tornam a marujada visível: seus chapéus são componentes de um cenário que torna o rito manifesto. Interessa-me a palavra “manifestação”, tantas vezes utilizada para aludir à marujada. A palavra deriva de *manus*⁵⁴, mão. “Manifesto” é algo tornado palpável pelas mãos. O trabalho artesanal, portanto, é indissociável da marujada como manifestação. Esta percepção implica no reconhecimento do artesanato como atividade que, a um só tempo, influencia e é influenciada pelo contexto que a cerca. A este respeito, ressalte-se que

O artigo genuíno não é um mero artefato; é feito por indivíduos específicos, a partir de materiais especialmente manufaturados, em condições sociais, culturais e ambientais particulares, com motivos e desenhos aprendidos de geração em geração (APPADURAI, 2008, p. 252)

Considerando as condições sociais nas quais o chapéu é produzido, bem como suas formas de aprendizado ao longo dos anos a partir de materiais disponíveis, creio ser interessante abordar o trabalho das artesãs tanto no âmbito pessoal, como estratégia de subsistência e expressão de fé, quanto no âmbito social, o das relações mobilizadas pelo objeto. Neste ponto, minha intenção evoca a de Brandão da Silva (1997) quando afirma ter interesse tratar “do caráter inventivo das mulheres das classes oprimidas, como substrato da sua lógica de sobrevivência junto aos mecanismos de poder e a ordem estabelecida” (p.186-187). No contexto da afirmação, o autor explica a ênfase em conhecer o cotidiano das marujas para além de sua participação na festividade. Cometo,

⁵⁴ From Latin *manifestus*, *manufestus* (“palpable, manifest”), from *manus* (“hand”) + **festus*, participle of **fendere* “strike” (seen also in *defendere*, *offendere*, etc.). Fonte: Advanced English Dictionary, WordNet, Princeton University.

porém, a ousadia de utilizá-la para explicar também meu interesse em saber das artesãs que, com seu trabalho, interferem na construção da figura das marujas.

A palavra “inventivo” é adequada não apenas por delinear uma alternativa encontrada por estas mulheres para proverem seu sustento – tal como observado por Brandão da Silva (1997) – mas também porque a inventividade manual das artesãs foi revelada desde os primeiros encontros, contrariando a concepção de pureza muitas vezes associada ao artesanato, uma vez que

O artesanato, uma das expressões da cultura material, reconhecida como popular, é geralmente visto como depositário de um tempo passado, a residência do antigo em que só se vislumbram aspectos como “pureza”, “originalidade” ou qualquer outro estereótipo que o aproxime do tradicional ou arcaico (LIMA, 2005, p.23)

Segundo Canclini (2013, p.242), o artesanato foi muitas vezes analisado por um prisma de oposição total entre o que é considerado “culto” e o que é “popular”; entre o que se percebe “moderno” e o rótulo de “tradicional”. Isto gera uma tendência a cristalizá-lo, paradoxalmente, como inculto e romantizado, como se os sujeitos que o produzem não estivessem também inseridos em uma rede em que influências múltiplas circulam e afetam seus processos de produção. O autor advoga que a absorção integral ou parcial destas influências não pode ser ignorada, pois a mera descrição de padrões ou técnicas não é suficiente para compreender o artesanato, sendo necessário recorrer às práticas sociais pelas quais o produto artesanal circula.

Por outro lado, Ribeiro (1983, p.147) compreende no que chama “artesanato tradicional” um certo “valor de testemunho” – expressão que argumenta em favor da importância social da atividade como uma prática enraizada na história de um lugar, pois o artesão “porta o saber e fazer simbólicos em seu meio” (p.134). Concordo com a visão na medida em que há saberes muito específicos, como ocorre no caso da produção dos chapéus das marujas, cuja existência no tempo é vinculada ao estabelecimento de uma manifestação dentro de um espaço determinado.

A concepção de testemunho, porém, é relativizada se considerado o intercâmbio de influências de que fala Canclini (2013). Pela assimilação destas, “os artesãos jogam com as matrizes icônicas de sua comunidade em função de projetos estéticos e inter-relações criativas com receptores urbanos” (CANCLINI, 2013, p.243-244). Tais “inter-relações criativas” englobam os processos de “migração, mestiçagem e urbanização” (Canclini, 2013, p. 246). O artesanato, permeado por estes processos, é indissociável da

estrutura social que o engendra e vincula ao que o autor chama “cultura visual moderna”.

No caso da marujada, há elementos históricos⁵⁵ que permitem perceber processos de mestiçagem descritos pelo autor confecção contemporânea do chapéu, o que gera visibilidades assimétricas que hipervalorizam uma influência (europeizada) em detrimento de outra (africana). Quanto aos processos de urbanização, estes também afloram durante conversas com as artesãs, que introduzem materiais industriais (o isopor) em substituição a outros extraídos da natureza (a tala do anajazeiro).

Por este prisma, artesãos não apenas reproduzem, mas produzem e reinventam objetos. Com isso, Canclini (2013) assinala que o artesanato não está limitado à mera repetição de padrões, mas impulsiona processos criativos com alguma autonomia, ainda que obedeça aos critérios de ordem prática impostos aos objetos e que dependa da oferta algumas vezes restrita de materiais. Isto pode ser observado em diversos contextos nos quais há trabalho artesanal, a exemplo do registrado na arte plumária dos Kaaapor:

Os adornos Kaaapor são altamente padronizados e apresentam pequena variedade de formas. Apesar desta fixidez dos padrões, é impossível encontrar dois espécimes idênticos, tanto pela variação natural das penas quanto por impulso do próprio plumista em obter novos efeitos. (RIBEIRO e RIBEIRO, 1957, p. 18)

O “impulso em obter novos efeitos” ou, em outras palavras, diferenciar-se dos demais, também é uma característica partilhada pelas artesãs que confeccionam chapéus de maruja. Cada uma delas elenca as criações que deixaram seus chapéus mais bonitos, harmônicos, brilhantes e diferentes daqueles feitos pelas demais, apesar da “pequena variedade de formas” que, assim como Ribeiro e Ribeiro (1957) observaram entre os Kaaapor, existem também na indumentária beneditina. Neste caso, a variedade é restrita à obediência aos quatro elementos básicos: chapéu de palha, revestimento, penacho e fitas. E, tal como não há diademas iguais entre aqueles confeccionados pelos Kaaapor, não há marujas com chapéus idênticos. A inovação ocorre a partir do impulso em produzir um mesmo artigo de forma diferente, levando à experimentação e à elaboração de novas estéticas pautadas em crenças pessoais:

Os mitos com que sustentam as obras mais tradicionais e as inovações modernas indicam em que medida os artistas populares superam os protótipos, propõem cosmovisões e são capazes de defendê-las esteticamente e culturalmente. (CANCLINI, 2013, p. 244)

⁵⁵ Especificados no item 2.3.

O artesanato, mais que o mero resultado material de um conjunto de etapas realizadas pela manipulação de materiais no plano físico, constitui um processo simbólico e, igualmente, uma atividade humana permeada por práticas, símbolos e representações (CERTEAU, 1998). Não se trata somente de uma prática do cotidiano na qual o ser humano atua sobre o meio, mas, da mesma maneira, de uma prática pela qual “usuários se reapropriam do espaço organizado pelas técnicas da produção sócio-cultural” (CERTEAU, 1998, p.41) e, assim, reorganizam este espaço e reafirmam sua atuação sobre ele. Isto porque as práticas do cotidiano, assim definidas pelo autor, obedecem a uma determinada lógica, ainda que oculta sob operações fragmentadas. Assim, além do significado atribuído ao produto artesanal pelo consumidor, há o significado atribuído ao mesmo pelo artesão, para além da necessidade de comercialização do item.

A confecção do chapéu da maruja em Bragança constitui uma atividade artesanal majoritariamente feminina, exercida no ambiente doméstico, na maior parte das vezes solitária e, em algumas etapas, noturna. As entrevistadas são mulheres que gradativamente apreenderam técnicas de produção, influenciando-se umas às outras nas inovações agregadas ao objeto. Encontros pessoais entre elas não são comuns, especialmente entre as que não compõem o quadro de marujas efetivas⁵⁶.

Por se tratar de uma atividade realizada individualmente, este cruzamento de inspirações e influências ocorre basicamente de três formas: aprendizado, reforma e observação durante a festividade. A primeira delas ocorre quando uma pessoa que pretende começar a produzir chapéus aprende as técnicas com outra que já exerce a atividade, situação na qual a aprendiz tende a reproduzir as técnicas repassadas pela artesã experiente.

A segunda ocorre quando uma cliente leva um chapéu antigo, feito por uma artesã, para outra artesã, para que esta realize uma reforma; neste caso, enquanto a artesã substitui o tecido ou papel de revestimento, lava penas amarelecidas para que pareçam novas e costura novas fitas, pode identificar minúcias do acabamento da outra. A terceira forma ocorre com menor proximidade, durante a festividade de São Benedito; neste período, chapéus com elementos diversos são exibidos e as artesãs – quer participem ou não de seus ritos como marujas – observam e captam detalhes que podem ser imitados em suas próprias peças no ano seguinte.

É nestas duas últimas formas de cruzamento de inspirações e influências, em geral,

⁵⁶ Estas participam de reuniões e eventos com regularidade, oportunidades nas quais conversam e interagem em meio às atividades da Irmandade.

que artesãs tecem críticas a chapéus feitos por outras – na primeira, o desconhecimento da técnica e o respeito àquela que se dispôs a ensiná-la reduz as possibilidades de julgamentos depreciativos. Apesar disso, a concorrência entre elas é sutil, percebida em frases vagas como “não conheço outra que faça também”, “parece que tem uma lá pra banda da Vila Sinhá”, “tinha uma senhora que morava ali, descendo aquela rua, mas não lembro o nome dela”, ou ainda “aprendi com uma senhora que eu acho até que já morreu”. Somente uma vez, contabilizando todas as experiências em trabalho de campo, uma das entrevistadas falou abertamente de maneira depreciativa sobre o trabalho de outra, e o fez em tom de confiança, pedindo que eu não a identificasse:

Tu já foste com ela? Vou te dar um conselho: não faz teu chapéu com ela. Uma vez trouxeram um chapéu que ela fez pr'eu consertar. Uma mulher veio aqui me dizendo que passou foi raiva com ela. A pessoa deu todo o material e ela nem usou, entregou um usado, com as penas todas amarelas. E entregou em cima da hora, quase na saída do santo pra procissão. A pessoa teve que sair assim mesmo, passando vergonha, e depois trouxe aqui. Mas aí já era só pro outro ano. Pra aquele não dava mais.

Segundo a entrevistada, um chapéu mal feito pode fazer a cliente “passar vergonha”, pois o mesmo é feito com muitos detalhes exatamente para que atraia olhares elogiosos quando observado, e o valor da maruja, bem como a firmeza de sua devoção, deve ser visível por meio do chapéu. É por este motivo que, entre elas, confeccionar um chapéu de maneira diferente à que foi solicitada por uma cliente que forneceu o material, explicando em detalhes como queria que os elementos fossem dispostos, constitui uma falta grave. Só não mais grave que utilizar penas de galinha – irregularidade que, segundo elas, geralmente só é descoberta no ano seguinte, quando for aberta a embalagem na qual o chapéu fica guardado para o uso em outra edição da festividade: nestes casos, elas afirmam, as penas estarão em processo de decomposição, dissolvidas e com cheiro desagradável.

Um ponto a favor da artesã, ao contrário, é receber uma encomenda para reformar o chapéu feito por outra. Segundo as entrevistadas, este seria um sinal de que o trabalho tem mais qualidade do que o daquela que o executou anteriormente, pois, se aquele tivesse cumprido as exigências da cliente, a mesma o devolveria à mesma artesã para que procedesse à manutenção da estética do objeto contra os efeitos do tempo. O importante é que a cliente, estando satisfeita com o produto final, possa indicar o trabalho para outras devotas ou turistas, o que é fundamental em um trabalho que sobrevive da propaganda boca a boca. Se a cliente “passar vergonha”, para elas, a culpa é da artesã.

O peso desta responsabilidade pode ser medido também pela importância atribuída ao ofício pelo poder municipal, uma vez que a confecção manual de chapéus de maruja é considerada patrimônio imaterial do município, informação que consta no documento “Inventário da Oferta Turística” elaborado pela prefeitura de Bragança:

C. 2. 14. Outros Patrimônios Culturais Materiais e Imateriais

Além dos prédios históricos citados acima, destacam-se ainda outros de igual importância que, em sua maioria, necessitam de restaurações. Outros prédios históricos e manifestações culturais são expressões culturais próprias de Bragança, que formam o patrimônio cultural material e imaterial do município. São eles:

- Fabricação rústica da rabeça e do modo de tocar (retumbão, chorado, mazurca, roda, xote, valsa e o bagre);
- Fabricação da farinha de mandioca e do paneiro (cesto) para embalar a farinha;
- Fabricação do chapéu de maruja (elemento autóctone da cultura bragantina); (BRAGANÇA, 2013, p. 126)

[...]

Herzfeld (2004), em seu estudo crítico do trabalho artesanal, avalia que, para os artesãos, o título de “guardiães” da tradição, ou “*possessors of a specifically local cultural heritage*” (p. 54), representa uma dificuldade crescente: à medida que o mercado global, com suas influências e necessidades, adentra uma comunidade na qual o trabalho manual ocupa uma posição de destaque, seus artesãos precisam equilibrar o artesanato tradicional do qual são “guardiães” a um panorama que, muitas vezes, exige uma renovação nos padrões do produto. A renovação, todavia, importa o risco de “descaracterização” dos artigos considerados “típicos”. Esta dualidade faz com que os artesãos, ainda que tenham algum prestígio pela atividade que desempenham, convivam com o receio constante da obsolescência em um mundo altamente tecnológico e especializado. Conforme a análise em tela, a expressão “elemento autóctone da cultura bragantina” representa o que Herzfeld (2004) descreveu como “*specifically local cultural heritage*”.

Neste ponto da análise, faz-se necessário ressaltar que já existe outra modalidade de aquisição de chapéus: a compra imediata, em armarinhos e boutiques, do objeto já pronto, sem a necessidade de encomenda com antecedência e sem a escolha, por parte do cliente, dos ornamentos que recobrem a base e as penas do chapéu. Esta modalidade de aquisição é relativamente nova, fruto de uma adaptação do mercado local. A mesma ocorreu porque, com o crescimento da festividade de São Benedito, houve também um aumento na demanda por chapéus de maruja. Algumas pessoas vêm a Bragança rapidamente com o objetivo específico de pagar uma promessa; outros são turistas que

querem vestir-se como marujos ou simplesmente comprar um chapéu e leva-lo como *souvenir*.



A partir dessa necessidade, o comércio transformou a cadeia produtiva e a forma de venda do chapéu. Se antes era necessário ir até uma artesã e encomendá-lo com meses de antecedência, hoje é possível chegar à cidade no dia da procissão e encontrar chapéus mais simples, de custo menor, muitas vezes feitos pelos próprios funcionários a partir de fitas e adereços comercializados na loja. Isto alterou também alguns hábitos de consumo. Há marujas que compram chapéus prontos de modelos bastante simples, quase sem enfeites, e o customizam sozinhas, acrescentando miçangas ou cristais comprados, muitas vezes, na mesma loja onde adquiriram o chapéu. Isso fez com que as artesãs tivessem uma concorrência à qual não estavam habituadas, sendo compelidas a simplificar seu processo de produção e mesmo a reduzir o preço dos chapéus que confeccionam.

Segundo Certeau (1998), grupos sociais não permanecem engessados realizando práticas idênticas ao longo do tempo; ao contrário, suas práticas sofrem transformações que promovem sua adaptação a outras realidades ou, em sentido oposto, sua oposição a campos de poder constituídos. De fato, o trabalho exercido por estas artesãs bragantinas sofre algumas pressões externas, a exemplo das “orientações” já mencionadas sobre a quantidade de fitas e a presença da fita preta em meio às outras. As entrevistas também indicam que a exigência da alvura nas penas de pato – em detrimento das penas vermelhas ou “matizadas” de outros tempos – tenha constituído um fator para a transformação do chapéu da maruja.

Outro fator que, associado ao surgimento da lei estadual nº 7.330, pode suscitar futuras exigências quanto à forma do chapéu é a fotografia. Isto porque a marujada é anterior ao advento da arte fotográfica, atribuída às experiências feitas por Nicéphore Niepce na década de 1820 (SONTAG, 2004). É possível que, em alguns anos, não havendo registros em imagem dos primeiros anos da manifestação, acredite-se que o chapéu da maruja sempre tenha apresentado a forma pela qual aparece nas fotografias feitas hoje e nas feitas há algumas décadas. Não seria exagero supor que, pela atribuição de verdade conferida às imagens fotográficas, os registros fotográficos profissionais e amadores sejam utilizados como argumentos ou “provas” de que o chapéu sempre tenha sido tal como percebido a partir delas.

Para além destas elucubrações, porém, é possível tecer observações mais precisas sobre o objeto no presente. Neste ponto, cabe citar seu processo de confecção contemporâneo a partir de Alencar (2014):

Corta-se um chapéu de palha comum em seu cume, mantem-se somente as

abas, que serão recobertas por tecido ou papel dourado dependendo da condição financeira de cada maruja. As abas são agregadas estruturas de arame que trazem nas pontas flores produzidas de pena de pato, tratadas e limpas com rigor de ritual, que são postas em formato arredondado formando uma grande nuvem de flores de plumas com pequenas lantejoulas multicoloridas nos centros, que se impõem na cabeça de modo que ela pareça bem maior. Na aba do chapéu prega-se uma sequência de fitas largas de cetim em diversas cores, que pendem até o chão, formando uma cascata policromática em pleno movimento. (ALENCAR, 2014, p.83)

Este processo ocorre de forma similar entre as artesãs entrevistadas. O trabalho de cada uma, contudo, tem suas particularidades, conforme busquei sintetizar na tabela a seguir:

NOME	TEMPO DE ATUAÇÃO COMO ARTESÃ	PREÇO MÉDIO DO CHAPÉU
Maria Alice Costa	35 anos	R\$250,00
Kátia Borges Elizabeth Borges	16 anos	R\$200,00
Aparecida Santos	11 anos	R\$200,00
Nazareth “Morena”	15 anos	R\$200,00
Fátima Lucas	13 anos	R\$200,00

Cada artesã possui uma visão peculiar do objeto que produz e reinventa a partir de seu repertório simbólico e imagético, sua habilidade técnica, seus valores e senso estético no que tange a materiais, cores, formas, volume e proporções. A transmissão deste saber artesanal, tal como ocorre nas narrativas africanas, ocorre por meio da tradição oral. Não há manuais. O “rigor de ritual” descrito por Alencar (2014) deriva do perfeccionismo que elas tantas vezes citam como necessário à produção das flores de penas e demais detalhes, bem como é fruto da fé beneditina que que alinhava tantas trajetórias diferentes.

Optei por organizar os dados obtidos nas entrevistas em tópicos que têm o nome de cada uma como título, e o fiz para não entrecruzar em um mesmo ponto falas obtidas em momentos e locais diversos, e também para que fosse mais fácil percebê-las individualmente. Para isso, precisei aglutinar informações oriundas de entrevistas diferentes com a mesma pessoa no título dedicado a ela, uma vez que se referem a um mesmo processo e a uma mesma forma de interpretação pessoal do processo. A ordem

pela qual foram dispostos os tópicos sobre as artesãs foi definida conforme o grau de envolvimento com a festividade, do menor para o maior. Começarei pela única delas que não é maruja⁵⁷.

3.2. Maria Alice Costa



Uma placa afixada à grade, na fachada da casa de Maria Alice Costa, identifica seu pequeno ateliê onde são feitos chapéus de maruja. Antes que se aviste a placa, no entanto, é mais provável que o olhar seja atraído pela larga estante de madeira em cujas prateleiras ela organiza os chapéus prontos. São muitos. Alice, como prefere ser chamada, tem um corpo magro e moreno, mas não frágil, cabelos bem curtos – “é mais prático”, ela diz – e olhos muito vívidos, atentos. Fui apresentada à artesã por uma prima dela, que conheço há anos.

⁵⁷ Os tópicos 3.3. e 3.4. tratam das artesãs que se declaram marujas por promessa – o primeiro deles às irmãs Kátia e Elizabeth Borges, em conjunto, e o segundo a Aparecida Santos. Os dois últimos tópicos do capítulo, 3.5. e 3.6., referem-se às entrevistadas que são marujas pertencentes ao “quadro” – respectivamente, Nazareth “Morena” e Fátima Lucas.

Alice é solteira e não tem filhos. Confecciona chapéus de marujos e marujas há trinta e cinco anos. Trabalha, nas próprias palavras, todos os anos a partir do dia 02 de janeiro até o dia 25 de dezembro, e muitas vezes no próprio dia da procissão, 26 de dezembro, “se aparecer algum detalhe pra acertar”. Ela permite a si mesma um pequeno recesso depois das sempre intensas semanas que antecedem a festividade.



Aprendeu o ofício em um curso ministrado na antiga Casa da Cultura, hoje em ruínas. Conta ela que o mesmo tinha duração de duas semanas e exigia um trabalho de conclusão: a apresentação de dois chapéus, um masculino e um feminino. Aprovada, expôs os chapéus “do curso” no pátio. Vendeu ambos. No ano seguinte, fez quatro, igualmente vendidos. Um ano depois, fabricou seis, que tiveram o mesmo destino. No quarto ano, “abriu agenda” e passou a trabalhar por encomendas, encorajada pela prática adquirida.

Alice é devota de São Benedito, mas não é maruja. “Nunca senti aquela vontade”, diz ela. Um altar do santo, rodeado de flores de tecido, orna o mesmo pátio convertido em ateliê. Discreta, falou sobre ter alcançado graças, mas, como quem guarda segredo para preservar sua ligação com o sagrado, não revelou quais seriam. Citou apenas uma destas graças: a aprovação de um sobrinho querido no vestibular.

Apesar da aparente aleatoriedade com que foram espalhados os materiais no ambiente, ela é ágil em apontar cada um deles, por vezes no chão, outros sobre uma mesinha de canto, outros junto à máquina de costura. Em três potes reutilizados de vidro transparente, são armazenados pequenos pedaços de arame, algodão e vários quadrados

de malha vermelha, medindo cerca de 4cm cada, recortados com antecedência. Por estes quadrados, ela conta, que começa o processo. Eles são o suporte e o miolo das “flores” feitas com penas. Ela os preenche com algodão, formando, nas palavras dela, “tipo umas bolinhas” sobre os pedaços de arame. É ao redor desta estrutura que ela junta as penas de pato.

As penas não são guardadas em potes, tal como os materiais que compõem o miolo, mas em um saco plástico azul que, afirma a artesã, conserva melhor o branco. No momento da montagem das “flores”, as penas já foram lavadas com sabão em pó, água sanitária e amaciante. Segundo ela, os produtos deixam as penas limpas e perfumadas.

Após a lavagem, uma vez enxutas, as penas “mais certinhas, mais bonitas” são escolhidas. Estas penas são envolvidas no arame e alinhadas em forma circular. Alice descreve o acabamento de cada flor da seguinte forma: “para terminar vai arrumando, vai puxando, depois faz o aparamento com a tesoura”. “Aparamento”, ela demonstra com gestos, é o ato de cortar delicadamente eventuais penugens assimétricas, para que o acabamento das pétalas seja sempre arredondado. São necessárias de trinta e três a trinta e cinco flores para compor um penacho, conforme a altura desejada. A mesma tesoura é utilizada para fazer uma abertura no suporte de isopor pela qual ela insere as flores, empurrando-as pelo miolo com o polegar até que as penas toquem o material industrial. Isto deve ser feito simetricamente para dar forma ao moderno chapéu de maruja.

A estrutura de isopor é composta por duas partes diferentes, medidas com uma caneta, a sua altura é decidida conforme a altura da cliente. Alice adverte que penachos maiores não caem bem em mulheres altas, porque “chama muita atenção”. As peças são afixadas de acordo com o tamanho escolhido, com uma cola que “só tem em Belém”. “É uma sobrinha minha que mora lá e de vez em quando compra. Quando ela vem aqui, ela traz. É lá pra banda do Ver-O-Peso”, ela diz. As peças são afixadas de modo que a maior delas seja posta na base e a menor ocupe o topo.

“Vai afinando pra cima”, explica a artesã, esculpindo o formato de “turbante”⁵⁸. No dia seguinte, com a cola seca, utiliza uma lixa para tornar a estrutura dupla “bem lisinha”, plana, sem que as microesferas do isopor fiquem aparentes. Para este procedimento, ela recorre a uma máscara de EPI, semelhante àquelas utilizadas por profissionais da saúde, evitando a inalação de resquícios de material. Ela conta que lixar o isopor é uma das fases mais difíceis e desconfortáveis do trabalho.

⁵⁸ Termo utilizado por Nonato da Silva (2006), Fernandes (2011) e Alencar (2014) para descrever o chapéu de maruja.

Apesar do desconforto, ela confessa preferir o isopor, que incorporou à sua técnica há apenas quatro anos. “Fica mais cheinho, mais bonito. Hoje eu só uso ele”, opina. Ela recorda o chapéu feito de “tala de pipa”, a do anajazeiro: “oito varinhas de tala, cada uma com sete flores. Tudo costurado com linha de crochê branca”, explica. “Sete: três de um lado, três de outro e uma em cima”. Com a fala e memória rápidas, ela explica minuciosamente a técnica que abandonou – e da qual não sente falta: “Nossa, dava muito trabalho. Tirar uma por uma, raspar o que lascava, limpar. E o chapéu não ficava tão bonito. Quando amassava, dava pra ver o espaço no meio das flores”.

Posteriormente, adotou o arame nº 22 para substituir a tala do anajazeiro. “Antes eu usava o arame só pra fazer o puxamento, depois eu usei pra tudo”. O termo define o enlace das talas, procedimento que garantia o estreitamento ou afunilamento do chapéu da base em direção ao topo.

A artesã segue à risca o padrão das quatorze fitas, uma delas preta: “Foi o padre que falou na missa que tinha que ser assim. Então eu falo com a minha cliente, explico. Mas tem gente que quer ser maruja e não gosta de preto, não gosta da fita preta”. A relação do “Santo Preto” com a fita de cetim é literal, o que denota sua importância: a opção pela exclusão da fita é associada a uma contradição e a uma postura racista pela qual não haveria sentido em ser maruja. Alice afirma em voz baixa que discorda, mas que acata o pedido se a cliente expressar preferência divergente. O fato de o padre dedicar, na missa, momentos para ratificar a importância atribuída à fita em questão reflete as tensões étnicas e religiosas na marujada. Pelo discurso de Alice, infere-se o valor da opinião do padre e um suposto racismo velado de algumas marujas.

Alice corta a aba do chapéu, “na medida de quatro dedos”, para que não fique demasiadamente larga. A forma de expressar medidas tendo o corpo como referência ocorre, segundo porque “o corpo é o primeiro e mais natural instrumento do homem” (MAUSS, 2015, p. 405) e compõe o que o autor define como a técnica ou o ato tradicional eficaz” que deriva da razão prática coletiva e individual, na qual o corpo, ou a domesticação deste, exerce papel fundamental. É por meio da atividade corporal que o objeto se materializa, uma vez que “a expressão técnica corporal ratifica a importância do aprendizado cultural nos comportamentos humanos” (SIQUEIRA, 2006, p. 44).

A artesã reveste a aba com jornal, o que proporciona consistência. Depois, vai à máquina de costura juntar o tecido dourado levemente transparente, denominado lurex, com o forro amarelo. Afirma que pretende substituir o lurex por outro, mais espesso e também luminoso, que dispensa o uso do forro. Lembra que começou a adotar o lurex

na década de 90 e que, antes disso, os chapéus eram revestidos de papel laminado que “soltava a cor quando chovia, quando a pessoa suava... Toda hora manchava, todo ano tinha que trocar”.

Os detalhes de acabamento são acertados no momento da encomenda e anotados em um caderno destinado unicamente a este fim, com o nome e as especificidades indicadas pela compradora:

Eu converso com a minha cliente e anoto tudo. Aí ela me diz se quer paetês... Me disseram que o nome é lantejola, não sei. Se quer pérolas, se quer passamanaria, se quer o fitilho vermelho pra segurar no queixo, se quer o miolo normal ou plastificado. Tem o material aqui. Umas querem olhar e decidir, mas outras dizem: “dona Alice, faça do seu gosto!”

O “miolo plastificado” é feito não apenas com algodão e os já citados quadrados recortados em malha vermelha, mas também com uma fina camada de plástico que reveste o tecido. A técnica dá brilho ao miolo e serve também para impermeabilizá-lo.



Ela explica a inovação enquanto mostra o caderno repleto de encomenda, no qual há pouquíssimas páginas em branco. Na mesma fala, ela demonstra o orgulho que sente quando recebe autorização para fazer o chapéu de acordo com seus critérios e gosto pessoal. Para ela, este é um sinal de valorização, pois a cliente confia no trabalho, na

harmonia das formas e no acabamento definidos pela artesã sem que precise especificar detalhes.

Isto é possível porque, diferentemente da produção industrial – na qual a divisão do trabalho e a ausência de contato entre produtor e consumidor colocam indivíduos em fases diferentes da produção – no artesanato são possíveis intervenções do consumidor no processo de produção. Neste sentido, não seria exagero admitir que o processo artesanal pressupõe, muitas vezes, uma co-criação entre artesã e cliente. A cliente que expressa sua vontade, muitas vezes levando adereços comprados segundo sua preferência, reduz a possibilidade de insatisfação no ato do recebimento.

O acerto de preferências reside especialmente na fase do acabamento, que começa quando Alice passa três costuras para afixar as fitas parcialmente sobrepostas em um suporte de tecido. Este, por sua vez, é costurado ao chapéu com um “agulhão”, ou agulha nº 12, instrumento adequado para superfícies mais resistentes como a palha. Sobre a extremidade inferior das fitas, ela explica:

A ponta de baixo eu recorto e dou uma passada na vela, bem de leve, pra não desfiar. Eu chamo de ponta bandeirinha, porque é igual bandeirinha de São João, né? Essa eu faço com a tesoura comum, mas a cliente decide se ela quer a ponta picotada na tesoura ziguezague. A cliente é que decide.

Alice já teve cerca de quatro alunas – ela não lembra o número exato – que a procuraram para aprender o ofício, mas desistiram. “É difícil, é muito detalhe, não é todo mundo que dá conta”. Conta que uma das aprendizes desperdiçava muito material: “Cortava faltando um palmo da beira, não tinha jeito”. Suspira em uma leve impaciência em lembrar, pois é cuidadosa na definição de quantidades e medidas exatas do material para reduzir os custos de produção, cuidado que também aplica à aquisição dos mesmos. Gosta de trabalhar sozinha, à noite, sem interrupções. “Eu varava a madrugada trabalhando. Papai acordava cedo pra fazer o café, me via pegada com os chapéus e dizia: ‘Vigia é que trabalha à noite. Você não é vigia’”

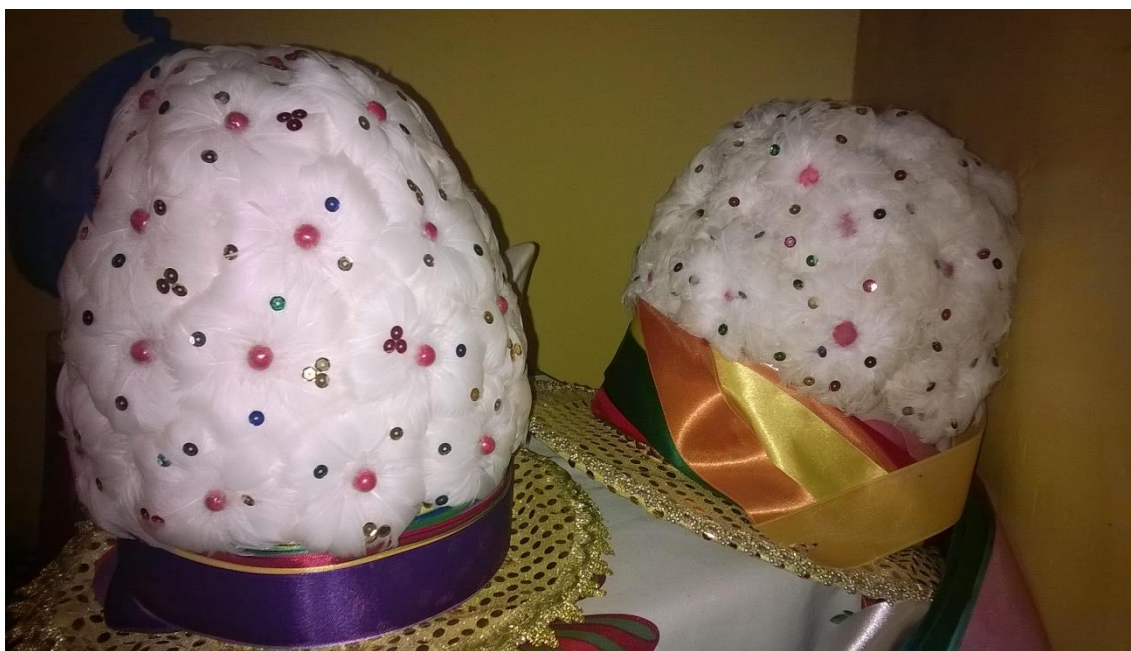
Ainda assim, muitas vezes cansada, acordava cedo para ir à feira comprar o chapéu de palha. “Faço procuração ali pelo Mercado de Peixe”, em lojas onde seleciona três tamanhos. O “de bebê”, o “médio” ideal para crianças de seis a oito anos, e o “grande”⁵⁹. Do tamanho do chapéu depende também a numeração ou largura das fitas para crianças,

⁵⁹ Do tamanho do chapéu dependem o preço e as condições de pagamento. Quanto maior o objeto, maior o prazo. O “de bebê”, que custa R\$180,00, pode ser pago em três vezes, o “médio”, que custa R\$200,00, em até quatro vezes, e o “grande”, que custa R\$250,00, em até cinco pagamentos.

as fitas são mais estreitas, quase como fitilhos.

Perguntada se o tipo de pena utilizada, tal como a estrutura, sofreu alguma alteração, Alice afirma que, em sua experiência, chegou a confeccionar somente dois chapéus em pena de garça, por uma encomenda exclusiva. “Gente com dinheiro aqui da cidade, mas eu não gostei. A pena é dura, sabe assim, tesa? Difícil de armar, ainda bem que foi uma encomenda só”. Com pena de guará, ela nunca ouviu falar. Imaginei, pela fala que associa a condição socioeconômica do cliente às penas de garça, que talvez chapéus recobertos com estas penas significassem algum status no passado, mas não encontrei outras referências.

Ainda quanto às penas, Alice também não é entusiasta do paturi ou do pato paysandu⁶⁰, pois este tem penas crespas, que formam uma textura irregular. “Ele tem cara de zangado, uma cara fechada, o chapéu não fica bom”. Ela tece a comparação enquanto mostra dois chapéus de superfícies diferentes, um confeccionado com penas do pato “do nosso” e outro com penas de pato paysandu.



A atribuição de personalidade à espécie do pato é um aspecto digno de nota. As penas irregulares, segundo ela, derivam de uma personalidade supostamente fechada do

⁶⁰ O pato paysandu é um híbrido do chamado “pato do mato” ou “pato nativo” (*Cairina moschata*). É fruto de uma linhagem desenvolvida no estado do Pará nos anos 1990 a partir de cruzamentos entre o chamado pato nativo e linhagens regionais. Existem três linhagens do pato paysandu, identificadas pelas cores branca, cinza e preta. Os espécimes da linhagem branca pesam cerca de 4,1kg aos três meses de idade e têm por característica a carne um pouco mais escura e resistente que a do chamado pato nativo (LIMA e LIMA NETO, 2006). O nome deriva da fazenda Paysandu, em Mosqueiro, onde o foi desenvolvida a pesquisa de cruzamentos.

animal, o que interfere diretamente do produto. “Eu prefiro o pato do nosso... O pato nosso, mesmo, sabe?” A maneira pela qual ela se refere à espécie preferida, “pato nosso”⁶¹, evidencia a relação de proximidade e preferência.

O pato “do nosso”, ela acredita, possui penas mais alvas e harmoniosas. Os patos são comprados na feira ou por encomenda junto a parentes, em localidades do interior. Tem também uma pequena criação. “Aonde eu sei que tem pato branco, eu vou atrás. Um dia até apareceu um rapaz aqui com nove bicos, porque disseram pra ele que eu comprava”.

Todo o processo apresenta um senso estético apurado pela experimentação, observado na adaptação da altura do penacho à altura da maruja e no processo anterior ao isopor: “oito talas, sete flores, três de um lado, três de outro, três de cima”. À medida que a técnica se transforma, novos números são assimilados: agulha doze, lixa oitenta, arame vinte e dois e as treze fitas que o padre recomendou. Há, em Alice, uma lógica e uma geometria particulares.



⁶¹ Ambos, o pato paysandu e o pato “do nosso” – o pato nativo – não são espécies autônomas, mas “raças” ou subespécies do mesmo *Cairina moschata*.

3.3. Kátia e Elizabeth Borges

As irmãs Elizabeth e Kátia Borges confeccionam chapéus de maruja desde 2001. Eu as conheci por indicação de uma amiga, tão logo ela soube da pesquisa que eu pretendia realizar. Elas habitam uma casa centenária em frente à antiga estação ferroviária de Bragança. Filhas de pais artesãos, suas memórias de infância são permeadas por linhas, agulhas e bordados, assim como pelas sombras da estação, à época já desativada. As imagens do trem existem apenas em histórias contadas em família: “A mamãe contava que quando o trem passava as paredes tremiam tudo. As paredes eram tudo rachadas” conta Elizabeth.

As imagens sacras têm destaque nas paredes. No “tempo do São Benedito” – o mês de dezembro – um altar é montado entre os materiais de costura. Um tecido vermelho cintilante, serve de cenário a uma imagem do santo, este ladeado por um vaso com flores artificiais, adereços de natal e bonecas vestidas de marujas com roupas costuradas à mão. A abundância de referências evidencia o envolvimento afetivo com a festividade.



Segundo o relato de Elizabeth, elas seguiram os passos do pai, João da Rosa, artesão falecido em 1999 que “aprendeu a fazer tudo sozinho, por curiosidade, só de

olhar”, o que constitui uma exceção no campo majoritariamente feminino de produção dos chapéus. A mãe, Aspásia Borges, também já falecida, era costureira e fazia, entre outras coisas, saias e blusas de marujas.

As irmãs afirmam terem herdado “essa coisa do artesanato” de ambos, pois trabalham com diversas peças além da indumentária beneditina. Elizabeth e Kátia são solteiras e não têm filhos. Têm uma sobrinha ainda adolescente que começa a produzir peças aprendidas com as duas, que elas exibem orgulhosamente. Costura e bordado são, durante todo o ano, fontes de renda para a família. Trabalham com o chapéu da maruja “apenas a partir de setembro”, sempre sob encomenda, o que não ocorre com o chapéu masculino. Como observa Elizabeth, “desse a gente faz uma porção e vai vendendo. As pessoas vêm certinho aqui. Não tem propaganda, não tem placa, é só boca a boca. O da mulher é que é preciso encomendar, porque dá mais trabalho”. A venda é também facilitada pela proximidade com o terminal rodoviário, de onde chegam muitos devotos, às vezes poucas horas antes da procissão.

Elas são marujas desde a infância, como mostram as fotografias em preto e branco nas quais aparecem com outras duas irmãs ou com a avó, matriarca da família e entre outros parentes que se reuniam por ocasião da festividade de São Benedito.



Elizabeth relembra a ansiedade de outros tempos e o movimento em torno da marujada, que mobilizava o trabalho dos pais e as expectativas infantis:

A gente é maruja desde de colo. Mamãe fez promessa, intercessão pela saúde. Ela prometeu que, enquanto vida ela tivesse, eu seria maruja. Agora ela já foi, papai do céu precisou, mas eu continuei. É só uma vez no ano, não custa, né? Quando eu escuto de longe o tambor, eu sei que é ele, São Benedito, que vem. Me dá uma agonia, um nervoso! Quando a mamãe era viva, tinha almoço aqui todo ano em abril, quando ele saía pra esmolação.

As artesãs são promesseiras, mas não efetivas. Kátia diz não ter vontade de participar dos demais ritos, como as danças. Os longos períodos no domicílio familiar, fazendo chapéus, cristalizaram hábitos caseiros. Elas passam a maior parte do tempo ali, trabalhando. Para elas, a continuidade no pagamento da promessa da mãe significa agradecimento a São Benedito pelas graças alcançadas e honra à memória da mãe.



Segundo Elizabeth, a promessa não é difícil de pagar. Difícil é conviver com a ausência da mãe após o chamado para o céu, que implica em dezembros menos festivos. Tradições, como o almoço para o santo, cessaram. A ida à procissão, portanto, constitui um elo cíclico com o passado.

Este passado fez com que construíssem um vasto repertório sobre a marujada e seu vestuário e suas transformações no tempo. Sobre diferenças na figura das marujas do passado e do presente, percebidas em anos como marujas e artesãs, Elizabeth afirma que

As fitas tão mais curtas. Mas também, naquela agonia que é quando o santo chega, é tão bonito, mas se a fita é comprida podem pisar, pode perder o chapéu. A saia também tá menos rodada, mais justinha. Não é igual aquela saia bem rodada das escravas da televisão. Tem umas que nem a pala da cintura tem mais. As fitas antigamente botavam quantas queriam. Quanto mais cheio, mais bonito. Mas agora são catorze, tem que ter uma preta.

A fala evoca alguns aspectos interessantes. Um deles parece ser um dos motivos pelos quais as fitas, que antes pareciam chegar quase até os pés, hoje geralmente caem às costas até a altura dos joelhos: com o aumento de participantes, o largo onde está localizada a igreja de São Benedito – que constitui o ponto de início e final da procissão – comporta uma multidão “quando o santo chega” em seu andar. Fitas longas demais comprometem a mobilidade. A redução de custos⁶² talvez seja outra razão plausível, porém as irmãs, assim como as demais artesãs, não citaram este fator.

A menção às “escravas da televisão”, embora não se refira ao chapéu, mas às saias, constitui o que Canclini (2013) chamou “inter-relações criativas”. As novelas de época, exibidas em rede nacional, propõem cenários e figurinos que passam a compor o imaginário dos telespectadores sobre épocas não vividas e afeta contextos locais. Portanto,

Assim como a análise das artes cultas requer livrar-se da pretensão de autonomia absoluta do campo e dos objetos, o exame das culturas populares exige desfazer-se da suposição de que seu espaço próprio são comunidades indígenas auto-suficientes, isoladas dos agentes modernos que hoje as constituem tanto quanto as suas tradições: as indústrias culturais, o turismo, as relações econômicas e políticas com o mercado nacional e transnacional de bens simbólicos. (CANCLINI, 2013, p. 245)

Da mesma forma os que processos globais de transmissão de imagens interferem no objeto, poderes locais também o fazem. Kátia pontua que nem sempre as promesseiras precisam seguir todas as regras, mas que “as marujas do quadro que têm que fazer tudo certinho”. Pela hierarquia visibilizada na fala, se as marujas “do quadro” cumprem as regras e geralmente são mais idosas que a média das promesseiras, elas têm mais autoridade e estão mais próximas do santo que as demais.

Ao contrário de Alice, que optou por trabalhar apenas com a base de isopor, as irmãs ainda fazem chapéus com a estrutura de arame, nomeada por elas como a “palma”

⁶² Os chapéus confeccionados por Kátia e Elizabeth custam R\$200,00.

nas quais são fixadas as “rosinhas” de pena de pato.



“Palma” porque é semelhante à estrutura de uma palmeira, com um tronco esguio de arame que se abre em penas à medida que avança em direção à extremidade superior. Elizabeth compara:

Tem gente que ainda pede a de arame, uma palma que a gente cobre com papel crepom branco. Antes era aquela tala que vinha do interior, aquela vareta de gaiola de passarinho. O arame servia só pra fazer a atracação. Mas a gente faz o de arame, sim. E a gente vai atrás de pato. Quando a mamãe comprava pato pro Círio e caía pena, ela juntava. E às vezes tirava pena do pato vivo, do papo, do peito, aquelas mais bonitas, mais redondinhas. A parte do papo a pena já é enrolada, no jeito pra fazer a rosinha do chapéu.

A narrativa entrelaça eventos festivos: o Círio de Bragança, realizado em novembro, ocorria em meio aos preparativos para a festividade de São Benedito, no mês seguinte. O pato comprado para o preparo da receita tradicional do Círio, o pato no tucupi, tinha as penas aproveitadas para a confecção do chapéu. Mas não qualquer tipo de pena: há partes no corpo do pato cujas penas são mais curvas e por isso se assemelham a pétalas. Estas, localizadas no papo, no peito e abaixo das asas da ave são as mais recomendadas para o efeito desejado.

Kátia observa que o primeiro chapéu com o qual ela teve contato era um tipo “cartola” feita de papelão⁶³, e que as “rosinhas” eram fixadas na tala do lado de fora da estrutura. Um aspecto interessante na fala de ambas é ressaltar que as transformações operadas na indumentária tinham o objetivo de resolver problemas de conforto e praticidade. Como exemplo, elas citam o revestimento de tecido no lugar do papel laminado – transformação também citada por Alice Costa – e a opção pelo chapéu “duplo”.

Kátia utiliza o termo para se referir a uma estrutura em palha cujo topo é entrelaçado duas vezes, para que não sobre palha solta por dentro da estrutura, à altura do topo da cabeça. Quando compram chapéus de palha, este é um de seus primeiros critérios. A preocupação é justificada pelas muitas vezes em que a maruja precisa pôr ou retirar o chapéu, conforme o momento e o ambiente, pois há restrição de uso “em respeito ao Santo”. Sendo o chapéu duplo, a palha não repuxa os cabelos, mantendo-os sempre penteados.

De fato, o código de uso do objeto está associado ao local em que as marujas adentram, tal como citado por Bordallo (1959) ao narrar a entrada das marujas na igreja de São Benedito sem os seus chapéus:

Véspera de Ano-Bom, à meia-noite, a Marujada, interessante manifestação folclórica bragantina [...] dirige-se à sua Igreja de São Benedito. Ao redor do templo dá três voltas, após o que as Marujas, desprovidas de seus instrumentos de música, sem os seus vistosos chapéus e imbuídas do maior respeito e fé, entram na igreja alí permanecendo algum tempo, em visita ao Presépio e para as orações costumeiras. (BORDALLO DA SILVA, 1959, p.19)

Também neste caso a influência da Igreja se faz presente. Diz Elizabeth: “Esse ano agora [2015] que o padre disse que não era preciso tirar o chapéu na missa, porque foi missa campal de manhã e o sol tava muito forte. Quando é missa dentro da igreja é que tem que tirar o chapéu”. O número crescente de marujos na missa tem impossibilitado, nos últimos anos, a realização da mesma no interior da igreja, levando o poder eclesiástico que coordena a manifestação a criar uma exceção, permitindo que os marujos assistam ao rito com seus chapéus.

Quanto ao tipo de pena utilizada, Elizabeth é categórica:

Só presta a de pato. A de galinha é mais barata, mais prática, mas dura no máximo

⁶³ O material é citado por Bordallo da Silva (1959).

um ano. Quem vai abrir o saco e tirar pra usar no outro ano, ela já tá toda se desfazendo. Uma vez aconteceu isso, a gente faz reforma de chapéu e quando eu fui abrir o saco pra ajeitar o chapéu de uma tia nossa aconteceu isso, tava todo tipo um pó. Aí eu pensei: “Já pensou se eu não abro na frente dela?” Ela ia pensar que eu tinha acabado com o trabalho da outra. E a titia jurava que era pena de pato, mas não era. Também não sei quem fez, ela comprou por aí.

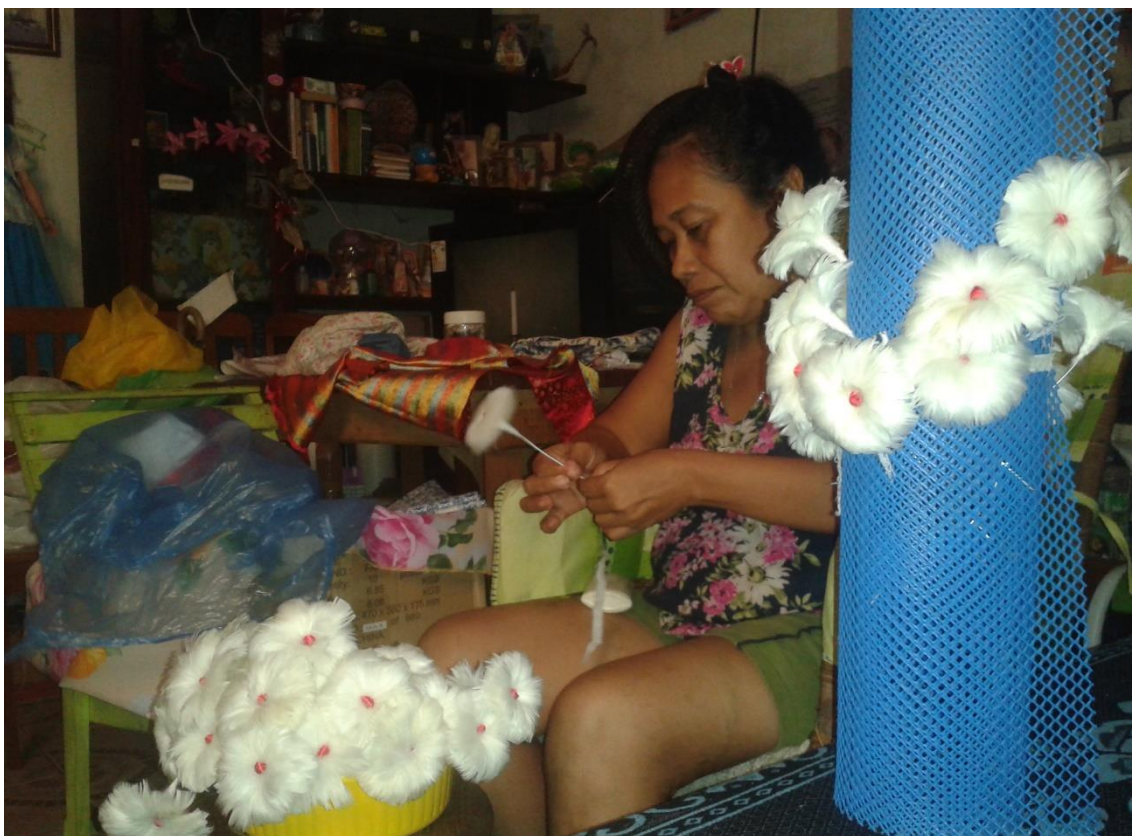
A maneira tangencial de comentar o trabalho de outras artesãs, “ela comprou por aí”, é um recurso comum no discurso da maioria das entrevistadas. Quanto à forma de aprendizado, porém, a narrativa a que Elizabeth recorre para explicar como iniciou sua trajetória na confecção de chapéus é bastante diferente das demais:

Veio um homem aqui pedir pra eu fazer um chapéu pra uma garota pequena. Eu disse pra ele na hora que eu não sabia fazer, mas ele insistiu: ‘És tu que vai fazer, teu pai é que sempre fazia pra gente’. Eu respondi que eu não sabia, mas não adiantou. Ele deixou a encomenda aqui. Eu fiquei, olha, foi muito preocupada. Eu rezei, chorei, pedi a Deus que me ajudasse naquela hora, porque eu tinha aquele compromisso. E Ele me clareou a mente. Não sei te dizer como foi. Só sei que eu dormi e, quando eu acordei de manhã, eu já sabia fazer.

Apesar de filha de um artesão, o aprendizado não se deu como herança familiar, mas por uma espécie de iluminação divina. Elizabeth relata que, a princípio, não se interessou pelo ofício por pura impaciência para com os detalhes, e assim permaneceu até a morte de seu João, apesar dos conselhos de dona Aspásia: “Quando ele era vivo, a mamãe sempre dizia: ‘vai aprendendo com o teu pai. Quando vocês precisarem, vocês já sabem’”. Ela demonstra gratidão porque, embora não tenha se preocupado em conhecer a técnica artesanal pelos ensinamentos paternos e sequer consiga precisar o que ocorrera durante o sono para que ela a aprendesse, crê ter sido atendida em um momento de aflição e recebido um dom que tem peso no sustento da família e que não permite que elas passem por dificuldades.

Ainda sobre os milagres que ela identifica em suas trajetórias como artesã, Elizabeth conta ter costurado, há alguns anos, a roupa do Menino Jesus para a procissão. Recebeu as medidas, costurou de acordo com as especificações e entregou a peça para a promesseira, que ofereceu a roupa pronta à igreja. “Quando eu vi, lá estava o santinho, o menino nos braços de São Benedito, com a roupa que eu tinha feito. Foi uma emoção assim muito grande, eu não sabia que ele ia sair com a minha roupa, porque ele recebe muitas, né?”. Ela não sabe precisar o ano em que isto ocorreu, mas recorda de ter alcançado a graça antes mesmo de entregar a roupa. Segundo ela, a graça do promesseiro que encomenda uma peça se estende a quem a produz.

Sempre juntas, Kátia e Elizabeth apresentam uma característica diversa das demais artesãs: elas desenvolveram um sistema próprio de divisão do trabalho. Se, nas memórias de infância, o pai confeccionava chapéus enquanto a mãe costurava roupas de maruja, hoje são as irmãs trabalham em fases diferentes do mesmo processo. Elizabeth costura e monta a estrutura dos chapéus, enquanto Kátia é ágil em montar as “rosinhas” de penas de pato, colocando-as, já prontas, nos orifícios de um rolo que lhes serve de suporte. Kátia desenvolveu também um método inusitado de secar as penas depois da lavagem: “Eu coloco as penas tudo úmidas numa bacia grande, a maior que tem aqui em casa, coloco um pano fino por cima, tipo uma organza pra elas não voarem, e ligo o ventilador. É igual pipoca: elas vão secando e vão pulando. Eu não preciso perder meu tempo esperando secar não”. Elizabeth elogia: “Kátia aprendeu bem essa parte. Mana, ela é rápida! Ainda bem que a gente sabe fazer coisa diferente uma da outra”, diz Elizabeth, sempre mais falante, enquanto Kátia, que volta o olhar para suas “rosinhas”, apenas sorri.



3.4. Aparecida Santos

Conheço Aparecida Santos há alguns anos, mas nunca tinha ido à sua casa antes da pesquisa de campo e tampouco sabia, durante a convivência anterior, minúcias de seu

trabalho como artesã. Ela reside em uma rua estreita na qual predominam casas simples e canteiros de flores. A dela, porém, é diferente: a fachada contém desenhos coloridos em *graffiti* feitos pelo filho, que trabalha como pintor e tatuador. A outra filha, casada, mora em Belém com a família que construiu. Logo à entrada, uma máquina de costura, alguns sacos plásticos com cortes de tecido e papéis com medidas de cinturas e quadris não deixam dúvidas: ali mora uma costureira.



Ela ri enquanto pede desculpas pelas coisas espalhadas: “Ontem de manhã tu precisava ver como tava essa casa: toda varrida, toda arrumadinha. Foi do meio-dia pra agora de manhã que aconteceu esse desastre, essa bagunça toda”.

Ela é maruja por promessa há vinte e dois anos, a idade exata da filha. Recorreu ao santo em um momento de desespero durante a cesariana: “Foi uma promessa que eu fiz. Dentro da sala de cirurgia. O médico me despachou. Eu tava grávida da minha filha mais velha. Eu prometi pra São Benedito que, se eu escapasse dessa, eu ia sair de maruja enquanto eu fosse viva”.

Não é “cadastrada” na IMSBB, não participa de todos os eventos, mas sai à procissão. Na ocasião, está sempre acompanhada pelas outras marujas da família. Aparecida, assim como as demais marujas de sua família, é negra, o que atrai a atenção de muitos fotógrafos que vêm à festividade.

É uma coisa que.. Olha, eu não sei te explicar. Só pode ser por causa dos escravos. Porque os primeiros marujos eram negros, né? É só um [fotógrafo] enxergar a gente, menina, que haja foto! Maruja negra é muito fotografada, pode reparar. Tem hora que a gente fica até sem jeito.

A atenção que, em sua fala, deriva do referencial étnico restrito que compunha a marujada de outros tempos, provoca nela um riso que mescla surpresa, timidez e uma vaidade discreta, orgulhosa das próprias raízes. São Benedito, assim como Nossa Senhora Aparecida – que inspirou seu nome e em devoção a quem ela mantém um pequeno altar em sua cozinha – são partes essenciais de seu cotidiano a quem ela serve por dever “muitas graças, graças a Deus”.

Na fala de Aparecida, a fé, imaterial, pode ser materializada por meio da doação. Sobre peças do vestuário da marujada, ela conta:

Pra aumentar a minha fé, todo ano eu doo. Quando eu não doo a fita ou a flor, eu doo um chapéu de maruja. Todo ano eu faço. O desse ano [2016] eu já dei. Eu doo chapéu, eu doo a fita do braço, ou doo a flor da mulher ou do homem. Eu sempre doo alguma coisa.

Ela crê que a doação não apenas significa uma ação com impacto na vida da outra pessoa – o marujo ou a maruja que recebe o item e, a partir da ajuda da artesã, expressa sua fé “a caráter” na festividade –, mas também uma ação que ressoa nos céus. Dito de outra forma, ela crê ser abençoada pelo santo porque este enxerga sua solidariedade para com outro(a) devoto(a), enquanto ela tem sua fé no santo fortalecida ao contribuir com a fé de outra pessoa, em um ciclo no qual os objetos mobilizam forças divinas, estreitando laços entre dois mundos. É por isso que, resume ela, “quando eu não faço nada pra São Benedito, eu me sinto mal”.

Na opinião de Aparecida, a identidade da maruja inexiste sem o chapéu:

Pra ti ver que a gente com a saia, um colar, com a blusa, sem o chapéu... A gente sente que não é uma maruja. A gente tá incompleta, não é a mesma coisa. Parece que fica faltando, sabe? Fica faltando uma coisa na gente, dá até uma agonia! Se tu acompanhar a procissão sem chapéu, tu vai ser chamada atenção.

A afirmação sintetiza a relação identitária que a devota estabelece com o chapéu, tão enraizada a ponto de não sentir que, na ausência do objeto, não há ali uma maruja. Pela fala, a falta do chapéu permite questionar o próprio lugar como sujeito e gera

sentimentos de dúvida, inquietação, desassossego, devido a “essa capacidade algo inesperada que os objetos têm de sair do foco, de fazer periféricos à nossa visão e ainda assim determinar nosso comportamento [...]” (MILLER, 2013, p.79). E, como um desdobramento desta capacidade apontada por Miller (2013), o objeto determina o comportamento não apenas da pessoa que porta ou deixa de portar a peça, mas o de outras pessoas. Sem chapéu, a devota “vai ser chamada atenção” devido às relações de poder estabelecidas na marujada e que fiscalizam, com rigor, o código de vestuário.

Além do chapéu doado “quando tem condições”, Aparecida trabalha com o objeto, em geral, a partir de julho⁶⁴. “Só não se tiver uma encomenda antes. Sabe como é, tem gente que gosta de se adiantar. Já recebi gente aqui que chegou logo em abril”. Aprendeu a técnica por curiosidade “com uma senhora da Vila Sinhá”, de cujo nome diz não se recordar. Ela obedece ao padrão das quatorze fitas, sendo uma delas preta. Mas demonstra flexibilidade quanto a outras inovações. Uma das suas invenções é o “miolo de botão de pérola”. Ela afirma ser este material mais prático que o miolo feito com algodão revestido de tecido, pois não é preciso montá-lo. Basta passar o arame que dá sustentação às “flores” de penas por entre uma pérola vermelha e cintilante, de tamanho médio, e a flor está pronta.



⁶⁴ Os chapéus confeccionados por Aparecida custam R\$200,00.

Enquanto apresenta a técnica que desenvolveu, Aparecida tece críticas indiretas a outras artesãs que, segundo ela, não seriam comprometidas com a qualidade do produto final e, devido a eventuais falhas no revestimento, costura e pedrarias, não são procuradas com tanta frequência quanto ela: “tem gente que faz por fazer. O pessoal vai logo no acabamento”.

A respeito da estrutura de isopor, ela também não faz objeções. Diz apenas que “essa parte é nova” e que chapéus antigos eram confeccionados com “pau de churrasco, aqueles de espetinho de rua mesmo”. O uso do isopor é facilitado por não ser necessário manusear folhas finas do material, sobrepondo-as. Ela adquire cubos de isopor em lojas de armarinho na cidade, que recentemente passaram a oferecer o item durante todo o ano devido à demanda.

Ela lembra que chegou a usar chapéu de arame, mas afirma que a estrutura era mais pesada e que existia o risco, caso a artesã não fizesse as amarrações detalhadamente, de as pontas metálicas presas à extremidade inferior machucarem a cabeça. “Mas, mana, aquilo quando a cabeça entrava no chapéu, que encostava aqui [aponta a testa], nossa... Ave Maria... Doía! Eu, pelo menos, quando eu botava o meu chapéu na cabeça, a minha cabeça começava a doer. Esse aqui não! Esse aqui a gente até esquece que tá com chapéu”. Para além da questão da praticidade como fator que inspira adaptações na técnica de produção, é interessante traçar um paralelo entre os sentimentos provocados pelo uso e pelo não uso de um chapéu confeccionado conforme os parâmetros que ela considera adequados: ela revela que, sem um chapéu, experimenta sentimentos de ansiedade; com um chapéu que proporcione comodidade, porém, esquece que o está usando. A naturalidade no uso resulta tanto do plano das relações sociais – da certeza de que, estando “completa”, não sofreria represálias – quanto na esfera individual, no corpo físico, pois a leveza provocada pelo novo material a deixa confortável.

Ao contrário de Alice, ela não corta a aba do chapéu de palha. Outra diferença é percebida na estrutura, montada não com jornal, mas com “dois discos” de papel cartão amarelo para conferir firmeza. Aparecida nunca trabalhou o com papel laminado utilizado até os anos 1990, que critica pela durabilidade. Ela recobre o chapéu com cetim ou lurex. No primeiro caso, sendo o tecido mais espesso, não utiliza forro; no segundo, que se caracteriza pela transparência, ela recorre a um tecido simples por baixo dos fios dourados.

Uma de suas grandes preocupações é com a qualidade fita, geralmente de cetim. Segundo ela, é preciso tomar cuidado porque existe o risco de manchar a blusa branca

caso chova durante a procissão. Sobre os acabamentos, não demonstra preferências: “Cada um enfeita do jeito que gosta”. Os detalhes, descritos por acadêmicos, poetas e cronistas em anos anteriores como “miçangas”, “vidrilhos” e “pedrarias” continuam marcados por sua diversidade de formas e cores.

Perguntada sobre espelhos no chapéu feminino, mencionados por Celina (1963), Tavares (2000) e Silveira (2000), ela justifica o desuso: “umas até têm, mas o certo mesmo é o do homem. E, sabe, eu acho que é pro marujo ficar se olhando: será que tá bom?”

Sobre as penas, afirma: “Já experimentei de galinha, mas não fica bacana. A pena fica amarelada. A pena de galinha molha, fede, é difícil de limpar e não presta de um ano pro outro. Tem que ser de pato mesmo”.

Assim como Alice, ela não recorre às penas de qualquer pato. Referindo-se ao pato paysandu, ela diz: “Tem um pato, uma raça de pato, que é todo arrepiado. A pena dele não é recomendada”. Utiliza apenas sabão em pó, pois acredita que outros produtos amolecem a pena. Ela afirma que o amaciante faz com que elas soltem. “Fica tão macio, mas tão macio, que sai largando tudinho do talo. Não dá. Tem que colocar o sabão em pó e lavar. Quando vai secando, a pena fica igual uma vitória-régia na água. Eu comparo assim com uma vitória-régia, né?”, conta ela, recorrendo à analogia com a planta aquática amazônica para exemplificar a permanência da pena na superfície.

Ainda sobre as penas, ela revela um critério peculiar pelo qual define o pato que produz o melhor efeito na confecção do chapéu:

Quando o pato presta o pato é todo bonito, é aquele que quer ser todo bonito. Quer ver, presta atenção quando tu for num sítio assim, quando tiver muita criação. O paturi parece aqueles menino, filhinho de papai, todo empinado. Tu percebe. A pena dele é toda arrumadinha. O pato comum já é de qualquer turma, é da bagunça mesmo.

Ela associa o pato orgulhoso, que não se mistura às outras criações em pequenas propriedades rurais, a rapazes de classes abastadas que não frequentam “qualquer turma”. Um pato que, na descrição dela, parece sempre arrumado, como se estivesse penteado ou bem vestido pelas próprias penas. Um pato pertencente a uma casta “superior” resultaria em um chapéu também “superior”, vistoso, valorizado.

Ela também aponta um detalhe não mencionado diretamente pelas outras artesãs: a existência de um “arrepiado” próximo à base em algumas penas que costuma evitar: “tem pena que é bem certinha pra cima, mas vai arrepiando no talo. Ela é toda ouriçada

pra baixo, não deixa o chapéu tão bonito”. Pela descrição, são inapropriadas as penas conhecidas, na ornitologia, como semiplumas, aquelas que possuem uma estrutura plumácea que auxilia no isolamento térmico da ave (LOVETTE e FITZPATRICK, 2016). É a esta estrutura plumácea que ela chama “arrepinado”.

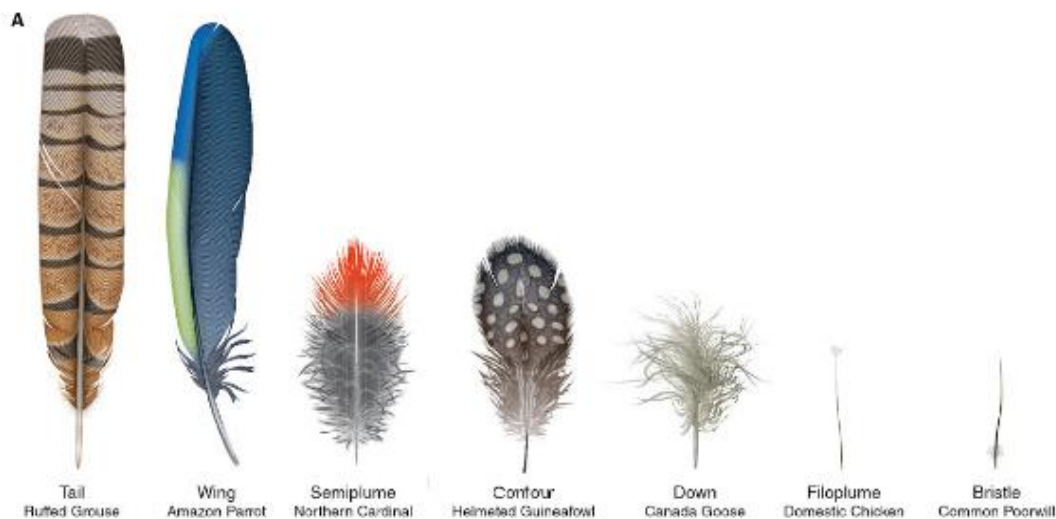


Fig. 4.18 Types of feathers. (A) Examples of six types of feathers: pennaceous feathers of the wing and tail, semiplume, contour, down, filoplume, and bristle. (B) Feathers used for display: during mate attraction displays, the male King-of-Saxony Bird-of-Paradise (*Pteridophora alberti*) thrusts its extraordinary head plumes forward while producing an otherworldly twittering sound. (A, illustration by Andrew Leach © Cornell Lab of Ornithology. B, photograph by Pete Morris.)

Aparecida acredita que chapéus feitos com materiais alternativos são apenas adereços que não fazem uma maruja “de verdade”: “Na minha opinião, eu acho que o chapéu tem que ser o tradicional. Maruja de verdade tem chapéu de pena. Aqueles de papel, aquilo ali é só enfeite, no outro ano não presta mais”. Por este prisma, se “no outro ano não presta mais”, ela sugere que uma maruja “de verdade” não deixa de sê-lo, pois a firmeza da promessa é consubstanciada na durabilidade do chapéu. Para ela, ser maruja implica aceitar a forma pela qual foi construída a figura da maruja, de modo que o exterior não deixe dúvida alguma sobre o interior. Esta percepção vem ao encontro do pensamento de Miller (2013), segundo o qual “[...] grande parte do que nos torna o que somos existe não por meio da nossa consciência ou do nosso corpo, mas como um ambiente exterior que nos habitua e incita” (p.79) A indumentária e, mais precisamente, o chapéu, incitam a devota a tornar-se maruja e a permanecer como tal.

Por esta concepção, é possível compreender a importância do zelo para com o chapéu, que deve parecer sempre novo, ano após ano. Aparecida conta em tom de confiança: “o segredo do chapéu... É guardar dentro de uma caixa fechada pra não amarelar as penas”. Logo depois, apressa-se em justificar as penas um tanto amareladas

e as fitas puídas de seu chapéu antigo, posto sobre a mesa durante nossa conversa. Ela fala das encomendas que tomam muito do seu tempo e conta, entre risos: “preciso ajeitar o meu chapéu. Casa de ferreiro, espeto de pau”.



3.5. Nazareth “Morena”

Nazareth – ou “Morena”, como é conhecida entre os membros da IMSBB – confecciona chapéus há quinze anos. Eu soube de seu trabalho por recomendação de Careca. Encontrei-me com ela por duas vezes, em sua casa próxima à velha e frondosa castanheira que serve de referência para quase todos os destinos pela estrada do aeroporto. Nazareth é reservada, firme, silenciosa. Dedicava atenção intensa mesmo às perguntas mais genéricas, expressa nos olhos miúdos e observadores. É, por vezes, um tanto arredia a aproximações; outras vezes, mais acessível. Mas sempre tranquila: “eu não me preocupo com mais nada. Minha cabeça é um chope”, ela diz.

Ela revela que um de seus grandes prazeres é dançar, na marujada e fora dela. Faz parte do quadro da Irmandade desde 2004, e também participa de atividades para a terceira idade em outros grupos. Em uma destas ocasiões, um arraial junino, ela representou um marujo durante uma apresentação coreográfica, com algumas alterações no vestuário. A roupa branca recebeu outros adereços para que não ficasse idêntica à

clássica indumentária dos marujos. “Ninguém pode imitar a dança, porque é uma dança muito antiga”, conta ela. Na percepção de Nazareth, é a antiguidade do ritual que sacraliza a indumentária. A imitação exata não é considerada homenagem, mas paródia, mesmo quando não há intenção cômica ou carnavalesca. A indumentária pertence ao plano das coisas divinas, e reproduzi-la em outro contexto significaria profanar a tradição.

Aposentada, ela tem disponibilidade para participar das viagens eventualmente oferecidas aos membros efetivos da marujada. Tais deslocamentos geralmente ocorrem entre outras cidades do estado na intenção de promover a marujada. Ela tem gosto em participar. “A gente dança pra gente chique, em hotel. Tem almoço, tem merenda”. O lazer proporcionado por estes eventos é, para ela, uma forma de compensar uma infância e um casamento difíceis. “Eu gosto de me divertir, porque a minha infância foi muito sofrida”, resume ela.



A marujada, desta forma, tem para ela uma dupla função: a de compensação pelas dificuldades enfrentadas e, simultaneamente, a de agradecimento ao santo que lhe deu forças para que conseguisse enfrentá-las. A menção a São Benedito, na fala de Nazareth, é vívida e frequente. Para ela, o santo é alguém que compõe seu cotidiano e cuja intervenção é palpável, no cotidiano e nas narrativas. A fé beneditina é o prisma pelo qual ela interpreta seu percurso e seus percalços na vida. A ludicidade e a dor, ainda que

paradoxais, confluem para o seu senso de pertencimento na irmandade.

Uma das narrativas sobre a interferência do santo remete à ocasião na qual ela, tendo recebido dele a graça do restabelecimento da saúde de um filho, foi impedida pelo marido de pagar a promessa, que consistia em convidar uma comitiva da esmolação para almoçar na sua casa:

Eu morava no interior, lá no Montenegro. São Benedito tava esmolando... Eu escutei São Benedito. Primeiro ano eu não fiz porque o marido era um homem muito péssimo de ruim. Ele não gostava de... Um pato que eu tirei, esse pato ficou enorme de grande que era pra mim dar o almoço pro pessoal... No primeiro ano ele não deixou eu chamar o pessoal, no segundo ano ele não deixou... Quando foi no segundo ano ele morreu. Antes dele morrer o pato morreu. Tá vendo como é? Porque o pato era pra fazer almoço pra São Benedito. O pato morreu à toazinha. Eu fui jogar esse pato fora pra urubu comer... Chorando porque o pato era um homem! Mas sabe o que é um pato grande? Aí eu digo: “É... Ninguém duvide daquele pretinho!” Eu ia matar o pato no enterro dele, mas São Benedito não deixou. Quem comeu o pato foi urubu.

O pato prometido por Nazareth para o santo cresceu além do esperado para que fosse servido aos esmoladores. Com a proibição do marido dela quanto à entrada da comitiva na casa de ambos, São Benedito teria preferido matar o pato – que não tinha nenhuma doença aparente – porque sabia que o marido dela não viveria por muito tempo. Morrendo o pato antes, não seria servido no almoço feito para os parentes no velório. Nazareth, desta forma, percebe a ordem dos acontecimentos como um sinal do santo de que, se a promessa não fosse cumprida, também o objeto da promessa não serviria a quem a impediu. A narrativa corrobora a visão de São Benedito mencionada por Maués (2005) e Ferretti (1998) com o um santo que castiga quem o desobedece.

Ela, que confecciona chapéus de maruja há quinze anos⁶⁵, ri ao confessar que há anos não consome carne de pato. “Menina, eu enjoiei, enjoiei, não tem quem faça. De tanto matar pato na minha vida eu não posso nem sentir o cheiro”. Ela não entra em detalhes sobre como aprendeu a fazer chapéus. Diz apenas que “Só olhei uma vez como é que talhava a copa”. Ela afirmou ter começado porque são muitas as devotas na família – são sete as netas marujas – e encomendar tantos chapéus custaria caro. “O custo de vida tá muito grande”, queixou-se ela, que no ano de 2016 confeccionou cerca de trinta exemplares.

⁶⁵ Ela cobra R\$200,00 por cada chapéu, mas já chegou a cobrar R\$250,00. A redução de custos, ela conta, ocorreu “porque hoje em dia não tem quem queira pagar mais caro. A crise não tá fácil”.

Não sou aquela que tá fazendo direto. Eu não boto placa, mas o pessoal vem aqui e eu não sei dizer não. Quando eu faço chapéu, eu quase não durmo. A gente dorme pouco. Tem que acordar três horas da madrugada pra fazer flor. De dia é só pra montar o chapéu. Fazer flor não dá, tem muito vento.

Assim como Kátia e Elizabeth, que se demonstram orgulho do próprio trabalho ao ressaltarem a inexistência de uma placa que o anuncie, também Nazareth reitera que, por ser conhecida, também não precisa disso. A diferença entre os casos, pelo que pude perceber, é que, enquanto as irmãs, que são marujas promesseiras, são lembradas por pertencerem a uma família de artesãos, Nazareth, sendo “do quadro”, tem mais clientes entre membros efetivos da Irmandade. Alice, por sua vez, não sendo promesseira e nem efetiva, recorre à identificação na porta de casa.

Nazareth faz questão de contar que o chapéu da capitoa, autoridade entre as marujas, foi feito por ela. Ela toma a escolha como um reconhecimento. E pontua também que jamais repete um modelo. “Cada chapéu eu faço de um feitio”, conta. Esta variação de um chapéu para outro, em muitos casos, resulta não somente da inventividade em experimentar novas maneiras de utilizar adereços, mas, igualmente, da necessidade de reaproveitar materiais, tais como miçangas, paetês e pérolas, excedentes de encomendas anteriores.



Sobre sua metodologia de trabalho, ela afirma que prefere montar “flores” suficientes para dois ou três chapéus antes de começar a montá-los, o que aumenta a quantidade de penas manuseadas de uma vez. Nazareth diz que são necessárias 1400 penas para fazer um chapéu. E, assim como Alice, costuma trabalhar à noite, outro motivo pelo qual não divulga a atividade. Como a confecção de chapéus não é sua fonte de renda principal, o excesso de trabalho prejudica suas noites de sono. Ela prefere apenas cumprir as encomendas assumidas com quem a procura.

Nesta primeira fase, a que corresponde à confecção das flores, Nazareth lava as penas com uma mistura de sabão em pó, álcool e um produto para tirar ferrugem – este diluído em água. Em seguida, inicia a secagem. As penas são colocadas em um saco de cebolas de feira, “aquele vermelho, todo furadinho”, por dois ou três dias, dependendo da intensidade do sol. E é também a exposição ao sol que a artesã recomenda às suas clientes após cada utilização do chapéu. “Usou, colocou no sol, porque o suor corta”. Ela utiliza a expressão “o suor corta” para explicar que o contato do suor sobre a matéria modifica sua cor e textura. Ela assegura que esta prática é suficiente para garantir a durabilidade do chapéu da maruja, desde que o mesmo tenha sido feito com pena de pato.

Nazareth tem suas preferências quanto às penas. E assim como Elizabeth e Kátia, também enumera razões práticas para o uso da pena de pato em detrimento da pena de galinha. “Pena de galinha não presta. Envermelha logo. Se pegar uma chuva, enrola tudinho. E fede”. Ela prefere as penas da pata às do pato⁶⁶. Ela afirma que a pena do macho é mais dura, o que dificulta a retirada do corpo do animal.

É também de ordem prática a escolha do isopor, com o qual ela sempre trabalhou. “Ele arma melhor. A tala quebra e o arame vai entortando”. Para conferir brilho ao miolo, Nazareth recorre ao cetim vermelho, técnica diferente do miolo de pérola de Aparecida e do miolo plastificado de Alice. Há, entre elas, técnicas diferentes para obter o mesmo efeito.

Ela tece críticas ao que chama “chapéu de armarinho”. Segundo ela, o chapéu comprado já pronto “é bem alvinho, mas malfeito”. Ela explica que, para diminuir os custos, uma estratégia comum é a redução de flores de penas:

Botam as flores distantes. Tem que ser quatro carreiras de quinze flores. Catorze a quinze. Antes era 75 a 80 flores. Agora diminuiu pra 60 a 65. Nesse feitio é

⁶⁶ A informação condiz com as informações levantadas por Carvalho (2010).

difícil quem faça. Pode ficar de parte olhando a marujada, tem muita maruja com a roupa bonita, mas com o chapéu feio. Tem muito chapéu de armarinho que uma flor é longe da outra, aí dá pra ver o isopor. Eu sei quando é chapéu de armarinho só de olhar.

“Ficar de parte”, para ela, significa simplesmente observar. Pela observação, ela conta, é possível identificar chapéus malfeitos, no qual o isopor serve não apenas como suporte para as “flores” de penas e arame, mas também para ocultar falhas de acabamento. Sendo o isopor, como as penas, “bem alvinho”, um primeiro olhar talvez não identifique a distância posta entre elas para que o chapéu tivesse o custo reduzido. Em outras ocasiões, ela conta, a base que deveria estar oculta fica bastante evidente, diferente dos chapéus confeccionados por ela: “tem vezes que a gente vê toda a trama do chapéu. O meu não vê”.

Ainda assim, embora critique artesãos que façam chapéus dessa forma, Nazareth não critica quem os compra.

Às vezes era só o que a pessoa podia comprar. Tem gente, tem marujo bem pobrezinho. Até Jesus era pobre, né? Aí o chapéu é feio, é de loja, é daqueles... Daqueles de algodão, de papel, mas às vezes essa pessoa tem mais fé que um que tá com o chapéu todo bonito, mas o coração não tá contrito pra receber aquela graça.. Às vezes essa pessoa tem até mais fé no coração, mas só Deus é que sabe. Eu fico é triste. Dá até vontade de ir lá e dar um chapéu novo pra pessoa. É por isso que todo ano eu doo um.

Para Nazareth, assim como para Aparecida, Kátia e Elizabeth, a fé está intimamente relacionada com a materialidade da marujada. E, assim como Aparecida, ela também doa, todos os anos, um item para ajudar quem não tem condições de arcar com os custos da indumentária. Nazareth, porém, demonstra maior flexibilidade quanto aos chapéus alternativos, não questionando a identidade da maruja pela aprovação ou não do item: “Deus sabe que ela não tinha condições”. Ela assume um discurso solidário ao afirmar que a pessoa não pôde fazer mais porque era pobre e, sendo pobre, se assemelha a Jesus e ao próprio Benedito.

Ao mesmo tempo, “ficar de parte” analisando principalmente a procissão – momento de maior concentração de marujas, promesseiras e efetivas, oriundas de diversos estratos sociais – revela que o evento não constitui apenas uma ocasião de comunhão religiosa, mas uma oportunidade de saber o que as outras artesãs ou lojas estão produzindo. Ressalvados os aspectos inerentes da devoção, percebe-se que a procissão se torna também uma espécie de “vitrine” e uma oportunidade para a artesã avaliar e

reafirmar o próprio trabalho. Comparar um chapéu produzido por si mesma a outro que considera mal executado ou cujos materiais conteste significa inferir sua própria habilidade e competência. Um chapéu é considerado bom ou não se tomado em relação a outro. O referencial é fundamental.

Sobre as dificuldades do ofício, a maior relatada por Nazareth é a da inadimplência. Algumas vezes, conta ela, pessoas levaram chapéus prometendo pagar em seguida e depois passaram a evitá-la. O fato de a festividade acontecer no fim do mês de dezembro aumenta este risco, pois muitas pessoas já não têm dinheiro à época do Natal e negociam o pagamento a partir do dia 05 de janeiro. Ela vê nisso uma contradição aos preceitos religiosos sobre honestidade. Mas suspira, resignada: “da feita que saiu com o chapéu, é difícil”.

3.6. Fátima Lucas

Conheci Fátima Lucas por acaso, em um armário da cidade. Com os óculos postos na ponta do nariz e olhar fixo em dois modelos de fitas douradas, ela comparava as bordas, os padrões de estampas e o brilho de cada uma, tocando-as para sentir suas espessuras. Falante e espirituosa, ela ria enquanto conversava com a funcionária da loja, que parecia conhecê-la de vindas anteriores. Entre perguntas sobre o preço das fitas e sobre um tipo adereço específico que ela buscava, então indisponível no estoque, em um dado momento ela comentou que estava “quase doida de tanto chapéu pra fazer”. Eu, que estava ao lado dela, aproveitei a ocasião para me apresentar e falar da pesquisa que estava realizando. Desde o primeiro momento, dona Fátima – tornada simplesmente “Fátima” pela proximidade adquirida ao longo da pesquisa – pareceu confortável com a abordagem e disse que eu poderia ir até sua casa “qualquer tarde dessas, porque de manhã eu trabalho no jogo do bicho”.

Ela anotou telefone e endereço em um pedaço de papel. Em uma tarde, poucas semanas depois, fui conhecer a “casa laranja com umas flores na frente” de que ela tinha falado. Além das flores na entrada, ela tem um quintal com árvores frutíferas como lima, limão galego, mamão, plantas medicinais como babosa e hortelã, uma horta suspensa, uma pequena criação de aves e um jirau antigo. Ela descreve uma função para cada espécie vegetal com as quais faz chás e unguentos para diversos males e ri ao contar que os filhos dizem a ela: “mamãe, a senhora devia ser era uma médica!”. E continua:

Mas eu não tenho estudo. E o médico trabalha no hospital, mas quem cura a gente é Deus. O mesmo Deus que tá no céu, tá na terra. O mesmo Deus da casa é o do hospital. A gente tem fé, fé em Deus e São Benedito que com um remédio desse aqui a gente pode se curar. Eu curei foi dois filho só com a fé.

Assim como Aparecida e Nazareth, Fátima recorreu a São Benedito para obter auxílio nas aflições da maternidade. Todas elas atribuem ao santo a cura de algum problema de saúde dos filhos. Fátima também obteve a cura para uma dor que sentia. Por isso, para ela, ser maruja é ser grata: “Se São Benedito me mostrasse um remédio, um remédio caseiro... Caseiro, porque de remédio farmácia eu não tinha mais condições de comprar, eu seria escrava dele até o fim da minha vida”. Tendo a graça atendida, ela ingressou na irmandade há “mais de trinta anos”. E pretende permanecer “enquanto vida eu tiver, enquanto em vida eu puder, enquanto eu puder andar”.



O ofício como artesã surgiu de uma necessidade. Ela conta como foi ensinada por uma amiga, já falecida, a fazer chapéus:

Eu aprendi na tala. O primeiro chapéu que eu fiz foi pra minha filha. Eu queria que ela pagasse a promessa dela, só que eu não tinha como fazer o chapéu, eu não tinha, eu não sabia fazer. Aí eu fui na filha de um compadre meu que era pra ela fazer. Aí dona Mariana viu e ela disse: “Ô, mulher de Deus! Isso aqui é a coisa mais fácil que tem! Faz as flores tudinho que eu vou te ensinar tu

fazer a palma”. Aí ela me ensinou a fazer uma só, uma palma. Aí eu aprendi.

Segundo Mauss (2015), o aprendizado técnico ocorre por meio da observação e do fazer junto. A imitação segue uma ordem na qual o imitado é alguém que goza de prestígio social e confiabilidade, elementos que conferem legitimidade ao processo. Mariana tinha tanta experiência a ponto de considerar fácil a confecção do chapéu. E Fátima demonstrou ter “jeito”, pois não precisou de explicações adicionais. Apenas uma “palma” foi o suficiente para que ela fizesse o chapéu da filha e, a partir daí, começasse a fazer outros chapéus, desenvolvendo um estilo próprio e aprimorando a técnica.

Fátima começou a fazer as “palmas” na tala, posteriormente substituída pelo isopor. Ela justifica a substituição por critérios estéticos, uma vez que o isopor, sendo maciço, liso e branco, ocupa os espaços entre as flores sem que exista um vão entre elas. Na opinião de Fátima, a tala é mais difícil de trabalhar, leva tempo e o resultado é menos harmonioso.

Pela alteração na estrutura, ela conta, algumas práticas têm desaparecido. No chapéu feito do anajazeiro, cada tala possuía quatro ou cinco flores, distribuídas ao redor da copa. Isto gerava um oco dentro do turbante, no qual algumas marujas costumavam guardar maçãs ou fatias de bolo envolvidas em guardanapos de papel. Essas marujas costumavam aproveitar o intervalo entre as danças para descansar e comer o que tinham trazido no chapéu. Outras preferiam ocupar o espaço com carteiras de cigarro. Antes ou depois das apresentações, fumavam enquanto conversavam com as demais.

Embora Fátima admita que o isopor permite a diminuição na quantidade de penas, ela critica – assim como Nazareth – os chapéus em que esta estrutura fica visível sob as penas. Ela descreve os “chapéus de armarinho” de maneira particular, conferindo vida às flores para a expressar a distância entre elas: “Uma flor grita aqui, a outra responde acolá, outra chama mais adiante: ‘Tô aqui!’”. O dela, ela garante, é diferente, ainda que o método de trabalho seja simples: “aí tu coloca o isopor aqui em cima... Aí tu talha do jeito que tu quer, se é comprido, se é reto⁶⁷... Aí tu coloca as penas, vai colocando... Aí tu joga o enfeite”.

Sobre os chapéus alternativos, ela é inflexível: “chapéu com algodão? Nossa, fica horrroso! Coisa mais horrível do mundo!”. Seu senso estético é profundamente

⁶⁷ O penacho que ocupa o topo do chapéu, formando o “turbante”, não possui uma regra quanto à altura ou ao formato. Pode ser mais curto ou mais longo, bem como ser reto, afunilado ou arredondado. As artesãs, bem como Careca, não especificaram requisitos quanto a este ponto durante as entrevistas, embora o texto de Rosário (2000) sugira que os chapéus devessem ser altos, justificando-os pela antiguidade destes.

alicerçado em sua percepção de tradição. O que pertence à tradição é bonito e autêntico; o que não pertence é feio, falso.



Appadurai (2008), ao tecer análises sobre tapetes orientais, pontua que as questões de qualidade são muitas vezes confundidas com as de autenticidade. De um lado, estão alinhadas as avaliações do bom e do legítimo. Do outro, as do ruim e da imitação. Para o autor, a necessidade de autenticidade está diretamente relacionada à busca por distinção social, na qual os materiais culturais exercem papel fundamental.

Na busca por um chapéu que seja esteticamente satisfatório, mas tenha um baixo custo de produção, Fátima aproveita penas do “pato do Círio” – como também fazia a mãe de Kátia e Elizabeth – e, “lá por outubro, por aí assim”, passa nas casas dos amigos para perguntar se eles comerão pato na celebração. Caso a resposta seja positiva, eles já sabem: entregam a ela o pato ainda vivo para que ela o mate e depene. Os donos do pato recebem o animal limpo, “no ponto já de preparar”, enquanto ela fica com as penas. Esta foi a estratégia encontrada por ela para economizar com a matéria-prima, bem como de garantir que as penas não serão manchadas com sangue. “Tem que saber matar pelo pescoço, com uma vassoura, sem sair sangue, senão o sangue seca e a pena não presta mais”. Isso, ela explica, não aprendeu com ninguém. Apenas descobriu que “o melhor jeito é assim”.

Fátima faz poucos chapéus⁶⁸. Em 2016, pelas próprias contas, fez cerca de dez. Não procura outras encomendas porque a atividade no jogo do bicho, com a qual ocupa suas manhãs, toma muito do tempo. Ela afirma gostar do jogo do bicho pela autonomia: “se eu faltar ninguém vem atrás de mim, pra saber porque eu não fui. Eu não devo explicação pra ninguém”. Não faz objeções quanto à contravenção. Para ela, trata-se de uma forma de sobreviver, de sustentar os filhos e, agora, de ajudar os netos.

No intervalo entre os jogos, que costuma realizar na feira, ela passa pelos armazinhos para comprar materiais. “Aqueles meninos todos me conhecem”, diz ela com um sorriso largo. Seu acabamento preferido são os paetês em forma de minúsculas estrelas coloridas que, criteriosa, tenta espalhar pela superfície do chapéu. Ela chama “coleção” a este processo de distribuição de cores. Para não concentrar muitos azuis ou verdes em um mesmo ponto, ela aproxima os olhos até quase encostar nas penas de pato. De “uns tempos pra cá”, ela conta, passou a confiar às netas esta parte do processo. “Eu quase não consigo mais colecionar. A vista cansa demais”, queixa-se ela.



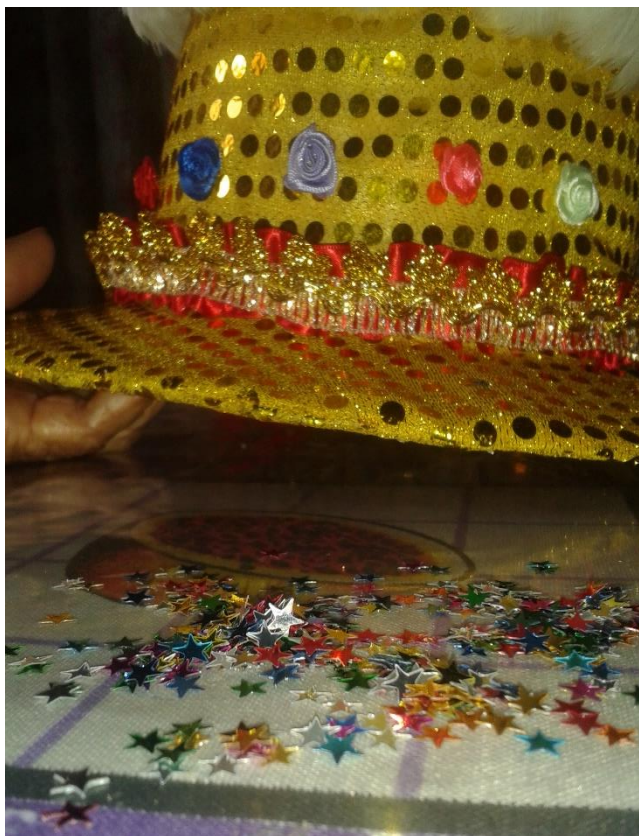
Fátima comenta que um dos motivos pelos quais participa do quadro da irmandade é ter, quando morrer, garantido o pagamento das despesas funerárias. “Já falei aqui:

⁶⁸ Os chapéus confeccionados por Fátima custam R\$200,00.

morri? Ninguém compra caixão!⁶⁹”. Fátima se declara católica e demonstra irritação com missionários de denominações evangélicas que vão até sua casa, buscando convertê-la.

Olha, isso aí é uma coisa que eu acho muito errada. Não tenho nada com eles não, nada contra, mas custa eles viverem a vida deles? Eu não tenho nada que conhecer Jesus porque eu já conheço, eu não tenho estudo mas eu conheço a Bíblia... É, é uma coisa muito séria. Aí esse pessoal vem aqui é cedo, às vez eu tô saindo, às vez tô com arroz no fogo. Não quero ninguém me empatando não. Se a gente der corda, perde é uma manhã todinha.

A irredutibilidade católica, porém, cede lugar a um discurso fugidio quando pergunto sobre as religiões de matriz africana. Sobre eventuais marujas não católicas, ela diz, convicta, que não existem. Sobre marujas que eventualmente frequentem terreiros, ela responde: “Ah, mas isso aí não tem nada a ver. Quem quiser ir, vai”. Por um momento, hesita e parece encerrar o assunto. Mas em seguida deixa escapar o riso e completa: “vai escondido, mas vai”. Depois disso, simplesmente desconversa e oferece um café.



⁶⁹ Uma das principais funções das irmandades de negros e pardos era proporcionar o funeral de seus membros, questão fundamental em muitas culturas africanas e cuja aplicabilidade era dificultada ou impossibilitada pelo sistema escravista. Como afirma Lima Ivo (2006, p.38) “[...] a eficácia das ordens de homens pretos se dava em função das atividades desenvolvidas pelas ordens terceiras, como o princípio de zelar pelos ritos funerários dos irmanados, ou seja, assegurar ao irmanado o conforto na morte, velar pela sua alma e prestar-lhe homenagens fúnebres”.

4. AGÊNCIA: (RE)TRATOS E (ENTRE)LAÇOS

4.1. “Maruja de verdade tem chapéu de pena”

Mauss (2015) discorre sobre a complexidade na concepção de pessoa a partir da civilização romana, em três leituras possíveis da palavra latina *persona*: poderia se referir às máscaras de ancestrais como indicadoras de origem; às máscaras pelas quais era possível aos atores interpretar tragédias e comédias como algo que fosse estranho ao Eu, utilizando outros nomes; e ao portador de direitos. Desta última concepção, escreve o autor, estavam excluídos o indivíduo escravizado, pois “ele não tem personalidade, não possui seu corpo, não tem antepassados, nome, *cognomem*, bens próprios” (MAUSS, 2015, p.387).

Em que pese a complexidade do tema, cabe uma consideração sobre a *persona* a partir da experiência da indumentária. Duas das acepções da palavra *persona* estão relacionadas à materialidade e à corporalidade. No caso, a das máscaras que, postas à face, poderiam expressar ancestralidade ou teatralizar narrativas. A constatação serve a uma reflexão um tanto alheia às religiões. Isto porque, do budismo à cristandade, a negação do material e do corpo é interposta como requisito para alcançar o imaterial, a profundidade ou a essência. Mas as *personas* latinas instigam a pergunta: quanto de uma pessoa é constituído pelo que há em seu exterior?

O objetivo desta pesquisa, evidentemente, não é responder a uma questão com tão variadas implicações identitárias. Contudo, é preciso tangenciá-la para obter respostas mais consistentes sobre a função da indumentária na marujada.

Miller (2013) que sustenta que o ser humano é feito pelos objetos ao mesmo tempo em que os faz, ainda que não o perceba ou que se oponha a esta ideia por considerá-la alheia ao próprio conceito de humanidade. Isto porque

Trecos são ubíquos e problemáticos. Porém, quaisquer que sejam nossos medos ou preocupações ambientais com o materialismo, não seremos ajudados por uma teoria dos trecos nem por uma atitude que simplesmente nos oponha a eles; como se quanto mais pensássemos nas coisas como se elas fossem alienígenas ou estranhas mais nos mantivéssemos sacrossantos e puros. A ideia de que os trecos de algum modo drenam a nossa humanidade, enquanto nos dissolvemos numa mistura pegajosa de plástico e outras mercadorias, corresponde à tentativa de preservar uma visão simplista e falsa de uma humanidade pura e previamente imaculada. (MILLER, 2013, p.11)

Segundo o autor, opor-se ou ignorar os objetos como constituidores da

humanidade não neutraliza seus efeitos, nem na maneira como um indivíduo percebe a si mesmo, nem na maneira como é percebido por outros. Ignorar os objetos apenas alimenta a “visão simplista” pela qual este indivíduo crê ser puro, sacrossanto e imaculado. As palavras escolhidas pelo autor podem levar à conclusão que apenas as religiões advogam este afastamento. No entanto, a concepção cartesiana de ciência também o alimentou:

A imagem da subjetividade humana legada pelo cogito cartesiano dominou o pensamento ocidental por alguns séculos. De acordo com essa imagem, a existência do sujeito é idêntica ao seu pensamento. A relação entre um ser interior que pensa e um exterior do qual o ser pensante está asceticamente separado é uma relação de identidade. De um lado, o sujeito, do outro lado, os objetos. (SANTAELLA, 2004, p.13)

Esta separação ascética entre o interior que define a existência e o exterior que lhe serve como receptáculo neutro tem sido gradualmente superada. Em outras palavras, o ser pensante tem sido repensado. O crescente interesse por temas relacionados à cultura material, tal como percebido por Miller (2013), e voltados à corporalidade, como sublinhado por Santaella (2004), tem gerado impacto considerável em assuntos antes considerados periféricos, como a indumentária. No mesmo sentido,

Depois de séculos de separação religiosa entre corpo e alma no pensamento ocidental e depois de outros séculos de primado da razão sobre as sensações e percepções, o corpo – antes visto apenas como suporte – parece propenso a ser entendido como conjunto que reúne pensamento e percepção, carne e abstrações, sem que esses elementos sejam dicotômicos entre si, mas entendidos em um contexto cultural. Suporte de identidades ao mesmo tempo em que matriz de significados, o corpo é portador de signos. (SIQUEIRA, 2006, p. 39)

“Portador de signos”, “suporte de identidades” e “matriz de significados”, o corpo reassume a persona latina, suas máscaras e possibilidades. E, no que tange às culturas africanas pós diáspora, o corpo subverte a lógica a ele imposta desde a Antiguidade e assumida no sistema escravista, segundo a qual o indivíduo escravizado não teria corpo, personalidade ou ancestralidade. Por esta outra ótica, é justamente através seu corpo que o indivíduo escravizado expressa sua personalidade – pertencimento, crenças, resistências – e sua ancestralidade, ainda que diluída pelos reagrupamentos étnicos que forçaram outras alianças, como analisou Souza (2002). Isto leva, mais uma vez, às telas de representação de Hall (2003) e às tentativas de negação de identidades engendradas pelos poderes constituídos – referidas anteriormente como “telas comprimidas” –, pois nem

todos os signos portados pelo corpo são admitidos ou estimulados em relações sociais assimétricas. O corpo suporta identidades, porém não o faz impunemente, uma vez que “That body is no ideologically neutral space” (HERZFELD, 2004, p.25). Portanto,

[...] o corpo – sua doença, sua sexualidade, seus prazeres, seus gestos e posturas, sua sensorialidade, sua relação com os objetos, com o espaço e com o outro – é atravessado por instituições, instrumentos, saberes, poderes etc. (BRUNO, 1999, p. 101)

No universo da marujada, que, como já visto, resulta de um contexto escravista, acredito ser pertinente mencionar um diálogo transcrito por Brandão da Silva (1997, p.203) em sua pesquisa sobre o tema. O autor relata em seu livro o contato que teve com uma maruja chamada Sibá, obtido em trabalho de campo. Durante este contato, a maruja conta que, mesmo sendo “uma pessoa de idade”, um homem mais jovem a “enxergou” e a convidou para dançar. O pesquisador, então, pergunta a ela: “Mas ele a enxergou porque a senhora está vestida de maruja?”. A pergunta diz muito sobre as sociabilidades constituídas na marujada. Vestir a indumentária implica em ser maruja e em ser “enxergada” como tal, pois “a indumentária e as pessoas constituem reciprocamente um o outro” (MILLER, 2013, p.120).

Fernandes (2011) percebe que, para o turista, indumentária e marujada são uma coisa só. De fato, exceto durante a procissão – na qual o andor de São Benedito, estandartes e bandeiras também compõem a visualidade do evento – nos demais ritos, tais como a dança, é pela presença dos marujos e marujas que o espectador percebe a manifestação. Segundo o autor,

Os marujos e marujas tem sido a representação por natureza da devoção a São Benedito, tanto é que, no período da festividade, o turista diz que vem “ver a marujada em Bragança” e não participar da devoção e procissão ao santo. Pois a marujada – entenda-se não a participação devota de marujos e marujas – é aqui entendida como o vestuário multicolorido de homens e mulheres e as danças que estes praticam no barracão. (FERNANDES, 2011, p. 73)

Neste sentido, Gell (1998) afirma que os objetos possuem “agência⁷⁰”, que o autor entende como relacionada ao conceito de “agente”. Agência seria a maneira pela qual os objetos “agem”, no sentido de provocar reações ou interpretações. O objeto “emana” ou “manifesta” sentidos, reconstruindo o sujeito. A “agência” inerente aos objetos se diferencia do “agente” apenas o fato que o agente possui intenções; a “agência” do objeto

⁷⁰ Tradução livre: “agency”, no original.

depende do contexto no qual o mesmo está inserido para torná-lo um elemento disparador de ação social.

Brandão da Silva (1997) aponta que, na marujada, a indumentária consubstancia uma concorrência simbólica que atesta o sacrifício para o pagamento da promessa, e que assim “todos procuram caprichar no acabamento de suas indumentárias”⁷¹ (p.204). A importância deste “capricho”, de acordo com o autor, residiria no fato que a maruja tem “um sentido de identidade alicerçado na noção de milagre” (BRANDÃO DA SILVA, 1997, p.266). Diante dos obstáculos em obter todos os itens necessários à indumentária, vestir-se como maruja significaria corporificar a devoção, agradecer ao santo e demonstrar um sacrifício que reafirma o vínculo entre a pessoa e a santidade:

As dificuldades encontradas são as mais variadas. A confecção do chapéu, a compra dos tecidos para a preparação do uniforme, a compra de um ou outro enfeite, a aquisição de novas fitas, enfim, se preparar a contento é uma prova do seu sacrifício, da dedicação de sua fé e uma maneira de reforçar o caráter miraculosos da Santidade. (BRANDÃO DA SILVA, 1997, p.202)

Pelo viés da “concorrência simbólica” de que tratou Brandão da Silva (1997), cabe citar Barnard (2003), que compreende a indumentária como um sistema de comunicação de determinada ordem social. No caso das marujas, o uniforme e o chapéu comunicam a identidade de quem os ostenta, estabelecendo – de acordo com a obediência ou não aos padrões estabelecidos e ao “capricho” com o qual foram superadas as dificuldades na obtenção dos itens exigidos – relações de aceitação ou rejeição.

Moda, indumentária e vestuário constituem sistemas de significados nos quais se constrói e se comunica uma ordem social. Podem operar de diversas maneiras, mas assemelham-se no fato de serem uma das maneiras pelas quais aquela ordem social é vivenciada, compreendida e passada adiante. Podem ser considerados como um dos meios pelos quais os grupos sociais comunicam sua identidade como grupos sociais a outros grupos sociais. São formas pelas quais esses grupos comunicam suas posições em relação àqueles outros grupos sociais. Sem presumir que as diferenças entre esses termos tenham sido ignoradas, é costume afirmar que moda, indumentária e vestuário são apenas formas pelas quais os individuais se comunicam. São também meios pelos quais os grupos sociais se comunicam e geram identificação e/ou rejeição. (BARNARD, 2003, p.109)

Barnard (2003, p. 24) sintetiza ainda a relevância da indumentária nos termos: “a

⁷¹ Careca, em sentido oposto, avalia que “uma maruja não pode estar mais bonita que a outra. O destaque é da capitoa por causa do bastão, porque os antigos diziam ‘todos somos negros, todos somos iguais’”. A fala de Careca remete à indumentária como indicadora da liderança da capitoa, tal como ocorre com a personagem tia Joana no romance de Lindanor Celina (1963).

moda e a indumentária podem ser as formas mais significativas pelas quais são construídas, experimentadas e compreendidas as relações sociais entre as pessoas”. O vocábulo “moda”, aqui compreendido como fenômeno coletivo pelo qual se opera um ciclo de escolha e posterior abandono de tendências, com vistas a um processo perene de transformações sucessivas, à primeira vista parece não se aplicar à análise de um objeto de indumentária festiva e “tradicional”. Se consideradas suas mudanças e as resistências opostas a estas mudanças, contudo, é possível perceber neste objeto um movimento cíclico que guarda outras similitudes com a moda.

A compreensão da indumentária como canal de comunicação implica em reconhecê-la também como instrumento de demarcação de diferença, legitimando status sociais e não apenas exprimindo, mas também compondo identidades. A partir desta concepção, o chapéu da maruja pode ser percebido como um marcador identitário sobre o corpo, pois, “ao colocá-lo na cabeça, a maruja assume um compromisso, mesmo que momentâneo, com o que defende na Irmandade” (ALENCAR, 2014, p.83). Dada esta função ritualística, argumenta-se que

Alguns são rituais puramente verbais, vocalizados, não registrados; desaparecem no ar e dificilmente ajudam a restringir o âmbito da interpretação. Rituais mais eficazes usam coisas materiais, e podemos supor que, quanto mais custosa a pompa ritual, tanto mais forte a intenção de fixar significados (DOUGLAS e ISHERWOOD, 2013, p.110)

A eficácia do ritual pode ser percebida, entre outras coisas, pelos objetos ou substâncias que lhe deram forma. Sua “pompa” cumpre o papel crucial de validar as palavras proferidas e legitimar, entre os sujeitos que tomaram parte no ritual, o significado que lhe foi proposto. Neste ponto, retomo uma já mencionada fala de Aparecida Santos: “maruja de verdade tem chapéu de pena”. A fala de Aparecida revela mais que uma simples forma de valorizar o próprio ofício artesanal: reflete o significado atribuído ao ritual a partir de um dos objetos a ele relacionados, e um estatuto de verdade no qual uma dada configuração material de um objeto (o chapéu de pena) define o elemento humano (a maruja) como sendo “verdadeiro”.

Quanto ao suporte no qual são afixadas as penas que tornam a maruja “verdadeira” aos olhos de seus pares, contudo, variações são aceitas e até, em alguns casos, estimuladas. É o caso da já citada preferência das artesãs pelo isopor. Sendo este material mais leve, mais facilmente obtido no mercado local, mais durável (ao contrário dos arames, que poderiam enferrujar), sem maiores exigências de higienização (ao contrário

da tala do anajazeiro, que exigia cuidados para combater o mofo) e, segundo estas artesãs, mais estético (ocultando espaços vazios entre flores de penas), a utilização mesmo não encontrou maiores resistências.

Careca tem opinião semelhante. O presidente da IMSBB não faz objeções à substituição da estrutura de tala pelo isopor, considerando-a uma evolução. “O isopor deixa o chapéu mais cheio”, diz. A troca da pena no turbante por materiais alternativos, tais como algodão, pelúcia, plástico ou papel, porém, não goza da mesma aceitação.



Se ocorrer que ele, a capitoa ou outra maruja pertencente ao quadro aviste um chapéu que fuja ao padrão estabelecido, seja na fila formada pelas marujas durante a procissão ou durante as danças no Teatro Museu, a maruja “vai ter que sair”⁷². Esta maruja poderá apenas acompanhar a procissão junto aos demais devotos que seguem à paisana, pois “se ela tem uma dívida com o santo, ela vai pagar, ninguém pode impedir”.

⁷² O mesmo pode ocorrer se a blusa ou a saia de uma maruja destoar em relação às demais, porém isto ocorre com menor frequência, visto que os custos da saia e da blusa são consideravelmente menores que o do chapéu e que o tempo de produção de ambos é também menor, não sendo tão difícil à maruja obtê-los tal como exigido pelo código de vestuário. A este respeito, Careca conta que a “maior dificuldade” na manutenção do padrão, pela irmandade, é observada nos chapéus das marujas.



Careca narra ainda uma reação curiosa à revista de variedades PZZ (edição nº 18, de março de 2014), que teve a cidade de Bragança como tema. A capa mostra duas marujas e um marujo de costas, observando o arraial de São Benedito. Uma das marujas, a que ocupa o centro da imagem, tem o chapéu feito de caixetas de brigadeiro de papel, pontuadas com paetês. Diante do grande número de exemplares ainda não vendidos, que se encontram empilhados no Teatro Museu, ele afirma que “as pessoas vêm aqui, querem comprar a revista porque tem a história da marujada, mas quando olham a capa não querem levar mais. Elas dizem: ‘esse chapéu aqui não é o nosso!’”.

Tais falas denotam a importância de manter o código de vestuário no que diz respeito à aparência do objeto, enquanto sua base material se modifica visando à obtenção de resultados estéticos diferenciados, à redução de custos ou tempo de produção, à durabilidade e ao conforto. Desta forma, se a superfície do objeto parece intacta, alheia ao tempo e às inovações que desafiarão a tradição, o próprio objeto é também considerado tradicional, a despeito das transformações em seu interior.



A conclusão faz sentido na medida em que, na marujada, a aceitação ou rejeição de marujas depende do que é percebido à primeira vista, a uma certa distância. Isto porque, como observado por Bhabha (1998, p.76), “existir é ser chamado à existência em relação a uma alteridade, seu olhar ou locus”. Assim que uma promessa adentra um destes espaços, ela comunica sua presença por meio do vestuário. Caso exista alguma transgressão, esta será percebida pelas marujas efetivas que, sabedoras do código, podem alertar a capitoa para que utilize sua autoridade para “conversar” – termo utilizado por Careca – com qualquer maruja que esteja em desacordo:

Uma vez era uma menina que não era daqui... Ela era de fora. Ela achava muito bonita a marujada, queria dançar, mas ela não sabia da roupa. Aí ela chegou aqui com essa roupa, do jeito que tinham falado pra ela, mas não falaram certo. Ela tava toda diferente das outras. [...] Aí as marujas viram aquilo, todo mundo ficou se olhando, aquilo não tá certo... Aí todo mundo foi em cima da Siloca [capitoa]. A Siloca teve que explicar, a menina disse que não sabia, aí a Siloca disse que entendia que não era culpa dela, mas ali ela não podia ficar.

Outra história, mais incisiva, é contada pela artesã Fátima Lucas, que equipara alterações no vestuário a um “desrespeito” para com a manifestação:

Teve mulher que teve que sair de dentro do barracão. Uma com chapéu de

algodão... E outra com chapéu de... De plástico. Ela cortou o plástico tudinho, fez tipo umas flores de plástico e grudou, coisa mais feia do mundo. Aí chegaram pra ela, “E aí? Você tá anarquizando c’ a festividade, isso aqui não é de brincadeira, isso aqui é uma festividade, você tá avacalhando. Ponha-se daqui!”, ela disse “Não vou sair”, e “Você vai sair sim, você vai sair porque você tá vendo que não tem ninguém com esse tipo de chapéu aqui. Tem ninguém com esse tipo de chapéu.”

Ao afirmar que “não tem ninguém com esse tipo de chapéu”, Fátima demonstra que não houve identificação, por parte das demais marujas, com a maruja cuja indumentária apresentava variações não aceitas. Isto porque ser maruja implica em cumprir as regras da festividade e em submeter-se à autoridade da capitoa. Além disso, as narrativas de Fátima e de Careca, embora diferentes nas formas pelas quais é expressa autoridade, exemplificam o combate recorrente à “descaracterização” da marujada, existente também em textos sobre a marujada, a exemplo de Rosário (2000):

(...) Já temo até pelo rebaixamento dos chapéus das Marujas na inocência do sentido da altivez dos mesmos. Reza a tradição que os chapéus devem sempre ser altos, imponentes, altivos, majestáticos, voltados para o alto, para o céu, como louvor, de rara beleza, atestando para o Brasil o valor da cultura caeteuara. (ROSÁRIO, 2000, p.22)

A lógica que permeia estes discursos parece questionar, na figura destas marujas, o cumprimento do sacrifício descrito por Brandão da Silva (1997). Se a corporificação da devoção implica em fazer sacrifícios, uma maruja que não adquiriu um chapéu “certo” não teria se esforçado o suficiente para agradar o santo. Diante disso, percebe-se que, na marujada, a compressão das telas ainda existe. De acordo com Miller (2013), “embora as pessoas sejam construídas por seu mundo material, com frequência não são elas os agentes por trás desse mundo material no qual têm de viver” (p.127). A forma “certa” do chapéu da maruja não é uma escolha, mas uma construção histórica à qual é atribuída a aprovação de São Benedito. Neste contexto, a ausência ou inadequação do objeto, em meio a posições sociais, cenários e códigos articulados, permite que sujeitos de maior status exerçam sua autoridade.

A indumentária, assim, delimita os espaços que os sujeitos podem ou não adentrar. A afirmação leva à já mencionada análise de Brandão da Silva (1997) sobre a quebra no padrão étnico da marujada: a entrada de brancos no quadro da irmandade, no ano de 1947, mobilizou, simultaneamente, o estabelecimento do uniforme das marujas e a construção do barracão das mesmas. A partir deste dado, é possível inferir que, desde então, espaço e vestuário têm sido inter-relacionados.

O código de vestuário das marujas é por vezes exposto de forma branda, a exemplo das “orientações”, durante os avisos paroquiais nas missas, sobre as quatorze fitas e a presença da fita preta; outras vezes é colocado de maneira mais assertiva, como no já mencionado folheto alusivo aos 400 anos da cidade de Bragança, que especifica o que marujos e marujas têm “obrigatoriamente” que usar.

Em um discurso ou outro, o que se busca é cristalizar no tempo uma configuração apenas recente do chapéu da maruja como sendo a “certa” ou “tradicional”, desconsiderando transformações anteriores e possíveis elementos eclipsados, sobre os quais paira a escassez de registros. Tais discursos, quer sejam proferidos dentro dos espaços da marujada, quer ocorram em contextos exteriores a ela, derivam de assimetrias sociais construídas, porque a observância do código de vestuário é cobrada por sujeitos dotados de alguma autoridade perante os demais e porque “*the rhetoric of nostalgia is a privilege of power*” (HERZFELD, 2004, p.34).

Appadurai (2008, p.56), quando trata dos bens de luxo, analisa que seu uso é essencialmente político, como “símbolo materializado” de distinção social. Nos discursos sobre a identidade visual da marujada, é possível distinguir “chapéus de luxo” – correspondendo às descrições de brilho e opulência que, contrastando com os pés descalços, atestariam o “esforço” da devota em se apresentar a contento diante do santo e que permitem a ela adentrar com desenvoltura nos espaços da festividade – e “chapéus feios” – quase tão modestos quanto os próprios pés, improvisados, desbotados, cuja leitura, aos olhos severos da tradição, revelaria uma devota relapsa quanto à própria aparência e à festividade, o que justificaria seu afastamento dos espaços reservados às marujas “de verdade”.

Esta distinção de chapéus revela uma ambiguidade. A marujada como manifestação anteriormente periférica, uma vez deslocada da margem para o centro, assume, na nova conjuntura, critérios excludentes que, em que pese o alegado esforço em manter a “tradição dos negros”, não oferecem respostas sobre elementos de religiosidade africana consubstanciados no mesmo objeto que legitima a exclusão.

Vestir-se significa colocar-se frente ao outro, ao seu repertório e ao seu julgamento – no caso, um julgamento em favor da manutenção de padrões. Ainda assim, a transformação ocorre nas vestes e nas *personas*, pois, “se mirarmos a longo prazo, torna-se ainda mais claro que não só a indumentária está mudando, mas o outro lado da equação, o eu, está mudando também” (MILLER, 2013, p.61).

Há ainda outra equação que não a autoconstrução afetada pela indumentária: a

percepção de um indivíduo por outro a partir de signos corporificados. Voltando a Gell (1998), em muitos casos é o objeto, não o indivíduo que o porta, que estabelece uma relação imediata com o outro:

The immediate 'other' in a social relationship does not have to be another 'human being'. My whole argument depends on this not being the case. Social agency can be exercised relative to 'things' and social agency can be exercised by 'things' (and also animals). (GELL, 1998, p.17-18)

A relação imediata ocorre entre indivíduo e objeto, sendo a relação indivíduo-indivíduo uma relação apenas mediata, secundária. Um objeto, por este prisma, é parte do indivíduo, pois é capaz de configurá-lo em função de um papel social identificado por sua materialidade. Esta relação afeta a maneira como a pessoa é reconhecida e também a maneira como reconhece a si mesma. Para que isto ocorra, porém, é necessário um contexto no qual ao objeto seja atribuída uma significação.

I describe artefacts as 'social agents' not because I wish to promulgate a form of material-culture mysticism, but only in view of the fact that objectification in artefact-form is how social agency manifests and realizes itself, via the proliferation of fragments of 'primary' intentional agents in their 'secondary' artefactual forms. (GELL, 1998, p.21)

Desta maneira, as circunstâncias determinam como um indivíduo é lido por outro a partir de um objeto. Gell (1998) assinala também que animais, como as coisas, também têm “agência”, conforme interpretações humanas. A “agência” é, necessariamente, “*relational and context-dependent*” (p.22). A observação serve também à análise dos desdobramentos do chapéu da maruja que, operados por “tratos” (no sentido de negociações entre sujeitos) e “retratos” (referentes às representações imagéticas do objeto em suportes diversos), entrelaçam significados e produzem novas associações, ainda dependentes do contexto, como pontuado por Gell (1998), mas gerando outras formas de agência – não necessariamente religiosas.

4.2. Chapéus, imagens, paisagens

Segundo Santaella e Nöth (2015), o mundo das imagens é dividido em dois domínios indissociáveis: o das imagens como representações visuais e o domínio imaterial das imagens mentais. A representação constitui um conceito unificador destes

domínios. Baseada neste conceito, proponho uma reflexão sobre as representações do chapéu da maruja na paisagem e em peças de comunicação da prefeitura municipal e de outras instituições, que o utilizam em outros contextos além de seu uso ritual e veiculam, durante todo o ano, elementos que de outra forma apenas seriam vistos em sua sazonalidade, como invólucro de corpos no ato transitório do vestir.

Fernandes (2011) analisa que a marujada foi transformada em um símbolo e um produto comercial e político de Bragança. De fato, não é difícil constatar, em vários espaços públicos, a afirmação do autor. Imagens alusivas à marujada são exibidas em suportes bidimensionais e tridimensionais de edificações oficiais, nas ruas, em peças de propaganda e em ilustrações produzidas por outras instituições. São muitos os exemplos e formas pelas quais é expressa a imaterialidade da marujada.

Contudo, dentre as imagens que a palavra “marujada” evoca, a figura da maruja é a mais recorrente. A este respeito, é aplicável uma análise feita por Brandão da Silva (1997). Sobre as forças que promoveram a “adequação” dos ritos da festividade de São Benedito, o autor afirma que

A ideia de adequação ou compatibilidade se torna mais contundente porque, se de um lado, serve para mostrar como determinadas mensagens são reelaboradas, por outro, mostra como elas readquirem novos significados, enfim, como tornam-se politicamente significativas. (Brandão da Silva, 1997, p.277)

Esta observação, embora se refira a outros pontos de tensão na marujada, serve à percepção que reelaborações e ressignificações estiveram presentes na festividade de São Benedito e na marujada ao longo dos anos, e que tal presença possui relevância política. Trazendo esta análise para as representações do chapéu na contemporaneidade, admite-se que a figura da maruja tem sido utilizada uma mensagem politicamente reelaborada e ressignificada a partir de algumas inferências possíveis – ser mulher, ser bragantina, ser devota – com o objetivo de mobilizar identificações potencializadas pela associação, percebida por Fernandes (2011), entre manifestação e vestuário. A este respeito, cabe citar o seguinte pensamento de Bhabha (1998) sobre imagem:

A imagem é apenas e sempre um acessório da autoridade e da identidade; ela não deve nunca ser lida mimeticamente como a aparência de uma realidade. O acesso à imagem da identidade só o possível na negação de qualquer idéia de originalidade ou plenitude; o processo de deslocamento e diferenciação (ausência/presença, representação/repetição) torna-a uma realidade liminar. A imagem é a um só tempo uma substituição metafórica, uma ilusão de presença,

e, justamente por isso, uma metonímia, um signo de sua ausência e perda. (BHABHA, 1998, p.85-86)

Desta maneira, segundo o autor, somente é possível compreender a imagem através do afastamento da noção de mimetismo, da negação de uma suposta originalidade que a descontextualizaria e da admissão que a imagem constitui uma expressão indissociável da identidade e da autoridade. Considero esta observação bastante adequada ao estudo do chapéu da maruja, uma vez que a utilização da figura da maruja como mensagem visual parece ter se intensificado recentemente, por fatores relacionados às questões da identidade e da autoridade.

Um destes fatores foi a atuação do ex-prefeito João Nelson Magalhães, que havia, em sua atuação anterior como pároco na diocese de Bragança, participado da organização de comitivas de esmoladores e da própria festividade; durante seu mandato, optou pelo padrão cromático de vermelho e azul nos prédios públicos e promoveu figuras gráficas de marujos e marujas como ilustrações em peças de divulgação diversas como o cardápio das escolas públicas pela Secretaria de Educação e ações de sustentabilidade promovidas pela Secretaria de Meio Ambiente.

Outro fator é a contínua divulgação de eventos acadêmicos pela Universidade Federal do Pará, campus de Bragança, em cujos cartazes o chapéu da maruja é constantemente retratado como alusão à sede de encontros, colóquios e seminários.

Um terceiro fator, relacionado à paisagem urbana de Bragança, pode ser subdividido em dois contextos. Um deles é representado por esculturas, pinturas ou mosaicos exibidos em edificações pertencentes à igreja ou ao poder público municipal. Dentre os exemplos destes, há as esculturas de um marujo e uma maruja no chamado “anel viário”⁷³; pinturas e esculturas de marujos e marujas na fachada do Teatro Museu da Marujada⁷⁴; a escultura de uma maruja ao lado de uma imagem de São Benedito na fachada do Salão Beneditino⁷⁵; a pintura retratando casais de marujos e marujas no muro que divide o Hospital Santo Antônio Maria Zaccaria⁷⁶ com o igarapé Cereja e as duas marujas retratadas em um mosaico de granito preto e branco na calçada lateral da mesma instituição⁷⁷.

⁷³ Obra que sinaliza a chegada à sede do município pela rodovia BR 308, popularmente conhecida como Bragança-Capanema.

⁷⁴ Situado à Travessa Cônego Miguel, s/n.

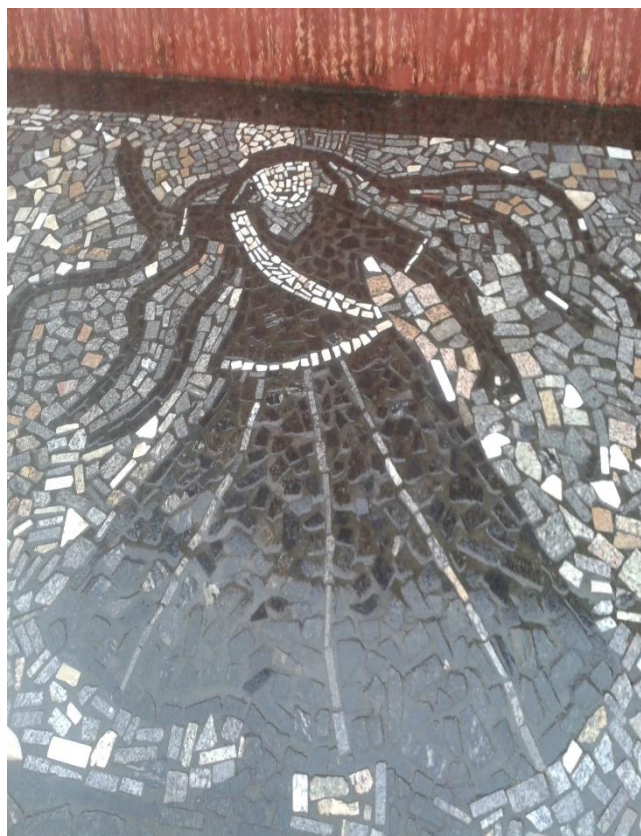
⁷⁵ Situado à Orla de Bragança, s/n.

⁷⁶ Situado à Avenida Nazeazeno Ferreira.

⁷⁷ Situado à Travessa B, s/n.



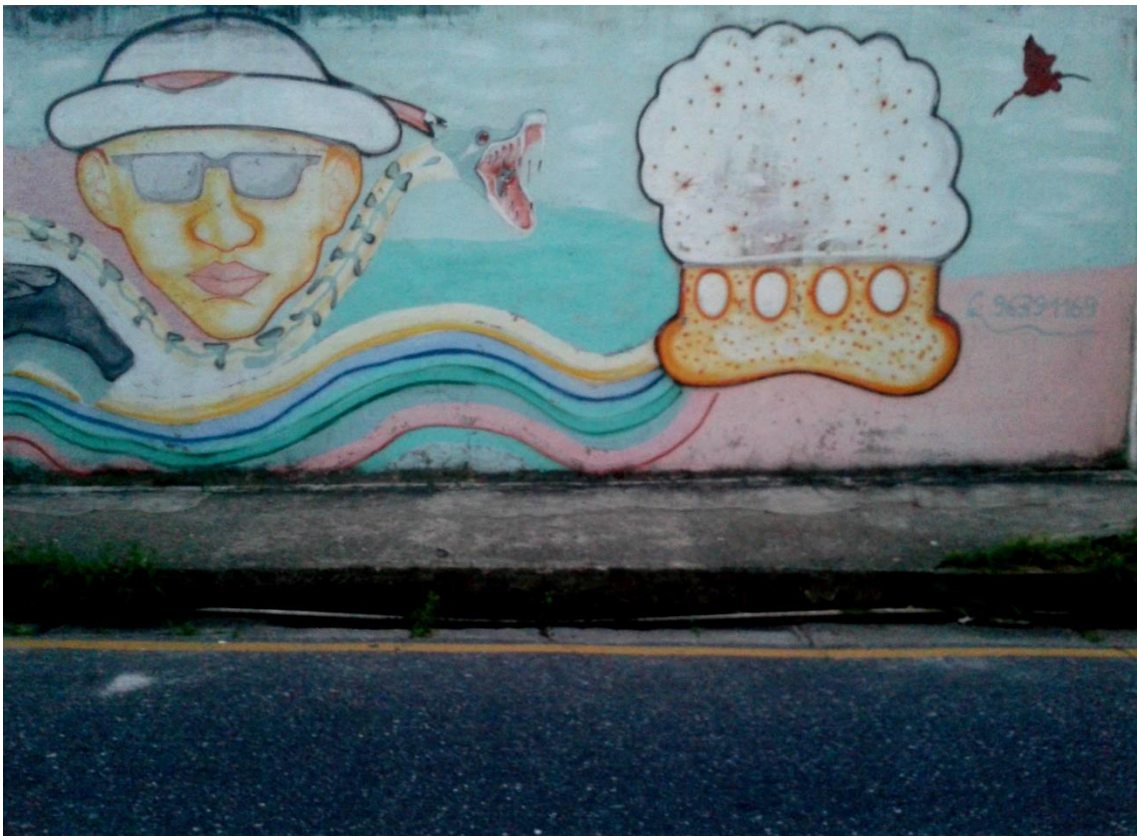




O segundo contexto é representado pela chamada arte de rua, presente em muros que divisam propriedades particulares e nos quais são utilizadas as técnicas do *graffiti*⁷⁸ e do lambe-lambe⁷⁹. Estas intervenções são vistas com maior frequência nos arredores de algumas destas edificações, especialmente nos quarteirões às proximidades da igreja de São Benedito. Neste caso, porém, tais representações surgem e desaparecem com maior fluidez, muitas vezes desbotadas pela chuva, riscadas por outras intervenções em *spray* – pichações com as quais disputam territórios – ou invisibilizadas sob camadas de tinta pelos proprietários dos imóveis. Todavia, durante o trabalho de campo, registrei algumas expressões em *graffiti*, sendo que uma delas exibia uma maruja de corpo inteiro e outra apenas o chapéu.

⁷⁸ Inscrição livre “[...]que tem por sua característica a diversidade: de forma, de sujeitos, tema, técnica, suporte [...] realizado com qualquer material capaz de impregnar tinta em suporte urbano”. (SILVA-E-SILVA, 2011, p.2967)

⁷⁹ Técnica de tipografia que consiste na fixação de cartazes de papel ilustrados ou compostos com textos a partir de prensas de madeira em relevo, e que pode apresentar cunho político, artístico ou publicitário. (VILELA, 2009)



Encontrei também uma intervenção em lambe-lambe, que reproduzia uma fotografia do ensaio etnofotográfico “Se Você Colocou o Seu Chapéu...” (TRINDADE DA COSTA, 2015), na qual as marujas aparecem em uma pausa para o cigarro. No lambe-lambe, porém, há uma releitura significativa: seus turbantes foram substituídos por formas que lembram olhos sobrepostos.



A inserção da figura de marujas em papel e spray, assim identificadas unicamente por sua indumentária – ou referidas apenas por seus chapéus – no espaço da cidade não é um acontecimento irrelevante, principalmente quando são examinados os pontos nos quais foram impressas muitas destas referências: em uma área “histórica” – assim definida pelas linhas arquitetônicas que evocam a Bragança das “velhas casas com varandas” (MEDEIROS, 2000, p.17)⁸⁰ cujas janelas estão debruçadas sobre o rio. Tais figuras habitam a Orla e o Largo de São Benedito, local de grande fluxo de pessoas, o epicentro da festividade.

A efemeridade das marujas impressas pela arte de rua, contudo, dificulta o registro das mesmas. No mesmo ensaio etnofotográfico de Trindade da Costa (2015), há o registro de outro *graffiti*, já destruído à época deste trabalho de campo, que existia no muro da

⁸⁰ Outro trecho do mesmo poema, “Benquerença”, é mencionado no item 2.3.

antiga Escola Estadual Monsenhor Mâncio Ribeiro⁸¹.



Para analisar estas releituras, é possível voltar à concepção de agência proposta por Gell (1998), o autor afirma que a mesma é exercitada, necessariamente, dentro do mundo material. Isto porque *“I describe artefacts as 'social agents' [...] only in view of the fact that objectification in artefact-form is how social agency manifests and realizes itself, via the proliferation of fragments of 'primary' intentional agents in their 'secondary' artefactual forms”* (GELL, 1998, p.21). A afirmação leva à conclusão que, muito além da intencionalidade do artista ao produzir determinada obra, a materialidade desta obra dispara fragmentos desta primeira intenção em sua forma, gerando interpretações secundárias.

No mesmo sentido de possíveis interpretações acerca da cultura material, Canclini (2013, p. 245) advoga uma abordagem deste tema que observe as “transformações globais do mercado simbólico levando em conta não apenas o desenvolvimento intrínseco do popular e do culto, mas seus cruzamentos e convergências”. No trecho, Canclini (2013) propõe uma análise dos processos de circulação de mensagens a que a arte e o artesanato estão sujeitos. Porém, na análise em questão, utilizo os substantivos “popular” e “culto”

⁸¹ Edificação situada à Travessa Senador José Pinheiro, s/n; a instituição foi transferida para outra sede.

empregados pelo autor como categorias abstratas às quais é possível relacionar a dicotomia entre religiosidade popular e o poder eclesiástico, compreendendo a paisagem da cidade como um destes cruzamentos e convergências.

No que tange às imagens de marujas e de seus chapéus em edificações oficiais, produzidas por determinação de instâncias de poder em espaços sob os quais não incidem disputas de território – ao contrário do que ocorre na arte de rua – estas tendem a permanecer na paisagem por tempo indeterminado. Passam a compor a paisagem e o cotidiano de quem transita ali. A despeito de serem relativamente recentes, passam a compor memórias quando incorporadas à paisagem. Por este motivo, mais que ornamentos, elas representam identidades a partir do imaginário de quem as retratou, bem como de eventuais terceiros envolvidos neste processo, pois

A paisagem urbana também é o reflexo da relação entre o homem e o poder exercido por e sobre ele na natureza. E o modo como ela é projetada e construída reflete uma cultura que é o resultado da observação que se tem do ambiente e também da experiência individual ou coletiva. (BONAMETTI, 2010, p.271)

A paisagem constitui, desta maneira, não apenas o resultado de uma relação entre homem e natureza, mas também um produto das relações humanas, uma vez que é uma projeção de experiências individuais – neste caso, do artesão – e coletivas – das negociações a partir das quais a imagem da maruja passou a ser retratada daquela maneira, ainda que no arquétipo da maruja caibam grupos sociais distintos.

É possível identificar esforços na forma de um discurso imagético que, tal como as indumentárias vermelha e azul da maruja substituíram a miscelânea de estampas com as quais elas costumavam se apresentar, tende à uniformização. Ao tratar do que chama “porvir do passado”, Canclini (2013) avalia que a tradição, muitas vezes suporta contradições como a “heterogeneidade, mobilidade e desterritorialização” (p.166).

Por este motivo, diante de um monumento, “[...] não ocorre a quase ninguém pensar nas contradições sociais que expressam. A perenidade desses bens leva a imaginar que seu valor é inquestionável e torna-os fontes do consenso coletivo, para além das divisões entre classes, etnias e grupos que cindem a sociedade e diferenciam os modos de apropriar-se do patrimônio” (CANCLINI, 2013, p.160). O pensamento do autor afasta a concepção do território como ideologicamente neutro, compreendendo-o como recurso de legitimação de ideologias.

Um exemplo da utilização de representações da indumentária beneditina para

legitimar ideologias é encontrado em um mural do Fórum de Bragança, de autoria do artista B Luz, no qual a deusa da justiça, Têmis, é retratada como uma maruja. Tendo a espada e a balança às mãos – porém de olhos abertos, sem a venda com que a imagem clássica é reproduzida – ela aparece em meio a paisagens naturais e edificadas da cidade, junto a figuras de classes subalternas como pescadores e tiradores de caranguejo. Em sua direção voam garças e guarás. Na obra, a maruja pode ser lida como forte e justa, mas não cega.



Assim como há contradições sociais expressas no patrimônio edificado, Bourdieu (2012) analisa que o espaço de relações é tão real como um espaço geográfico. O autor parte da visão aristotélica segundo a qual “o mundo social pode ser dito e construído de diferentes modos: ele pode ser praticamente percebido, dito, construído, segundo diferentes princípios de visão e divisão” (Bourdieu, 2012, p.137). Desta forma, as territorialidades refletem posições de dominação na qual também a produção simbólica ocorre de forma assimétrica:

Os que ocupam posições dominadas no espaço social estão também em posições dominadas no campo de produção simbólica e não se vê de onde lhes poderiam vir os instrumentos de produção simbólica de que necessitam para exprimirem o seu próprio ponto de vista sobre o social [...]. (BOURDIEU, 2012, p.152)

Em Bragança, a produção simbólica da marujada na paisagem é exercida majoritariamente pela Igreja e pela administração municipal. Há poucos canais pelos quais cidadãos em posição de subalternidade expressam suas visões acerca da manifestação. A arte de rua constitui a mais evidente subversão desta lógica, porém a

curta durabilidade da mesma no espaço explicita o acesso restrito a este campo de produção simbólica. Supõe-se que, se há tensões na marujada, há também em suas representações no espaço. Ou, dito de outra forma, o espaço reflete a desigualdade na distribuição do capital simbólico.

Para além deste aspecto, porém, existem as representações com fins de propaganda. Assim como é possível classificar as referências à indumentária da maruja no espaço em “oficiais” e “não-oficiais”, é possível também apontar dois modos de representação distintas em suportes bidimensionais: os promovidos pelo poder público e os promovidos por outras pessoas e instituições.

Os primeiros têm maior alcance, pois “a política é o lugar, por excelência, da eficácia simbólica, acção que se exerce por sinais capazes de produzir coisas sociais e, sobretudo, grupos” (BOURDIEU, 2012, p.159). Dentre os promovidos pelo poder público, há personagens que se repetem, sempre sorridentes e realizando ações: eles plantam árvores, seguram caranguejos, navegam em canoas, dirigem carros para divulgar ações itinerantes da prefeitura. A figura da maruja, como imagem simbólica⁸², busca incitar no espectador uma identificação que remeta à cidade através dos traços simplificados.



Simplificar, porém, implica necessariamente em escolher quais traços seriam mais relevantes que outros. Neste caso, a fita preta “obrigatória” muitas vezes desaparece e cede lugar a cores claras, tons suaves de rosa e azul. O turbante alvo do chapéu, sem penas aparentes, lembra uma nuvem em sua alvura e textura. Há visibilização de alguns aspectos

⁸² Pelo conceito a que a afirmação se refere, “Imagens se tornam símbolos quando o significado de seus elementos só pode ser entendido com ajuda do código de uma convenção cultural” (SANTAELLA e NÖTH, 2015, p.155).

em detrimento do silenciamento e da uniformização de outros, pois “o processo de abstração é também um processo de destilação, ou seja, de redução dos fatores visuais múltiplos aos traços mais essenciais e característicos daquilo que está sendo representado” (DONDIS, 2005, p. 90).



A utilização da figura da maruja por parte da administração municipal já ocasionou ao menos um episódio de tensão. Há alguns anos, a prefeitura veiculou, por

ocasião do Carnaval, uma peça de propaganda que ilustrava uma passista nua ostentando o chapéu, identificado pelo turbante e pelas fitas coloridas que desciam pelo corpo da figura sexualizada no estereótipo carnavalesco. A IMSBB, por meio de seu procurador, manifestou desagrado. Não foi necessário, contudo, litígio algum. A prefeitura optou por retirar a peça, acatando a solicitação da irmandade. Desde então, a imagem não mais é encontrada com facilidade, pois cartazes e vetores foram destruídos.⁸³

O episódio é significativo porque, embora não exista no chapéu menção alguma a São Benedito tal como reproduzido na iconografia sacra, o objeto é interpretado por sujeitos da marujada como uma peça ritualística. Por esta ótica, a associação entre o chapéu e a devoção ao santo inspirou a contrariedade. Isto leva a outro aspecto desta mesma associação: ressignificações nas quais o chapéu é posto sobre uma figura vestida – ainda que descontextualizada – não geram descontentamento; ressignificações que remetam à sexualidade, porém, são rejeitadas. Os dogmas sobre castidade católica são determinantes nesta leitura. Representações do chapéu em contextos considerados, “respeitosos”⁸⁴, contudo, a exemplo do selo comemorativo lançado pelos Correios em 2016, são consideradas homenagens e aceitas por marujas, marujos e demais devotos.



⁸³ Busquei maiores informações sobre esta representação do chapéu junto à própria irmandade, porém Careca não comentou o assunto.

⁸⁴ Expressão usada por Careca.

Quanto às representações veiculadas por outras pessoas e instituições que não a administração municipal ou o poder eclesiástico, pude constatar que poucas vezes a indumentária da maruja é reproduzida em todos os seus elementos constitutivos.

II SEMINÁRIO TRADIÇÃO E INTERCULTURALIDADE
Paisagens, territorialidades e tradução cultural
08 a 10 de dezembro de 2016
 Campus Universitário da Universidade Federal do Pará
 Bragança – Pará – Amazônia - Brasil



Convidados
Anabela Senhorinha Vinagre Melita Mateus (Universidade de Aveiro, Portugal)
Ana Suely Cabral (UnB, Brasil)
Benedito Souza Filho (UFMA, Brasil)
Javier Alfredo Fayad Sierra (UNIVALLE, Colombia)
Luana Freitas (UFC, Brasil)
Maria Rute Vilhena Costa (Universidade Nova de Lisboa, Portugal)
Marie-Helene Torres (UFSC Brasil)
Walter Costa (UFC/UFSC, Brasil)

www.tradinterufpa.com.br
 itradinter@gmail.com

ORGANIZAÇÃO APOIO



**III COLÓQUIO DE PESQUISA DA LINHA
 EDUCAÇÃO, CULTURA E SOCIEDADE**
A Produção do Conhecimento em Educação na Amazônia



PERÍODO: de 14 a 16 de dezembro de 2015
LOCAL: UFPA - Instituto de Ciências da Educação (ICED)
INSCRIÇÕES: De 21/09 a 31/10 de 2015

MUNICÍPIO HOMENAGEADO: BRAGANÇA

INFORMAÇÕES:
 (91) 3201-7105 (ICED/UFPA)
 (91) 3201-7281 (PPGED/UFPA)



Nestes casos, o chapéu é usualmente exibido de forma isolada, afastado de seu contexto ritual. Este afastamento pode ser percebido em cartazes que promovem eventos acadêmicos da Universidade Federal do Pará, campus Bragança. Os cartazes referentes ao II Seminário Tradução e Interculturalidade (TRADINTER), ao III Colóquio de Pesquisa da Linha Educação, Cultura e Sociedade e ao Encontro Regional dos Estudantes de Letras / Encontro Paraense de Estudantes de Letras (EREL/EPEL) 2015 são exemplos de representações objetivadas no mundo social que buscam gerar identificações por meio da comunicação visual. Representações como estas, segundo Canevacci (2001), difundem, por sua tendência à descentralização, concepções por sua “‘natureza’ transcultural, polissêmica e ventríloqua” (CANEVACCI, 2001, p.49).

Isto porque os cartazes em questão recorrem ao chapéu da maruja – com ou sem os demais elementos de indumentária devota – para fazer referência à cidade (sede dos eventos em questão), e não à religiosidade beneditina. Há um deslocamento de sentido, possível ocorre porque a comunicação visual “[...] não se apresenta linear, mas como artifício composto por misturas contínuas, trocas e interfaces de visões, associações e abstrações” (CANEVACCI, 2001, p.90).

Esta forma de utilização da imagem se diferencia das pinturas e esculturas de marujas e seus chapéus exibidas nos espaços da marujada – tais como o Teatro Museu da

Marujada e o Salão Beneditino – uma vez que, no âmbito da irmandade e sua produção imagética, há outra intencionalidade. Para Bourdieu (2012), a atribuição de identidade a um grupo deriva de uma duplicidade: “uma visão única de sua identidade e uma visão idêntica de sua unidade” (p.117). Esta duplicidade é consubstanciada no que o autor chama “representações objectais”, tais como emblemas, bandeiras ou insígnias. Muitas vezes, estas representações são permeadas por apropriações de estigmas que passam a compor o discurso de identidade. Isto porque “o mundo social é também representação e vontade, e existir socialmente é também ser percebido como distinto” (BOURDIEU, 2012, p.118).

Observando a produção imagética que tem a maruja como tema, pode-se distinguir: pinturas e esculturas postas em edificações ligadas à IMSBB e à diocese de Bragança; representações gráficas em peças do governo municipal; expressões de arte de rua pintadas ou coladas em muros de propriedades particulares; e representações gráficas em cartazes de cunho acadêmico. Percebe-se, pelo sucessivo crescimento da manifestação, que a tendência a produzir outros desdobramentos, a exemplo do selo lançado pelos Correios e outras releituras que, tal como os chapéus, podem gerar identificação ou rejeição.

No estudo da marujada e das imagens que a representam ou recriam, é possível traçar uma linha do tempo na qual o chapéu da maruja passou de objeto devocional de origem controversa em uma manifestação marginalizada para um objeto uniformizado e imprescindível em um culto católico de grande alcance e, posteriormente, para uma representação objectal que ultrapassa o sentido religioso e serve a uma suposta unificação identitária utilizada de acordo com interesses materiais e também simbólicos. Diante disso, um “mapeamento simbólico” poderia auxiliar na compreensão dos fluxos de grupos e das imagens produzidas por estes grupos, pois

É por meio do estudo dos fluxos desses itinerários urbanos e das formas de sociabilidade, das intrigas e dos dramas que configuram o teatro da vida cidadina, apreendidos como uma espécie de mapeamento simbólico do movimento da vida humana, que se pode, nos dias de hoje, refletir sobre a complexidade sociológica das estruturas espaço-temporais sob as quais se assenta o fenômeno do patrimônio humano no mundo contemporâneo. (ROCHA, ECKERT, 2006, p.4)

O mapeamento simbólico dos sujeitos que tratam e retratam a marujada a partir de um único elemento – o chapéu da maruja – auxilia na compreensão dos repertórios entre-laçados conforme o tempo, o espaço, as relações de hierarquia e as necessidades da

devoção beneditina em Bragança.

5. ACABAMENTO

Brandão da Silva (1997, p.56) observa que, à medida que a marujada foi se fortalecendo, era comum ouvir, na linguagem coloquial, que “marujada é festa de São Benedito, e festa de São Benedito é marujada”. Fernandes (2011), por sua vez, observa que, ao menos para o turista, a marujada é o vestuário multicolorido dos devotos. Tais discursos, em confluência, atestam a fusão entre festividade, marujada e indumentária, revelando a importância deste tema que inspira muitas reflexões.

A indumentária da mulher maruja, embora possa parecer simplificada pela regra geral imposta – blusa branca, saia vermelha ou azul, chapéu de penas e fitas – consubstancia uma miríade de significações. Incidem, sobre esta regra, fatores distintos como interpretações pessoais da fé beneditina, opções de estilo que refletem tendências exógenas, influências visuais provenientes de outras épocas e “orientações” resultantes das relações de poder constituídas na marujada. Diante desta complexidade de fatores, o chapéu da maruja evoca o passado ao mesmo tempo em que se transforma pela aglutinação – muitas vezes silenciosa – de elementos e representações a cada edição da Festividade de São Benedito.

Digo silenciosa porque uma transformação considerável no chapéu da maruja ocorreu abaixo das “flores” de penas, na estrutura na qual as “varinhas” retiradas do anajazeiro foram substituídas pelo arame e, posteriormente, pelo isopor. Este fato atesta o paulatino desuso de matérias-primas retiradas da natureza para a adoção de produtos industriais. Há também, além da transição do anajazeiro pelo isopor, outras trocas operadas na superfície, tais como o papel laminado pelo tecido brilhante e, mais recentemente, a opção pelo “miolo” da flor de penas em outras cores além do vermelho, tais como o azul – mais facilmente observável nos dias 18 e 25 de dezembro, como forma de combinar o objeto com as saias azuis determinadas pelo calendário festivo – dourado, cor de rosa ou laranja.

Por isso, entendo que a técnica que agrega a multiplicidade de elementos encontrados no chapéu pode ser percebida como uma espécie de bricolagem, um espelho das influências que interferem no objeto. Aquilo a que se convencionou chamar “tradição” se funde ao senso estético de quem o produz e de quem o ostenta, numa

apropriação do coletivo pelo individual.

A profusão de elementos, cuidados e procedimentos evocados na fala das artesãs aponta a existência de outros significados sob o símbolo que o recontextualiza por linhas simplificadas. É de fato, interessante perceber a imensa gama de variações ocultas por trás da uniformização imposta: a assimilação de técnicas, a incorporação de materiais, a experimentação contínua que visa à harmonia das formas e à diminuição do tempo e dos custos de confecção, bem como a eliminação de inconvenientes referentes ao uso do objeto, o que revela o cumprimento de critérios de conforto, durabilidade, praticidade e leveza.

Observa-se, por este prisma, que existe não apenas “reprodução” no sentido de copiar um modelo sugerido ou imposto pelas relações de poder que perpassam o objeto, mas também “produção” compreendida aqui como produção de sentido, de tendências e de padrões que são, aos poucos, assimilados.

As sociabilidades que envolvem o chapéu da maruja – incluídas não apenas sua confecção, mas suas representações – indicam uma escolha, por parte dos poderes constituídos na cidade, em relação a quais aspectos exaltar e quais ocultar, quais elementos manter e quais transformar ou aceitar transformações, gerando questões pertinentes sobre silenciamentos, como afirmou Alencar (2014), e espetacularização, como observado por Fernandes (2011).

Observo uma tentativa veemente de cristalização do rito tal como este é percebido no presente: parte-se do princípio que a festividade deve permanecer como acredita-se que tenha sido desde o início – ainda que outras vozes afirmem que nem sempre tenha sido assim – em favor de uma certa “pureza” contra hibridizações. No entanto, discursos em nome da “tradição”, dos “antigos” e do que era “o certo” servem, paradoxalmente, à negação de elementos que remetem à religiosidade africana. Em favor de uma origem – compreendida como a marujada reconfigurada pela entrada dos brancos – nega-se outra origem, ou outras origens – a religiosidade africana e eventuais contribuições dos povos nativos da Amazônia.

Observo, da mesma forma, a onipresença dos tambores em discursos que enaltecem a influência africana no que tange à sonoridade – o que considero um justo reconhecimento – e, por isso, considero necessário perguntar por que este reconhecimento de influência africana não ocorre tão abertamente no que tange ao elemento imagético, sobre o qual pairam entrelinhas, hiatos e silêncios. Ao fim da pesquisa, desconfio que isto se deu por um processo não apenas local, mas global, no qual a mediatização da música

africana operou uma ruptura desta com a religião, na qual o batuque passou a ser ouvido e consumido sem implicações de crença. No elemento imagético, ao contrário, as cores e as penas ainda estão lá, pois “um objeto ou coisa sempre remete a alguém ou algum lugar, permanecendo como um elemento de uma paisagem [...] ou mesmo de uma paisagem corporal” (SILVEIRA, LIMA FILHO, 2005, p.39), apesar de todos os esforços de “segregação, estigmatização, vigilância, punição, higienização, correção” (SALES JUNIOR, 2014) aos quais expressões de religiosidade africana foram historicamente submetidos. Tais hipóteses, contudo, não oferecem respostas definitivas sobre o presente objeto de estudo, pois,

[...] não é mais conveniente a indicação peremptória da origem de uma instituição, instrumento, costume ou objeto. As interdependências são imprevisíveis e complexas. Tornam-se mais difusas e vagas na proporção que investigamos as raízes (p.63)

A imagem de si e a imagem do outro estão impregnadas de relações de poder e de afirmações identitárias que podem indicar pertencimento ou resistência a um determinado grupo. A indumentária comunica uma identidade e, em alguns casos, constitui o único recurso disponível para que ocorra esta comunicação, tal como analisado por Hall (2003). Ainda segundo o autor, cabe ressaltar que

Não importa o quão deformadas, cooptadas e inautênticas sejam as formas como os negros e as tradições e comunidades negras pareçam ou sejam representadas na cultura popular, nós continuamos a ver nessas figuras e repertórios, aos quais a cultura popular recorre, as experiências que estão por trás delas. Em sua expressividade, sua musicalidade, sua oralidade e na sua rica, profunda e variada atenção à fala; em suas inflexões vernaculares e locais; em sua rica produção de contranarrativas; e, sobretudo, em seu uso metafórico do vocabulário musical, a cultura popular negra tem permitido trazer à tona, até nas modalidades mistas e contraditórias da cultura popular *mainstream*, elementos de um discurso que é diferente – outras formas de vida, outras tradições de representação. (p.342)

Compreendo, portanto, o chapéu como um elemento codificado em sua plurissignificação dentro do conceito de “tela de representação” proposto por Hall (2003), pois acredito que estes repertórios, ainda que pareçam ou sejam representados de maneiras diversas de seus contextos originais, ainda são reveladores das formas de vida que as inspiraram. Concordo também com Gell (1998) ao admitir que o chapéu da maruja possui agência e mobiliza relações sociais em contextos e espaços determinados.

No âmbito das vivências e elementos por trás destas expressões “inautênticas” na

cultura popular, as pessoas ouvidas foram essenciais para que este trabalho não tratasse apenas de um objeto, mas dos saberes, poderes e silenciamentos ali consubstanciados. Assim sendo, pude saber do chapéu da maruja pelas falas daquelas que, ostentando-os ou não, marujas ou não, os produzem. A experiência do contato, o ato de observar, a escuta das narrativas contadas enquanto as mãos ágeis persistiam no trabalho, os olhos alternando olhares fixos com outros absortos por outras reminiscências, as esquivas, conversas e as desconversas me ensinaram tanto quanto os livros.

Após anos de dedicação e cansaço, estas mulheres seguem fazendo chapéus. Por fé, por gratidão, por necessidade, por oportunidade, pelo impulso de criar. Suas vozes foram além do que eu poderia descobrir pelos escritos. Em seus saberes, suas narrativas e suas histórias de vida, atenuaram a escassez de documentos, a inexistência de dados de origem, as lacunas dos estudos acadêmicos. Sendo o chapéu da maruja um objeto físico perpassado por significações variadas; sobre o qual incidem temas tão diversos quanto a religiosidade, a ancestralidade, as relações de poder, a paisagem, a identidade e os processos de produção; encontrei nestas artesãs interpretações tão ricas quanto quaisquer registros aos quais eu tivesse acesso.

Permanece a minha obstinação acadêmica em conhecer outras histórias ainda não contadas sobre o chapéu da maruja, assim como o propósito de instigar outros pesquisadores para o desenvolvimento de novas reflexões acerca do valor da indumentária para as subjetividades humanas, em especial dentro de um tema à primeira vista tão intangível como a experiência religiosa. Isto porque “nas vestes, nas suas imagens, cheiros, texturas, podemos reconstituir identidades, ainda que fragmentárias, flexíveis, distantes...” (CIDREIRA, 2013, p. 6).

Quanto a este ponto, considero que a aparente divergência entre a intangibilidade e o mundo material vestível, na marujada, foi bem traduzida por Fernandes quando discorre acerca das “indumentárias e ornamentos que circunscrevem seus usuários em outro tempo, o da tradição” (2011, p.74). De fato, o chapéu da maruja evoca outra temporalidade em Bragança, na qual “ecoam ainda vozes dos pretos velhos que contam as histórias de quilombos e aquilombados da mata, das condições impostas ao negro na sociedade colonial, e de resistências” (CASTRO, 2006, p.11).

Com isso, da mesma forma como utilizei estudos oriundos de áreas tão diversas como a antropologia, a história e os estudos da linguagem, entre outros, para construir o arcabouço teórico que precisei para contar as histórias das mãos, penas e fitas alinhavadas pela fé, espero que esta pesquisa se junte a novas abordagens, elaborando outras

articulações possíveis e necessárias à compreensão de aspectos postos à margem da tradição beneditina em Bragança. Ao contrário de algumas críticas que recebi no início desta trajetória acadêmica, porém das quais respeitosamente discordo, nem tudo foi dito acerca da marujada.

E este é o motivo pelo qual entendo estas considerações finais não como uma “conclusão”, mas como o “acabamento” de um ciclo, tal como a finalização do chapéu por uma artesã. Porque percebo que há muito em comum entre o trabalho daquelas mulheres e a tessitura artesanal da escrita: o saber artesanal consiste em um processo de experimentação contínua que o aproxima da mutabilidade do conhecimento científico, ainda que o artesanato esteja associado à manutenção de padrões determinados.

Da mesma forma, a leitura de um objeto como texto exige a percepção dos múltiplos vetores que o permeiam, mas exige também a escolha, a partir desta confluência, dos elementos que respondem aos questionamentos propostos. Tal como estas artesãs, que reúnem matérias-primas diversas para a partir deles produzirem o chapéu, recorri a fontes igualmente diversas para buscar a compreensão deste saber. E além destas similitudes, vale lembrar que no ofício da escrita, tal como no trabalho artesanal, estão presentes os elementos da devoção, da criação e do sacrifício.

Por fim, recorro à canção de Caetano Veloso que habita a epígrafe deste trabalho, na qual “as coisas conversam coisas surpreendentes” e, ainda que eu fatalmente erre – e ache a solução –, espero aguçar os sentidos para compreendê-las e, mais que isso, convidar outros a ouvi-las. Certamente as coisas ainda têm muito o que dizer.

REFERÊNCIAS

ADEMULEYA, Babasehinde A. **The Concept of Ori in the Traditional Yoruba Visual Representation of Human Figures**. *Nordic Journal of African Studies* 16(2): 2007, p. 212-220.

ALENCAR, Larissa Fontinele de. **(Des)Silenciando os Rastros da Marujada de São Benedito em Crônicas da Revista Bragança Ilustrada**. *Nova Revista Amazônica*, v. 1 nº 1, 2013, p. 48-67.

_____. **No Rastro dos Pés Descalços: Da marujada à narrativa literária**. Dissertação de mestrado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Linguagens e Saberes na Amazônia. Bragança, 2014.

ANTONACCI, Maria Antonieta. **AFRICA/BRAZIL: bodies, time and silenced**

histories. Revista Tempo e Argumento. Florianópolis, v. 1, nº 1, 2009, p. 46 – 67.

APPADURAI, Arjun. **A Vida Social das Coisas: As mercadorias sob uma perspectiva cultural**. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008

AUGRAS, Monique. **O Duplo e a Metamorfose: A identidade mítica em comunidades nagô**. Petrópolis: Vozes. 2ª Ed, 2008.

BARNARD, Malcolm. **Moda e Comunicação**. Rio de Janeiro: Rocco. 2003.

BEZERRA NETO, José Maia. **Escravidão Negra no Grão-Pará (Séculos XVII-XIX)**. 2ª ed. Belém: Paka-Tatu, 2012.

BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: Ave Maria, 2009, 79ª ed.

BONAMETTI, João Henrique. **A Paisagem Urbana como Subproduto do Poder**. Urbe - Revista Brasileira de Gestão Urbana. v. 2, nº 2, 2010, p. 259-273.

BORDALLO DA SILVA, Armando. **Contribuição ao Estudo do Folclore Amazônico na Zona Bragantina**. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi, Antropologia nº5, 1959. Disponível em: <http://repositorio.museu-goeldi.br/handle/mgoeldi/471>. Data de acesso: 07 de dezembro de 2016.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Trad. Fernando Tomaz. 16ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. 2012.

BRAGANÇA. **Inventário da Oferta Turística do Município de Bragança**. Secretaria Municipal de Turismo, 2013.

BRANDÃO, Ascânio. **São Benedito: o Santo Preto**. Aparecida: Santuário, 1979.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Os Deuses do Povo: Um estudo sobre a religião popular**. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BRANDÃO DA SILVA, Dedival. **Os Tambores da Esperança: Um estudo sobre cultura, religião, simbolismo e ritual na festa de São Benedito da cidade de Bragança**. Belém: Falangola, 1997.

BRASIL. **Castro Alves: O olhar do outro**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Dep. Nacional do Livro, 1997.

BRUNO, Fernanda. **Membranas e Interfaces**. In: VILAÇA, Nízia (org.) Que Corpo É Esse?. Rio de Janeiro, Mauad, 1999, p. 98-113.

CALDAS SOUZA, Larissa Fernandes. Mito, História e **Individuação do Feminino no Candomblé: Imagens arquetípicas da guerreira, da amante e da mãe**. Dissertação em Ciências das Religiões. Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015.

CÂMARA CASCUDO, Luís da. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Rio de Janeiro: MEC, 1962.

_____. **Rêde de Dormir – Uma pesquisa etnográfica**. Rio de Janeiro: MEC, 1959.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade**. Trad. Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. 4ª ed. São Paulo: EDUSP, 2013.

_____. **O Patrimônio Cultural e a Construção Imaginária do Nacional**. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Brasília: Iphan; n° 23, p. 94-115, 1994.

CANEVACCI, Massimo. **Antropologia da Comunicação Visual**. Trad. Alba Olmi. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

CARNEIRO, Edison. **Religiões Negras e Negros Bantos**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

CASTRO ALVES, A.F. **O Navio Negroiro**. Coleção Primórdios do Fantástico Brasileiro. Luís Eduardo Magalhães: EX! Editora, 2016.

CASTRO, Edna. (Org.). **Escravos e Senhores de Bragança**. Belém: NAEA, 2006.

CASTRO, Manoel Aviz de. **Conversa de Marujo**. in.: COUTO, Valentino Dolzane do (org.). Antologia da Marujada. Cadernos IAP, v. 9, Belém, 2000, p.20-25.

CARVALHO, Gisele Maria de Oliveira. **A Festa do “Santo Preto”: Tradição e percepção da Marujada Bragantina**. Brasília, DF. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Sustentável) - Centro de Desenvolvimento Sustentável, UnB, 2010.

CELINA, Lindanor. **Menina que Vem de Itaiara**. Rio de Janeiro, Conquista: 1963.

CERTEAU, M. de. A invenção do cotidiano. 1.Artes de Fazer. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

CIDREIRA, Renata Pitombo. **A Dimensão Afetiva da Vestimenta**. 9º Colóquio de Moda. Fortaleza, 2013. Disponível em: <http://www.coloquiomoda.com.br/anais/9-coloquio-de-moda-apresentacao.php>. Acesso: 07 de novembro de 2016.

_____. **Os Sentidos da Moda: Vestuário, comunicação e cultura**. São Paulo: Annablume, 2005.

CORRÊA, Roberto Lobato. **A Geografia Cultural e o Urbano**. In: ROSENDAHL, Zeny. CORRÊA, R. Lobato (Orgs.). Introdução à Geografia Cultural. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

COSTA, Milton Carlos. **Joaquim Nabuco entre a Política e a História**. São Paulo:

Annablume, 2003.

DONDIS, Doris A. **Sintaxe da Linguagem Visual**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DOUGLAS, Mary; ISHERWOOD, Baron. **O Mundo dos Bens: Para uma antropologia do consumo**. Trad. Plínio Dentzien. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2013.

FERNANDES, José Guilherme dos Santos. **Pés que Andam, Pés que Dançam: Memória, identidade e região cultural na esmolação e marujada de São Benedito em Bragança (PA)**. Belém: EDUEPA, 2011.

FERREIRA, Leandro. **Eu Também Atendi ao Chamado**. in.: COUTO, Valentino Dolzane do (org.). *Antologia da Marujada*. Cadernos IAP, v. 9, Belém, 2000, p.111-114.

FERRETTI, Sérgio E. **Sincretismo Afro-Brasileiro e Resistência Cultural**. Porto Alegre: Horizontes Antropológicos nº 8, 1998.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **Referências Culturais: Base para novas políticas de patrimônio**. In: *Inventário Nacional de Referências Culturais: Manual de aplicação*. Brasília: IPHAN/MinC, 2000, p.111-120.

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande & Senzala**. 49ª ed. São Paulo: Global Editora, 2004.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989.

GELL, Alfred. **Art and Agency: An anthropological theory**. Oxford: Clarendon Press, 1998.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: Identidades e mediações culturais**. Trad.: Adelaine La Guardia Resende *et al.* Liv Sovik (org.). Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

HARKOT-DE-LA-TAILLE, Elizabeth. SANTOS, Adriano. **Sobre Escravos e Escravizados: Percursos discursivos da conquista da liberdade**. III Simpósio Nacional Discurso, Identidade e Sociedade. Campinas, 2012. Disponível em: www.iel.unicamp.br/sidis/anais/pdf/HARKOT_DE_LA_TAILLE_ELIZABETH.pdf.
Data de acesso: 03/02/2017.

HERZFELD, Michael. **The Body Impolitic: Artisans and artifice in the global hierarchy of value**. Chicago: University of Chicago Press, 2004.

HOBWBAWM, Eric J. RANGER, Terence. **A Invenção das Tradições**. Trad. Celina Cardim Cavalcante. 10ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

LÉLIS, Henrique. **Chuva dos Santos: A crônica bragantina**. Belém: CEJUP, 1999.

LÉO NETO, Nivaldo Aureliano. MOURÃO, José da Silva. ALVES, Rômulo Romeu Nóbrega. **“It All Begins With the Head”: Initiation Rituals and the Symbolic Conceptions of Animals in Candomblé**. *Journal of Ethnobiology*, 31(2) Fall/Winter 2011, p. 244-261.

LIMA, Greilson José de. **Retalhos e Linhas Tecendo Nossas Imagens: Etnografia do artesanato de bonecas de pano no sítio Riacho Fundo – Esperança-PB**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade de Pernambuco. Recife, 2005.

LIMA IVO, Sávio de. **O Espaço e a Atualização do Mito nas Festas de Reis Negros: A multiforme poética da travessia**. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais. Universidade de Brasília. Brasília, 2006.

LIMA, R.R.; LIMA NETO, R.R. **A Formação da Raça de Pato Paysandu**. Belém: Gráfica, 2006. 15 p.

LOPES, José Rogério. **Velhas Devoções, Novas Devoções: Mediações e mudanças no cristianismo devocional contemporâneo**. PLURA - Revista de Estudos de Religião, vol.1, nº 1, 2010, p. 109-135.

LOVETTE, Irby. FITZPATRICK, John W. **Handbook of Bird Biology**. Chichester: John Wiley & Sons, 2016.

MAUÉS, Raymundo Heraldo. Religião e **Medicina Popular na Amazônia: Etnografia de um romance**. Revista ANTHROPOLÓGICAS, ano 11, volume 18(2), 2007, p.153-182.

_____. **Um Aspecto da Diversidade Cultural do Caboclo Amazônico: A religião**. Estudos Avançados, nº 19, p. 259-274, 2005.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia** Trad. Paulo Neves. 2ª ed. São Paulo: CosacNaify, 2015.

MEDEIROS, Celso Luiz Ramos de. **Toda a Poesia de Jorge Ramos**. Brasília: C.L.R. de Medeiros, 2010.

MEDEIROS, Maria Lúcia. **Benquerença**. in.: COUTO, Valentino Dolzane do (org.). Antologia da Marujada. Cadernos IAP, v. 9, Belém, 2000, p.17-19.

MILLER, Daniel. **Trecos, Troços e Coisas: Estudos antropológicos sobre a cultura material**. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

MORAES, Maria José Pinto da Costa; ALIVERTI, Mavilda Jorge; SILVA, Rosa Maria Mota da. **Tocando a Memória – Rabeca**. Instituto de Artes do Pará. Belém: 2006.

NABUCO, Joaquim. **O Abolicionismo**. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2011.

NERUDA, Pablo. **Sobre Uma Poesia Sin Pureza**. In: Caballo Verde para la Poesia, nº 1. Madrid: Impresores Concha Mendez y Manuel Altolaguirre, oct. 1935.

NONATO DA SILVA, Dário Benedito Rodrigues. **Os Donos de São Benedito: Convenções e rebeldias na luta entre o catolicismo tradicional e devocional na**

cultura de Bragança, século XX. Dissertação de Mestrado em História Social da Amazônia. Universidade Federal do Pará, Belém, 2006.

PARÁ, Diário Oficial nº 31548, de 19 de novembro de 2009. Disponível em: www.mppa.mp.br. Data de acesso: 27 de outubro de 2016.

NUNES, Paulo. **Devagar, as Janelas Olham!**. In: TUPIASSÚ, Amarílis; PEREIRA, J. Carlos; BEDRAN, Madeleine (org.). Lindanor, A Menina que Veio de Itaiara. Belém: SECULT/PA, 2004, p. 73-74.

PEIST, Nuria. **La Ropa, los Adornos y el Cuerpo: La interacción entre el productor, el objeto y el consumidor.** In: Daimon - Revista Internacional de Filosofía. Suplemento 5, 2016. p. 545-553.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Imagens e Textos: Leituras possíveis de uma interface plausível: Uma cidade sensível sob o olhar do “outro”.** Fênix: Revista de História e Estudos Culturais. Vol. 4, nº4, 2007.

RANGEL, Maria Cristina. GOMBERG, Estélio. **A Água no Candomblé: A relação homem-natureza e a geograficidade do espaço mítico.** XVIII Encontro Nacional de Geógrafos, São Luís, 2016.

RAMOS, Jorge Daniel de Sousa. **O Chamado.** in.: COUTO, Valentino Dolzane do (org.). Antologia da Marujada. Cadernos IAP, v. 9, Belém, 2000, p.108-110.

RIBEIRO, Berta G *et al.* **O Artesão Tradicional e Seu Papel na Sociedade Contemporânea.** Brasília: FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore, 1983.

RIBEIRO, Darcy. RIBEIRO, Berta. **Arte Plumária dos Índios Kaapor.** Ed. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1957.

RIBEIRO, Ronilda Iyakemi. **Alma Africana no Brasil: Os iorubás.** São Paulo: Oduduwa, 1996.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. ECKERT, Cornélia. **Das Fraturas Sociais e dos Processos de Transformação: O lugar do patrimônio.** Trabalho apresentado no Colóquio Patrimônio, Cidadania e Direitos Culturais, cidade de Goiás, 15 a 17 de junho/2006.

ROSÁRIO, Ubiratan. **Saga do Caeté: Folclore, história, etnografia e jornalismo na cultura amazônica da marujada.** Belém: Edições CEJUP, 2000.

SALES JUNIOR, Ronaldo Laurentino. **O Terreiro e a Cidade: Ancestralidade e territorialidade nas políticas de ação afirmativa.** Estudos de Sociologia, nº20, 2014. Disponível em <http://www.revista.ufpe.br/revsocio/index.php/revista/article/view/391/326>
Data de acesso: 20/01/2017.

SALLES, Vicente. **O Negro na Formação da Sociedade Paraense.** 2ª ed. Belém: Paka-Tatu, 2015.

- SANTAELLA, Lúcia. **Corpo e Comunicação: Sintoma da cultura**. São Paulo: Paulus, 2004.
- SANTAELLA, Lucia e NÖTH, Winfried. **Imagem: Cognição, Semiótica, Mídia**. 9ª reimpressão. São Paulo: Iluminuras, 2015.
- SANT'ANNA, Márcia. **A Face Imaterial do Patrimônio Cultural: Os novos instrumentos de reconhecimento e valorização**. In: ABREU, Regina. CHAGAS, Mário (Orgs.). *Memória e Patrimônio: Ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A/FAPERJ/UNIRIO, 2003. p.46-55.
- SANTOS, Helane Súzia Silva dos. BRITO, Maria dos Remédios de. **Bragança e a Marujada: Pedacos de imanência**. Linha Mestra, nº28, Jan/Abr 2016.
- SERRA NETTO, Hélio Figueiredo da. **O Milagre das Rosas Vermelhas: Corporalidade, fotografia e sacralidade na marujada de Bragança-Pará**. Porto Alegre: Revista Iluminuras, v. 16, n. 37, 2015.
- SILVA-E-SILVA, William da. **A Diversidade do Grafite Urbano**. Anais do III Encontro Nacional de Estudos da Imagem. Londrina: 2011, p.2960-2969.
- SILVEIRA, Flávio Leonel Abreu da. LIMA FILHO, Manuel Ferreira. **Por Uma Antropologia do Objeto Documental: Entre a “alma das coisas” e a coisificação do objeto**. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 11, nº23, P.37-50, 2005.
- SILVEIRA, Lobão da. **O Esperado**. in.: COUTO, Valentino Dolzane do (org.). *Antologia da Marujada*. Cadernos IAP, v. 9, Belém, 2000, p.105-107.
- SIQUEIRA, Denise C. O. **Corpo, Comunicação e Cultura: A dança contemporânea em cena**. Campinas: Autores Associados, 2006.
- SKEEHAN, Danielle C. **Caribbean Women, Creole Fashioning and the Fabric of Black Atlantic Writing**. In: *The Eighteenth Century*. v.56, nº1, 2015, p.105-123.
- SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia: Ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SOUZA, Pe. Aloisio Teixeira de. **Vida de São Benedito**. Aparecida: Ed. Santuário, 1992.
- SOUZA, Marina de Mello. **Catolicismo Negro no Brasil: Santos e minkisi, uma reflexão sobre miscigenação cultural**. Afro-Ásia, nº 28, 2002, p.125-146.
- TACCA, Fernando de. **Candomblé - Imagens do Sagrado**. Campos 3:147-164, 2003.
- TAVARES, Eimar. **De Todo o Coração Marujada**. in.: COUTO, Valentino Dolzane do (org.). *Antologia da Marujada*. Cadernos IAP, v. 9, Belém, 2000, p.83-85.
- TRINDADE DA COSTA, Lorena Tamyres. **Se Você Colocou o Seu Chapéu...** Belém: Revista Visagem, vol.1, n. 1, p. 6-14, março 2015
- VAT, Frei Odulfo van der. **São Benedito, o Preto, e Seu Culto no Brasil**. Revista

Eclesiástica Brasileira, 1941.

VELOSO, Caetano. *Eu Sou Neguinha?* Faixa 2. Álbum: CAETANO, Philips, 1987.

VERGER, Pierre. **Lendas Africanas dos Orixás**. Trad. Maria Aparecida da Nóbrega. 4^a ed. Salvador: Corrupio: 1998.

VIDAL DE LIMA, Reinaldo José. **O Saber-Fazer dos Artesãos de Bragança: Por uma abordagem etnomatemática**. Dissertação de Mestrado em Educação em Ciências e Matemáticas. Universidade Federal do Pará. Belém, 2010.

VILELA, Fernando. **Estruturas em Deslocamento**. Dissertação de Mestrado em Artes Plásticas. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009.

FONTES DE IMAGENS NÃO AUTORAIS

P. 16. Fonte: Reprodução. Belém: Revista PZZ, edição 14, março/2014, p.122. Autor: B Luz.

P.30. Fonte: <https://docs.ufpr.br/~lgeraldo/upoimagens3.html>. Obra: Coroação da Rainha Negra na Festa de Reis. Autor: Carlos Julião. Data de acesso: 01/01/2017.

P. 30. Fonte: <https://docs.ufpr.br/~lgeraldo/upoimagens3.html>. Obra: Cortejo da Rainha Negra na Festa de Reis. Autor: Carlos Julião. Data de acesso: 01/01/2017.

P.31. Fonte: <https://docs.ufpr.br/~lgeraldo/upoimagens3.html>. Obra: Festa de Nossa Senhora do Rosário, Patrona dos Negros. Autor: Johann Moritz Rugendas. Data de acesso: 01/01/2017.

P.38. Fonte: http://www.ufrgs.br/gthistoriaculturalrs/sandra_jp.html. Obra: Negras escravas de diferentes nações. Autor: Jean-Baptiste Debret. Data de acesso: 01/01/2017.

P.39. Fonte: http://www.ufrgs.br/gthistoriaculturalrs/sandra_jp.html. Obra: Cahier de Voyage (Esboço). Autor: Jean-Baptiste Debret. Data de acesso: 01/01/2017.

P.40. Fonte: <http://olhave.com.br/2015/08/jose-medeiros-e-imagens-que-nao-deveriam-existir/>. Autor: José Medeiros para a revista O Cruzeiro, veiculada em 1951.

P.41. Fonte: <http://olhave.com.br/2015/08/jose-medeiros-e-imagens-que-nao-deveriam-existir/>. Autor: José Medeiros para a revista O Cruzeiro, veiculada em 1951.

P.44. Fonte: <http://kekorraelaire.blogspot.com.br/2016/04/oshumare-la-conexion-entre-tierra-y.html>. Sem indicação de autoria. Data de acesso: 23/12/2016.

P.46 Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/375065475195040577/>. Obra: Vendedoras no Rio de Janeiro. Autor: Jean-Baptiste Debret. Data de acesso: 01/01/2017.

P.47. Fonte: SOUZA, Marina de Mello. Catolicismo Negro no Brasil: Santos e minkisi, uma reflexão sobre miscigenação cultural. Afro-Ásia, nº 28, 2002, p.134. Autor: Eurípedes Antônio Funes.

P.75. Fonte: acervo pessoal da família Borges. (Reprodução autorizada).

P.87. Fonte: https://academy.allaboutbirds.org/feathers-article/bird_biology-feather_types_wing_down_tail_down_contour_semiplume_bristle_filoplume/

P.106. Fonte: Maria do Socorro Braga Reis (imagem cedida).

P.107. Fonte: capa da revista PZZ, edição 18, março/2014. (Reprodução).

P.118. Fonte: TRINDADE DA COSTA, Lorena Tamyres. Se Você Colocou o Seu Chapéu... Belém: Revista Visagem, vol.1, n. 1, p. 7, março 2015.

P.120. Fonte: Mural do Fórum de Bragança. Autor: B Luz (Reprodução).

P.121. Fonte: Material veiculado pela SEMMA (Secretaria Municipal de Meio Ambiente) (Reprodução).

P.122. Fonte: Material veiculado pela SEMED (Secretaria Municipal de Educação) (Reprodução).

P.122. Fonte: Material veiculado pela SEMED (Secretaria Municipal de Educação) (Reprodução).

P.123. Fonte: Página da revista PZZ na rede social Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/revistapzz/photos/a.299988840067674.69667.167023880030838/1227452517321297/?type=3&theater>. Data de acesso: 21 de janeiro de 2017.

P.124. Fonte: Cartaz II Seminário Tradução e Interculturalidade (TRADINTER). Quadro de avisos da UFPA – Campus Bragança (Reprodução).

P.124. Cartaz do III Colóquio de Pesquisa da Linha Educação, Cultura e Sociedade. Fonte: Quadro de avisos da UFPA – Campus Bragança (Reprodução).

P.125. Cartaz do Encontro Regional dos Estudantes de Letras / Encontro Paraense de Estudantes de Letras (EREL/EPEL 2015). Fonte: Quadro de avisos da UFPA – Campus Bragança (Reprodução).

Nota: As imagens que não constam nesta lista são autorais e foram obtidas em trabalho de campo.