

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

Nilane Raquel Lago Dos Santos

**CORES DO DIVINO: UM ESTUDO SOBRE O PROCESSO DE CRIAÇÃO DO
FIGURINO DO ESPETÁCULO DIVINO DO NÚCLEO ATMOSFERA**

São Luís-MA

2025

Nilane Raquel Lago Dos Santos

**CORES DO DIVINO: UM ESTUDO SOBRE O PROCESSO DE CRIAÇÃO DO
FIGURINO DO ESPETÁCULO DIVINO DO NÚCLEO ATMOSFERA**

Dissertação finalizada apresentada ao programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), como requisito parcial para inserção no Mestrado em Artes Cênicas. Orientador(a): Prof. Dr. Jurandir Eduardo Pereira Junior

São Luís-MA

2025

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

Lago dos Santos, Nuilane Raquel.

CORES DO DIVINO: : uM ESTUDO SOBRE O PROCESSO DE CRIAÇÃO DO
FIGURINO DO ESPETÁCULO DIVINO DO NÚCLEO
ATMOSFERA / Nuilane Raquel Lago dos Santos. - 2025.
152 f.

Orientador(a): Jurandir Eduardo Pereira Junior. Dissertação
(Mestrado) - Programa de Pós-graduação em
Artes Cênicas/cch, Universidade Federal do Maranhão, São Luis, 2025.

1. Figurino. 2. Cor. 3. Religiosidade. 4. Núcleo
Atmosfera. 5. Festa do Divino. I. Pereira Junior, Jurandir
Eduardo. II. Título.

COMISSÃO JULGADORA

Dissertação de Nuilane Raquel Lago Dos Santos, intitulada **CORES DO DIVINO: UM ESTUDO SOBRE O PROCESSO DE CRIAÇÃO DO FIGURINO DO ESPETÁCULO DIVINO DO NÚCLEO ATMOSFERA**, defendida em _____, pela Banca Examinadora constituída pelos Professores Doutores:

Prof. Dr. Jurandir Eduardo Pereira Junior (orientador)

Profa. Dra. Regiane Aparecida Caire da Silva(examinador)

Profa. Dra. Graziela Ribeiro Baena(examinadora)

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, peço licença aos meus guias de luz que me trouxeram até aqui. Agradeço pela trajetória percorrida, por terem me guiado e iluminado ao longo do caminho.

Venho agradecer à minha avó, **Gidalte Amorim**, cuja representação de fé na festa de São Lázaro foi a inspiração fundamental para esta pesquisa. Sua força e dedicação são uma potência e uma referência inestimável para mim.

Agradeço profundamente a todos que, de diferentes maneiras, contribuíram para a realização desta pesquisa. Inicialmente, expressei minha gratidão a **Leônidas Portela**, criador do espetáculo "Divino", cuja obra despertou meu interesse e me proporcionou a oportunidade de integrar o Núcleo Atmosfera. Sua sensibilidade artística foi uma inspiração fundamental para este trabalho.

Ao meu orientador, **Jurandir Eduardo**, agradeço pela paciência, pelas pontuações assertivas e pelas indicações de melhoria, que foram essenciais para o desenvolvimento desta pesquisa. Sua orientação cuidadosa foi um guia constante em todas as etapas do processo.

Agradeço também a **Daniel Madson**, que, com enorme generosidade, recebeu a mim e ao meu companheiro em sua residência em Alcântara, permitindo que acompanhássemos de perto a Festa do Divino. Sua hospitalidade e abertura fizeram toda a diferença.

Minha admiração e respeito vão para **Dona Odeilde de Jesus**, festeira da Festa do Divino de Alcântara, que, mesmo em meio às suas inúmeras responsabilidades, me acolheu de braços abertos, compartilhou seus conhecimentos e me indicou caminhos importantes para que a pesquisa pudesse avançar de maneira sólida. Da mesma forma, agradeço à **Isabely Martins**, imperatriz da festa de 2024, cuja generosidade foi essencial no processo de captação de imagens e no compartilhamento de detalhes que iluminam as nuances da celebração.

Reconheço também a receptividade de **Haroldo Jr.**, organizador da Casa do Divino em 2024, que abriu as portas para que eu conhecesse a dinâmica da festa, seus festeiros e toda a logística envolvida. Sua ajuda foi imprescindível para que eu pudesse compreender a profundidade do evento.

Meu companheiro, **Klebenilson Froz**, merece um agradecimento especial por ter me acompanhado em todas as etapas desta jornada. Sua presença, leitura crítica dos meus textos e apoio nos momentos mais difíceis foram um pilar fundamental para que eu pudesse concluir esta pesquisa.

À minha amiga **Fernanda Rafaela**, um verdadeiro presente que o programa me proporcionou, agradeço por sempre estar disposta a me ajudar, oferecendo apoio incondicional e dedicação sem medir esforços.

Agradeço profundamente aos meus amigos **Leilane Patrícia** e **Larissa Ferreira**, e ao meu primo **Donny dos Santos**, que gentilmente se dispuseram a ler e contribuir com suas valiosas observações, enriquecendo ainda mais este trabalho.

Agradeço ao **Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC)** por acolher e apoiar minha pesquisa, demonstrando confiança na relevância e no potencial das investigações acadêmicas desenvolvidas neste espaço.

Agradeço à **CAPES**, cujo apoio financeiro viabilizou o acesso às ferramentas necessárias para a realização deste trabalho. Sem a bolsa, muitos passos deste percurso não teriam sido possíveis.

À banca, destaco minha gratidão à professora **Regiane Caire**, que me acompanhou desde a licenciatura com a mesma dedicação e generosidade com que sempre me ajudou, sem hesitar, nos momentos em que recorri a ela. E à professora **Graziela Baena**, cuja pesquisa sobre a cor me encantou no Congresso CONFAEB 2023, agradeço pela troca de ideias e pela inspiração que me proporcionou, ampliando meus horizontes de investigação.

Por fim, agradeço a todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para esta caminhada, seja com palavras de incentivo, reflexões ou mesmo com sua presença. A vocês, minha mais sincera gratidão.

Ah! Meu divino Espírito Santo
Divino Consolador
Consolai minha alma
Quando deste mundo for
Ah! Meu divino Espírito Santo
Pé de prata bico de ouro
Dê licença dê licença
Licença queira me dar

(Divino- Cacuriá de Dona Teté)

RESUMO

Este estudo explora o diálogo entre cor, figurino e religiosidade, sob a perspectiva da criação de um espetáculo de rua que se configura como dança-teatro. O objetivo geral da pesquisa é apresentar o processo de construção do figurino do espetáculo **Divino**, do Núcleo Atmosfera, sediado em São Luís do Maranhão. A investigação foca na relação entre a cor e o sagrado, inspirando-se na festa do Divino de Alcântara, uma celebração católica, ao mesmo tempo que considera elementos da festa do Terreiro de Mina. Dessa forma, busca-se compreender como a construção do figurino dialoga com as cores, contribuindo para a criação de personagens e analisando como estas se manifestam na cena, bem como o critério de escolha pelo intérprete para compor o espetáculo. Trata-se de um estudo de caso, com abordagem qualitativa. Os procedimentos metodológicos incluem pesquisa bibliográfica para fundamentação teórica, pesquisa documental com análise de fontes documentais, fotografias, documentários, releases, roteiros, vídeos, e registros fotográficos dos processos de construção do figurino e pesquisa de campo com realizações de entrevistas. Esses elementos possibilitaram uma visão abrangente e detalhada do objeto de estudo. Para compreender a celebração do Divino e sua interseção com a cor no figurino, utilizou-se uma bibliografia reconhecida academicamente, que inclui autores como João Leal (2019), Mundicarmo Ferretti (2006), Sérgio Ferretti (2005) e Heider Matos (2022). Esses autores analisam manifestações afro-brasileiras em São Luís, com ênfase especial na festa do Divino. No que diz respeito à análise da cor, a pesquisa se apoia em Eva Heller (2013), explorando a contextualização histórica e social da utilização das cores, considerando que a celebração traz em suas raízes marcadores sociais e hierárquicos que influenciam a escolha cromática no figurino. No figurino utilizamos autores como Fausto Viana, Isabela Veloso (2018); Jurandir Pereira (2023), Enéias Tavares (2017), Paulo Debom (2020), Ligia Andreo, Marcio José e Michel de Oliveira (2014); que fundamentam nossa abordagem do figurino como um instrumento comunicativo total e um exercício metalinguístico. A vestimenta é aqui entendida como objeto de estudo para a história, refletindo ideais de pertencimento e segmentação de classes sociais. Para o performer ou bailarino, o corpo se torna o suporte de um discurso não verbal, ponto de partida para o movimento e a construção da sintaxe dessa linguagem artística.

Palavras-chave: figurino; cor; religiosidade; Núcleo Atmosfera; Festa do Divino.

ABSTRACT

This study explores the dialogue between color, costume design, and religiosity from the perspective of creating a street performance configured as dance-theater. The overarching objective of the research is to present the costume design process of the production *Divino*, created by Núcleo Atmosfera in São Luís, Maranhão. The investigation focuses on the relationship between color and the sacred, drawing inspiration from the *Festa do Divino* of Alcântara, a Catholic celebration, while also considering elements from the Terreiro de Mina festivities. This approach aims to understand how the costume design interacts with color to contribute to character creation, analyzing how colors are manifested on stage and the criteria used by performers to select them for the production.

This case study employs a qualitative approach. The methodological procedures include bibliographic research for theoretical foundation, documentary research analyzing sources such as photographs, documentaries, press releases, scripts, videos, photographic records of the costume design process, and field research through interviews. These elements enabled a comprehensive and detailed understanding of the study's subject.

To comprehend the *Festa do Divino* and its intersection with costume color, the research relied on academically recognized bibliography, including works by João Leal (2019), Mundicarmo Ferretti (2006), Sérgio Ferretti (2005), and Heider Matos (2022). These authors examine Afro-Brazilian manifestations in São Luís, with a particular emphasis on the *Festa do Divino*. Regarding the analysis of color, the study is supported by Eva Heller (2013), exploring the historical and social contextualization of color usage, considering the celebration's roots in social and hierarchical markers that influence chromatic choices in costume design.

In costume studies, we reference authors such as Fausto Viana, Isabela Veloso (2018), Jurandir Pereira (2023), Enéias Tavares (2017), Paulo Debom (2020), Ligia Andreo, Márcio José, and Michel de Oliveira (2014). These scholars underpin our approach to costumes as a total communicative instrument and a metalinguistic exercise. Clothing is understood here as an object of historical study, reflecting ideals of belonging and social class segmentation. For the performer or dancer, the body becomes the medium for a non-verbal discourse, serving as the starting point for movement and the construction of the syntax of this artistic language.

Keywords: costumes; color; religiosity; Núcleo Atmosfera; Festa do Divino.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Equipe Vídeo performance- Exibição.....	26
Figura 2 - Casa do Divino, Alcântara - MA	30
Figura 3 – Esmolação, 2024	31
Figura 4 - Arrumação e levantamento do mastro	32
Figura 5 - Cedro Imperatriz 2024	34
Figura 6 – Caixeiras do Divino	36
Figura 7 - Qr code Instagram terreiro de iemanjá	61
Figura 8 – Fotomontagem Visita ao Império	63
Figura 9 - Mineiros no tambor de Boço	64
Figura 10 - Imperador com cedro e a imagem de São Luís Rei de França	65
Figura 11 - Tambor de Mina a Xangô	67
Figura 12 - fotomontagem Espetáculos Labirinto Dos Poros- Sinal -Serpente Na Ilha- Safira	73
Figura 13 – Rua do Giz/montagem 2021.....	75
Figura 14 - Fotomontagem cenografia	77
Figura 15 – QR CODE Vídeo do espetáculo.....	78
Figura 16 - Entrevista com Leônidas.....	79
Figura 17 - Tabela cromática das cores usadas na festa do divino de 2024	84
Figura 18 - Fotomontagem figurino vermelho arroxeadado	86
Figura 19 - Fotomontagem figurino vermelho	86
Figura 20 – Fotomontagem com imagens dos imperadores dos anos de 2015 e 2023 e ornamentação.....	88
Figura 21 - Fotomontagem - Manto da Imperatriz, 2024 - figurino do espetáculo.....	89
Figura 22 - Fotomontagem sala do império.....	90
Figura 23 - Fotomontagem - ANJO DOURADO.....	91
Figura 24 - Coroa Do Imperador Espetáculo.....	93
Figura 25 - Tinta.....	93

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

LABTEC	Laboratório de Pesquisa sobre Traje de Cena
IG	Instagram
QR CODE	Código de barras
NUA	Núcleo Atmosfera
FEX	Festival Experimental de Cinema

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 ALCÂNTARA-MA A CIDADE E A FESTA	20
1.1 A Origem da Festa: Memória e Religiosidade	20
1.2 Características da Festa	28
1.3 Roteiro e Cortejos	37
1.4 A Cor e a Vestimenta na História: Significados Culturais na Festa do Divino de Alcântara	42
2 A COR NA UMBANDA E NO TAMBOR DE MINA	50
2.1 O Sincretismo na Umbanda e no Tambor De Mina	51
2.2 A Presença do Divino Espírito Santo No Tambor De Mina	56
2.3 Integração do Divino Espírito Santo em Casas de Tambor de Mina: Exemplos e Práticas	60
3 COSTURANDO A NARRATIVA VISUAL: A PERSPECTIVA DA HISTÓRIA A PARTIR DO NÚCLEO ATMOSFERA	70
3.1 Núcleo Atmosfera e Leônidas Portela: Trajetórias Entrelaçadas na Cena Cultural Ludovicense	70
3.2 Estudo do Processo de Criação e Construção Cênica do Espetáculo Divino	73
3.3 A vestimentas na Festa do Divino: Tradição e Expressão	81
3.4 Processo de Construção Visual dos Figurinos	85
3.5 Exploração do Processo Criativo e Influências na Construção Visual	85
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	95
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	98
APÊNDICES	102
APÊNDICE A - TERMO DE COMPROMISSO	103
APÊNDICE B - FORMULÁRIO APLICADO – (ROTEIRO ENTREVISTA)	105
APÊNDICE C – DEPOIMENTOS	106

INTRODUÇÃO

Explorar sobre a cor no figurino tornou-se uma parte significativa de minha trajetória acadêmica, como estudante de Licenciatura em Artes Visuais. Reconhecendo a importância de integrar elementos da linguagem visual em minha pesquisa, optei por investigar a cor como um desses elementos, dada sua relevância na construção narrativa do figurino. A cor no figurino não apenas influencia a estética visual, mas também atua como um vetor fundamental na transmissão de significados e na orientação do espectador através das cenas.

O estudo sobre a cor no figurino tomou forma durante minha graduação em Artes Visuais, quando dediquei minha monografia ao tema, com um enfoque especial no espetáculo *Héstias*, produzido pelas mulheres do coletivo *O Circo Tá na Rua*¹, do qual tive a oportunidade de participar devido à minha constante atuação nas artes cênicas e no coletivo. O espetáculo foi concebido para destacar o papel da mulher nas práticas circenses, contribuindo para a reconfiguração de seu lugar no circo contemporâneo. Essa pesquisa não apenas integrou meu trabalho de conclusão de curso, mas também se alinhou ao meu interesse em explorar as relações entre arte, gênero e identidade por meio da indumentária.

Minha imersão no universo do figurino teve início em dois mil e dezessete, ao integrar o grupo de pesquisa LABTEC – Laboratório de Pesquisa sobre Traje de Cena. O LABTEC promovia discussões que conectavam figurino e gênero, ampliando minha compreensão sobre moda e sua história. Embora o interesse pela criação de roupas tenha surgido ainda na infância, com brincadeiras envolvendo bonecas de papel, foi no LABTEC que pude aprofundar esse interesse de forma acadêmica. A combinação entre a pesquisa cromática e a análise de figurinos influenciou diretamente meu trabalho final, permitindo-me abordar, de maneira detalhada, a relação entre roupa, cor e identidade de gênero.

A vontade de debruçar-me enquanto pesquisadora sobre o espetáculo *Divino*, ocorreu em dois mil e vinte e um, no mês de abril; momento em que o mundo estava retomando as atividades de forma gradual e responsável no modelo presencial, após vivenciar a pandemia pela COVID-19. Convidada para entregar a equipe de produção do espetáculo, vendo a carga de representatividade trazida nas cores do figurino utilizado, reverberou em mim a vontade de

¹ O Coletivo *O Circo Tá na Rua* existe desde 22 de julho de 2013 e se propõe a construir um espaço de troca, multiplicação e divisão da arte do circo, mediante treinos semanais gratuitos e públicos na Praça Nauro Machado, todas as segundas das 19h às 21h, no Centro Histórico de São Luís. De forma independente, em pouco tempo, o projeto tornou-se referência para artistas de circo locais e viajantes do Brasil e do mundo que buscam trocar experiências circenses, haja vista ser o único lugar da cidade de São Luís que oferece vivência gratuita de circo para qualquer pessoa de todas as idades.

fazer dessa produção artística, meu instrumento de estudo; identificando a cor do figurino como objeto de pesquisa. Este é um dos meios de narração de um espetáculo, um instrumento atuante em uma criação. Percebendo que em algumas festas do divino, Tambor de Mina e Católica, o império², faz a utilização de roupas com cores diferentes, surgiram questionamentos que exigiam respostas.

A motivação para a construção do presente estudo encontra-se nas seguintes perguntas: qual a relevância das cores para a o figurino do espetáculo? e quais os seus significados? O que induziu o artista criador desse espetáculo a escolher uma cor em específico? Considerei que estes seriam questionamentos importantes a solucionar.

Cores Do Divino: Um Estudo Sobre O Processo De Criação Do Figurino Do Espetáculo Divino Do Núcleo Atmosfera; visa analisar a cor como elemento de comunicação no figurino, fazendo uma investigação nas cores da roupa do império da tradicional Festa do Divino, junto a uma análise do figurino do espetáculo *Divino*, buscando compreender qual o critério de escolha das cores e como foi o processo de construção, desse figurino.

O espetáculo *Divino*, do Núcleo Atmosfera³, que será abordado de forma aprofundada posteriormente, consiste em tratar aspectos trazidos na tradicional festa do divino que acontece na cidade de Alcântara, dialogando com vários elementos populares como: as caixeiras, a pomba, a coroa, o mastro entre outros. O figurino inicial apresenta-se carregado de informações que remetem à figura do imperador, uma das personagens centrais da apresentação, destacando-se pelas cores vibrantes e estrategicamente escolhidas. Em seguida, essa imagem é desconstruída em cena, sendo despida e pintada, transformando-se na representação simbólica do “Divino Espírito Santo” ou do “Anjo Caído”. Ressalta-se que essa transformação será abordada com maior profundidade em outro trecho do texto, onde seu significado será melhor explorado.

A presente pesquisa tem como objetivo apresentar o processo de construção do figurino do espetáculo Divino, do Núcleo Atmosfera da Cidade de São Luís do Maranhão, identificando a cor na indumentária do império presente em espaços religiosos que realizam a festa do Divino

²O Império do Divino é uma instituição simbólica e ritual que integra as celebrações da Festa do Divino Espírito Santo, uma manifestação religiosa e cultural de origem cristã, mas profundamente marcada por influências africanas e indígenas, especialmente em regiões como o Maranhão.

³Fundado em junho de 2005 por alunos da primeira turma do curso de Teatro Licenciatura na Universidade Federal do Maranhão – UFMA. O NUA desenvolve atividades de pesquisa, produção e formação mesclando diferentes linguagens artísticas em suas propostas. O trabalho do NUA resultou na fundação do projeto *Grupo Cara de Arte – Formação de Jovens Artistas*, na promoção da *MIDANÇA - Mostra Investigativa de Dança* e na criação de um repertório composto pelas seguintes obras: *As Cores de Frida*, *Safira*, *As Mulheres de Shakespeare*, *Cicatrices*, *O Tempo Sobre Mim*, *Outros Ares*, *Sinal*, *Labirinto dos Poros*, *Sonetos*, *Somente Tu*, *Caderno de Assinaturas*, *Mastro*, entres outras.

Espírito Santo; tentando compreender a cor enquanto elemento significante no figurino, e sua referência à Festa do Divino, que é realizada tanto pela igreja católica como nas casas de religião de matriz africana. Este estudo ocupa-se em decupar a paleta de cores do figurino do espetáculo; produzida e apresentada pelo diretor, ator e performer Leônidas Portella⁴, colocando em discussão as cores escolhidas para compor a cena, relacionando a simbologia da cor da indumentária da festividade do Divino com o figurino do espetáculo. É importante a compreensão sobre as cores dentro do cenário religioso, católico, pois há uma gama de influências culturais que afetam a visão de uma cor específica e os significados das cores podem ser drasticamente diferentes de cultura para cultura.

A importância das cores na construção do espetáculo *Divino* e como elas influenciam a narrativa desse espetáculo contemporâneo, que se inspira na cultura popular maranhense, é primordial para a pesquisa.

O Divino Espírito Santo é uma tradicional festa que acontece em São Luís e principalmente na cidade de Alcântara; “ao que tudo indica, trazida por imigrantes açorianos. No decorrer do século XVII, veio para o Maranhão, em decorrência de fatores como dificuldades de sobrevivência em seus lugares de origem” (Rocha, 2009, p.2224). Na festa os membros do império são representados por crianças, que se vestem com roupa de época.

Anualmente, essa festividade é celebrada em diversas localidades do estado do Maranhão, destacando-se, porém, a Festa do Divino realizada na cidade de Alcântara, que atrai grande projeção e popularidade. Nesse período, é comum a população de São Luís deslocar-se até Alcântara para vivenciar o festejo, que se consolidou como parte essencial da identidade cultural maranhense. O espetáculo *Divino*, dirigido e produzido por Leônidas Portela, carrega uma expressiva carga religiosa e cultural, incorporando referências emblemáticas desse festejo tão representativo do Maranhão.

A cor como elemento de comunicação no figurino vem para mostrar o que cada uma das cores traz para quem as percebe. Sabemos que de acordo com os estudos das cores cada uma

⁴ Mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC da Universidade Federal do Maranhão. Graduado em Teatro pela Universidade Federal do Maranhão - UFMA (2009). Pós-graduado em MBA EM LIDERANÇA E COACHING POSITIVO pela Faculdade Internacional de São Luís Wyden - ISL Wyden e pós-graduando em Dança Educacional pela União Brasileira de Faculdades UniBF. Tem experiência na área de produção e processos criativos em Artes Cênicas e Performance, atuando principalmente nos seguintes temas: corpo, performance, dança, espaço e Cultura Popular. Foi professor de Dança do Centro de Artes Cênicas do Maranhão - CACEM; professor substituto da Universidade Federal do Maranhão; Instrutor de Dança do Serviço Social do Comércio SESC; professor do Instituto de Cidadania Empresarial do Maranhão ICE/MA; Professor da PLAN International. Foi contemplado para circulação do espetáculo *Divino* através do projeto SESC Palco Giratório em 2015. É professor de Dança Contemporânea do Núcleo Arte-Educação no Teatro Arthur Azevedo, um projeto de parceria entre a Secretaria Estadual de Educação SEDUC/MA e Secretaria Estadual de Cultural SEC/MA. Diretor do Núcleo Atmosfera de Dança-Teatro desde junho de 2005

tem uma representação, um significado. “No designer é notório essas classificações [...] Grande parte das publicações situa a cor por aspectos demasiados técnicos e cientificistas, voltadas a uma visão que contempla mais o design, com um breve panorama histórico e estético da arte” (Albuquerque, 2013, p.18). Independente de já terem seus significados, elas serão colocadas como um fio comunicador a partir de cada figurino, pois a cor se relaciona com questões simbólicas, que são percebidas e reinterpretada pela força criativa de quem as vê.

Quando criança, minha avó materna sempre me levava nas festas do terreiro em que ela participava. Naquele ambiente, aprendi os fundamentos da Umbanda e a maneira como o espaço era meticulosamente organizado: o salão onde o tambor era tocado, as mesas decoradas com bolos e, especialmente, as mesas individuais dos filhos de santo, cada uma representando as cores da entidade que estava sendo celebrada. Minha compreensão das cores e da religião foi, sem dúvida, moldada por essas visitas frequentes aos terreiros, influenciada pela presença constante de minha avó, Gidalte.

Cada festa no terreiro era marcada por uma combinação específica de cores, que variava dependendo da entidade homenageada. Cada cor era acompanhada por uma indumentária única, e, em algumas ocasiões, as vestimentas eram trocadas ao longo do dia (de manhã, tarde e noite). Essa prática sempre suscitava perguntas em minha mente curiosa. Por que essas cores específicas? Será que a entidade tem preferência por amarelo, vermelho e azul? E qual seria a cor favorita dela? Mal sabia que essas questões se tornariam mais que uma mera curiosidade.

À medida que cresci, afastei-me gradualmente dessas festividades e explorei outras religiões. No entanto, continuei apoiando minha avó em suas devoções e promessas, que ocorriam em sua própria casa. Em 2022, tive a oportunidade de auxiliá-la na reza em homenagem a São Lázaro. Fiquei intrigada ao ver o altar dedicado ao santo adornado com três fitas de cores diferentes: branco, verde e vermelho. Isso imediatamente trouxe à minha mente as perguntas que eu fazia quando criança. Tentei abordar essa questão com os praticantes, mas compreendi que na Umbanda, como em muitas religiões, há mistérios que não podem ser completamente revelados, deixando minha indagação sem uma resposta definitiva.

Essa experiência pessoal despertou meu interesse pela relação entre cor e religiosidade, levando-me a investigar mais a fundo o papel da cor na construção de significados e na comunicação dentro de contextos religiosos, como o espetáculo *Divino*, que incorpora elementos da cultura popular maranhense com influências contemporâneas.

Diante da necessidade de compreensão das relações existentes a cor como elemento comunicativo fortalece toda a contextualização do espetáculo *Divino*. Segundo Marcelo Albuquerque (2013) em sua obra *Laboratório de cor: paradigmas do estudo da cor na*

Contemporaneidade; a cor é algo indefinível, contínua, e o que se pode tentar definir é o fenômeno da cor; as condições e atos de percepção que nos fazem entender a existência dela. Sendo um produto cultural, não existe se não for percebida em um sistema composto pelo olho, cérebro, memória, conhecimentos e imaginação.

A cor, dentro da composição do figurino, atua como um vetor ativo na construção do sentido das cenas, funcionando como um elemento visual norteador para o espectador. Seu simbolismo é multifacetado, pois os significados atribuídos às cores se manifestam de maneira individual, universal e cultural. Como seres imersos em contextos socioculturais, participamos ativamente da criação simbólica dos elementos que compõem o cotidiano, e essa construção simbólica se reflete diretamente no figurino.

Quando associado à cor, o figurino transcende a função de construir personagens, tornando-se um guia essencial para a compreensão geral do espetáculo. Ele narra visualmente e comunica, em conjunto com outros elementos cênicos, como luz e cenário, o universo simbólico da encenação. Suelem Pereira (2016) reforça essa ideia ao afirmar que o figurino é a roupa que veste uma personagem. Na encenação, ele possui um papel muito importante, pois é através dele que a personagem se comunica visualmente com o público. Dentro desse contexto, a Festa do Divino Espírito Santo, um ritual católico enraizado em nossa cultura, traz elementos específicos que variam entre diferentes regiões e que se refletem diretamente no uso das cores e na concepção do figurino.

Qual a relação da cor com a dimensão criativa do figurino do espetáculo? Mediante este problema, desdobram-se alguns questionamentos essenciais para o entendimento do objeto pesquisado: Por que em algumas casas que realizam a festa do divino, são usadas cores diferentes para a representação do império? Qual a influência que a religião tem com as cores? A cor é um elemento crucial para a narrativa da performance? A cor foi escolhida de forma consciente? A cor do figurino, discursa com o objetivo do espetáculo? Como foi o processo de criação para a concepção do figurino e como se deu a escolha das cores?

São algumas indagações as quais a presente pesquisa pretende elucidar, pela necessidade de compreender a relação entre a cor e a dimensão criativa do figurino no espetáculo, abordando tanto sua importância simbólica quanto estética. Ao questionar se a cor é um elemento narrativo crucial e como dialoga com os objetivos do espetáculo, a pesquisa visa compreender o papel das cores na construção visual e simbólica da performance, conectando o figurino ao discurso cênico e ao contexto cultural da festividade.

Analisar o processo de construção do figurino do espetáculo *Divino*, do Núcleo Atmosfera, surge como um objetivo necessário desta pesquisa. Este espetáculo, enraizado na

cultura popular maranhense, apresenta-se como um contexto ideal para examinar a interseção entre cor, religiosidade e expressão artística.

Entre os objetivos específicos encontra-se identificar a cor na indumentária do império de espaços religiosos que realizam a festa do Divino Espírito Santo; onde pretende-se realizar uma análise da presença e significado das cores nas vestimentas utilizadas nos espaços religiosos que promovem a festa do Divino Espírito Santo. Isso envolverá a identificação das cores predominantes e suas associações simbólicas dentro do contexto religioso. Decupar a paleta de cores do figurino do espetáculo; será necessário desdobrar a análise da paleta de cores do figurino do espetáculo em diferentes aspectos. É importante destacar a necessidade de estabelecer conexões significativas entre a simbologia das cores presentes na indumentária da festividade do Divino e o figurino do espetáculo. Isso envolve uma análise comparativa das cores utilizadas em ambos os contextos, identificando semelhanças, diferenças e possíveis interações simbólicas.

No que diz respeito a festa do Divino Espírito Santo, centrada na devoção ao Espírito Santo como terceira pessoa da Santíssima Trindade, teve origem na Europa, sendo trazida para o Brasil pelos colonizadores portugueses, especialmente os açorianos. Em São Luís e Alcântara, essa celebração, embora de origem católica, também é realizada em alguns terreiros, onde as cores das vestimentas e enfeites são escolhidas com antecedência pela comunidade. Crianças são selecionadas para representar o império do Divino, sendo o imperador uma figura central no festejo e no espetáculo *Divino*.

Neste momento, é fundamental apresentar as metodologias que orientaram o desenvolvimento desta pesquisa, esclarecendo os caminhos percorridos e as escolhas realizadas ao longo do processo investigativo. A metodologia adotada foi desenhada para garantir uma análise profunda e contextualizada da Festa do Divino Espírito Santo e do espetáculo *Divino*, evidenciando as interseções entre tradição, religiosidade e criação artística. A seguir, detalharemos os métodos utilizados, com foco nos procedimentos de coleta de dados, nas abordagens teóricas e práticas, e nas estratégias que possibilitaram um diálogo enriquecedor entre a cultura popular e o figurino cênico.

Este estudo está no campo da ciência interdisciplinar com finalidade aplicada de caráter exploratório com abordagem qualitativa. Os procedimentos técnicos utilizados foram pesquisa bibliográfica, pesquisa documental e pesquisa de campo. Inicialmente foi feito um levantamento bibliográfico, de cunho crítico e analítico; visando conhecer trabalhos com a mesma perspectiva de assunto. Segundo Antônio Joaquim Severino (2002, p.39), “[...] documentação bibliográfica constitui um acervo de informações sobre livros, artigos e demais

trabalhos [...]”. Sistemáticamente feito, proporciona ao estudante rica informação para seus estudos. Assim, optei por realizar um levantamento especialmente focado no aspecto do Divino, utilizando as bases de dados de periódicos eletrônicos da Universidade Federal do Maranhão, Catálogo de teses e dissertações da CAPES, JSTOR e SciELO Brasil. Nesses repositórios, encontrei literaturas que abordam a festividade do Divino, destacando sua origem, o processo de inserção da festa no Brasil e na cidade de Alcântara, bem como seu caráter ritualístico. Foi utilizada uma bibliografia amplamente reconhecida no campo acadêmico, que inclui autores como João Leal (2019), Mundicarmo Ferretti (2006), Sérgio Ferretti (2005) e Heider Matos (2022). Esses estudiosos realizam uma análise aprofundada das manifestações afro-brasileiras em São Luís, com especial ênfase na Festa do Divino. O objetivo foi ampliar o conhecimento sobre o tema, aproveitando os *insights*⁵ e contribuições de outros estudiosos, que serviram como uma base sólida para fundamentar e sustentar o desenvolvimento da pesquisa.

Em seguida, torna-se necessário realizar uma busca documental de arquivos, como releases, roteiros, vídeos e fotografias, relacionados aos processos de construção do traje de cena e do espetáculo. Por meio da entrevista realizada com o diretor Leônidas Portela, obtive acesso a imagens e vídeos do espetáculo provenientes de seu acervo pessoal, os quais foram fundamentais para a entrevista, pois serviram como base para a explicação detalhada sobre o figurino, incluindo mudanças nas cores e na modelagem. Além disso, recorri a um vídeo do espetáculo disponível no YouTube, a imagens publicadas no site do Núcleo Atmosfera e a registros do acervo pessoal de João Mateus Fotografia, que se revelaram valiosos documentos de estudo para a pesquisa.

O universo pesquisado corresponde as vestimentas da festa do Divino Espírito Santo; em relação ao espetáculo Divino concebido pelo Leônidas Portela, onde foi realizado uma pesquisa de campo de natureza exploratória e descritiva de abrangência longitudinal. Segundo Gil (2007), são visitas contínuas por determinado período que propiciam a aproximação necessária entre o pesquisador e seu objeto de pesquisa dando-lhe maior familiaridade e permite maior liberdade de relacionar as variáveis existentes em determinada população ou fenômeno.

Em outubro de 2023, tive a oportunidade de viajar para a cidade de Alcântara para participar do Festival Experimental de Cinema (FeX), meses antes da festa. Inscrevi-me em um edital internacional e, com satisfação, tive meu vídeo-performance selecionado para a mostra. Durante minha estadia na cidade, além de participar do evento, aproveitei a oportunidade para interagir com a comunidade local. Essa interação propiciou diálogos significativos acerca da

⁵ Substantivo com origem no idioma inglês e que significa compreensão súbita de alguma coisa ou determinada situação.

Festa do Divino, nos quais participantes como Bruno Ferreira, residente há cinco anos na cidade, e Dona Ana, gestora da pousada Jacaré e moradora há mais de 20 anos, se mostraram receptivos ao compartilhar informações e responder a perguntas cruciais para o desenvolvimento desta pesquisa.

No mês em que a festa foi realizada, cheguei à cidade três dias antes para estabelecer contato com os organizadores do evento. Durante esse período, tive a oportunidade de conhecer e conversar com Haroldo Júnior, produtor cultural local e responsável pela organização da Casa do Divino. Foi por meio dele que obtive o contato de Odeilde de Jesus, Imperatriz Adulta da festividade, que, por sua vez, me apresentou Isabela Martins, a representante de sua corte. Durante essas conversas, discutimos alguns aspectos relacionados à cor e à festa. No dia 8 de maio, data do levantamento do mastro da imperatriz, retornei à cidade para acompanhar a celebração, permanecendo até a manhã do dia 12 de maio. Embora houvesse um entendimento com Haroldo Júnior e Isabela Martins para discutirmos a festividade durante o período da festa, tal possibilidade se mostrou inviável, uma vez que todos os envolvidos estavam completamente imersos nas atividades da celebração. Além disso, devido à comemoração do Dia das Mães, não pude permanecer pelos 20 dias da festa, como inicialmente planejado.

Através de leituras feitas sobre o Divino tivemos contato com o livro *A Festa do Divino Espírito Santo: Memória e Religiosidade em Tocantins-Natividade* de Poliana de Sousa; onde ela faz uma análise sobre a festa na contemporaneidade destacando alguns pontos de relevância; se utilizando da metodologia da folkcomunicação⁶ aplicada para o processo de captação de dados. Percebendo a eficácia desse procedimento em sua pesquisa, consideramos a utilização desse método para a obtenção de dados para coleta de informações da população.

Na Folkcomunicação, verifica-se como se processa a difusão de informações na comunicação popular. Nela, o todo é mais do que a soma das partes, pois cada detalhe é importante. Não é possível fazer comunicação popular exclusivamente com equipamentos sofisticados, mas com seres humanos, animais e objetos. Esse modo de comunicação é também essencial ao se estudar a cultura de determinado país, visto que há expressões que só podem ser compreendidas em determinados contextos. Além do que, a língua deve ser estudada a partir de seu espaço social e seu universo simbólico de significações. (Fernandes, *et al.*, 2013, p.5).

A folkcomunicação é uma área de pesquisa interdisciplinar um campo de estudo do folclore e da cultura popular que tem como objetivo saber como esses meios de comunicação se comunicam com a comunidade. A comunicação que se baseia na cultura popular e na

⁶ Única teoria brasileira da comunicação, a folkcomunicação tem como objeto de estudo a comunicação por intermédio de artifícios populares, ou seja, a mistura da tradição popular e dos acontecimentos históricos com o contexto massivo. (Fernandes; Falchetto; Vieira; Nogueira; Carvalho, 2013, p.1).

interação humana, mais do que na tecnologia avançada. A Folkcomunicação valoriza a interação humana, a cultura popular e o contexto social, oferecendo uma perspectiva rica e profunda sobre como as pessoas se comunicam. É uma lembrança de que a comunicação é, um ato humano, enraizado em nossa cultura e experiência coletiva. Essa compreensão é fundamental para o desenvolvimento de pesquisas acadêmicas que buscam explorar temas complexos e interdisciplinares.

Algumas ferramentas foram empregadas para garantir uma melhor organização e apresentação dos dados coletados ao longo da pesquisa. O *Adobe Color* foi utilizado para analisar e organizar as imagens, possibilitando a criação de uma paleta cromática detalhada das roupas e figurinos, essencial para o estudo das cores. Já o *CorelDRAW* desempenhou um papel fundamental na elaboração da tabela, contribuindo para uma representação gráfica clara e eficiente. Além disso, o *Transkriptor* foi utilizado para transcrever os áudios das entrevistas, facilitando a análise textual e a extração de informações relevantes o Google Forms foi empregado na coleta de informações referentes à primeira etapa da pesquisa, por meio de um questionário direcionado ao diretor do espetáculo. Além disso, foram realizadas entrevistas com diversos participantes da festa, como Dona Ana, Bruno Ferreira, Odeilde de Jesus, Haroldo Júnior e Isabela Martins. Essas ferramentas foram indispensáveis para a sistematização do processo de coleta e exposição dos dados, garantindo precisão e qualidade na pesquisa.

Este trabalho está dividido da seguinte forma: o primeiro capítulo será abordado o contexto histórico a Festa do Divino Espírito Santo da cidade de Alcântara, considerando sua evolução e significado cultural e religioso. O roteiro da celebração será analisado com destaque para seus momentos-chave, com especial atenção às tonalidades das roupas utilizadas e à relação simbólica entre as cores e os aspectos culturais e espirituais da festa.

O segundo é dedicado, a uma análise das origens do Tambor de Mina e da Umbanda, com foco no sincretismo afro-brasileiro que moldou essas práticas religiosas e sua importância na constituição dos grupos de religião de matriz africana em São Luís. Na sequência, discutiremos a interação entre a Festa do Divino e o Tambor de Mina, apontando tanto suas convergências quanto suas distinções. Por fim, será investigado o papel das cores nos rituais da Mina, examinando sua ligação simbólica e prática com o culto ao Divino Espírito Santo.

No terceiro e último capítulo, será apresentada uma breve trajetória do Núcleo Atmosfera, destacando como sua história se entrelaça com o percurso artístico de Leônidas Portela. Em seguida, o capítulo abordará detalhadamente as etapas de produção que resultaram na criação dos figurinos utilizados no espetáculo *Divino*. Para isso, serão analisados os dados obtidos por meio de uma entrevista com a festeira e o diretor do espetáculo, bem como de um

questionário aplicado ao diretor via Google Formulários. O foco recairá sobre o processo de construção visual dos personagens e a concepção dos figurinos, enfatizando os recursos, técnicas e influências artísticas que fundamentaram esse trabalho criativo. Além disso, serão explorados os aspectos conceituais que orientaram a caracterização dos personagens, evidenciando a integração entre a estética e a narrativa do espetáculo.

1 ALCÂNTARA-MA A CIDADE E A FESTA

Neste primeiro capítulo, traçaremos uma breve trajetória cronológica, investigando a festa do Divino Espírito Santo de forma minuciosa, com ênfase na análise da cena festiva. A pesquisa é fundamentada em obras como *Braga: A Cidade e a Festa no Século XVIII*, de Maria Milheiros (2003), *As festas do divino, das ilhas para o Brasil? Um caminho ainda por revelar*, de Alberto Vieira (2016), e dissertações como a de Ilanna Nascimento (2018), *Memórias das Caixeiros do Divino Espírito Santo em Alcântara-MA: Tradição, Mudanças e Resistência da Cultura Popular Afrodescendente*. Esses materiais proporcionam uma abordagem antropológica e social sobre a festa do Divino, explorando sua origem histórica, evolução, e os aspectos culturais que a definem e a consolidam como uma manifestação de resistência e transformação da cultura popular afrodescendente. Logo em seguida realizaremos uma descrição detalhada da festa, incluindo suas práticas e rituais, explorando também seu significado cultural e religioso, bem como sua evolução contemporânea. Concluiremos com uma análise detalhada do roteiro da festa, baseada nos textos *A Dádiva e o Divino: A Importância do Ritual para a Manutenção da Vida Social*, de Conceição Carvalho e Lucélia Sá (2017), e nos dados coletados durante a pesquisa de campo. Essa abordagem destacará os momentos-chave da celebração, investigando as tonalidades das vestimentas utilizadas e explorando a relação simbólica entre as cores e os aspectos culturais e espirituais que permeiam a festividade. Durante a pesquisa na etapa de obtenção de informações sobre a festa e a cidade, ao ter contato com os entrevistados que não estão inseridas no ambiente acadêmico, optei pelo método da folkcomunicação como uma abordagem que permite uma interação mais acessível e direta, ela tem como objetivo entender o folclore a cultura popular e a difusão da cultura de massa. Ao trabalhar com método que pretende compreender como a comunidade se comunica com a manifestação, busquei criar um ambiente que permitisse que as pessoas se sentissem mais confortáveis ao compartilhar suas experiências e perspectivas.

1.1 A Origem da Festa: Memória e Religiosidade

Não sabemos ao certo qual a verdadeira origem sobre o surgimento da festa do divino no Brasil, tudo que sabemos é que existem várias teorias sobre sua criação, entre elas destacamos as três mais estudadas. De acordo com Vieira (2016), temos três leituras diferenciadas.

A primeira delas é que se revela como uma expressão intrínseca da cultura portuguesa, que chega no Brasil na tessitura histórica da colonização. Conforme destacado por autores como Vieira (2016), Sousa (2017), Leal (2018) e Nascimento (2018), a colonização emerge como um marco crucial para a introdução dessa celebração nos territórios brasileiros.

A segunda leitura defende uma ligação direta com os Açores, acreditando que é uma celebração bastante relevante nessa localidade. A cidade de Açores exerce uma significativa influência na celebração. Tanto os autores mencionados anteriormente quanto estudiosos como Cristiane Gomes, Susana Gastal e Luzia Coriolano (2015), afirmam a forte conexão dessa localidade com a festividade. Contudo, nem todos concordam que os Açores sejam os principais responsáveis por introduzir a festividade. Vieira (2016) considera a cidade da Madeira⁷ como um parâmetro relevante para o surgimento da festividade; muitos dos discursos historiográficos que abordam a expansão da cultura açucareira, o desenvolvimento dos engenhos, a emigração e a transferência de costumes e tradições frequentemente associam esses temas aos Açores. Contudo os povos madeirenses foram uma forte influência cultural no núcleo de povoamento e emigração para o processo colonizador do Brasil.

A terceira e última destaca aqueles que não veem uma ligação histórica clara, indicando uma visão mais cética ou desinteressada em relação às origens. Carvalho e Sá (2017) trazem uma visão mais voltada para antropologia, utilizando a análise Marcel Mauss⁸ para compreender os rituais da festa. Ao explorar a ideia da "Dádiva" como uma moeda de troca, fundamentam a interpretação da festividade em um sistema de produção e circulação de bens, pessoas e dádivas baseado na reciprocidade.

As diversas interpretações que se apresentam como marco inicial para essa celebração são, assim, contextualizadas dentro desse sistema mais amplo de trocas e relações sociais. A origem da festa do Divino no Brasil é um tema complexo e controverso, com diversas abordagens que se colocam como marco inicial. É importante salientar que a pesquisa

⁷ A Madeira foi, a partir de princípios do século XV, a primeira etapa da expansão do culto ao divino Espírito Santo. A devoção ao Espírito Santo acompanha os primeiros povoadores da Madeira e estava de forma onnipresente na sua religiosidade. João Gonçalves Zarco, o chefe das primeiras expedições de reconhecimento e povoamento das ilhas do arquipélago madeirense, pode ser considerado um devoto do "Divino", de forma que, ao começar a demarcar o território em Câmara de Lobos para o seu usufruto, reservou um espaço para a construção de uma capela em honra do Espírito Santo. (Vieira, 2016, p.16).

⁸ Marcel Mauss (1872-1950) é considerado um dos fundadores da Antropologia Social francesa na primeira metade do século XX. Ele reuniu em torno de si um conjunto de pessoas, instituições, representações e práticas que marcaram a história da antropologia moderna desde então. Embora não tenha desenvolvido estudos específicos sobre a educação, sua experiência acadêmica, suas atividades políticas e culturais, sua obra, são fontes inquestionáveis de inspiração e de reflexão sobre processos de ensino e de aprendizagem. (Rocha; Tosta, 2022, p. 260).

acadêmica muitas vezes lida com fontes históricas e documentos que podem apresentar lacunas e ambiguidades.

Porém dentre essas três leituras citadas, para esta pesquisa ficaremos com a primeira e a segunda, pois são as que mais se enquadram nesse processo histórico, respaldadas por vários critérios, tais como a consistência das informações, a proximidade temporal dos eventos relatados, a confiabilidade das fontes e a pertinência para o contexto histórico em foco. A explicação clara desses fundamentos não apenas aprimora a compreensão da escolha efetuada, mas também acentua a transparência no processo de análise, elevando, assim, a credibilidade e a solidez do trabalho acadêmico.

Portanto temos que, tradicionalmente a festa do Divino Espírito Santo é uma celebração cristã que teve sua origem em Portugal, sendo mais preciso na Vila de Alenquer tornando-se muito popular na Europa, futuramente se espalhou pelo continente africano, Índia e pelos arquipélagos da Madeira e dos Açores. Vieira afirma que: “A Madeira foi, a partir de princípios do século XV, a primeira etapa da expansão do culto ao divino Espírito Santo.” (2016, p.11). Há um esquecimento sobre a influência madeirense, muito se fala sobre os açorianos, contudo os povos madeirenses⁹ tiveram uma grande contribuição para o surgimento da festa.

Há uma “açorianização” da emigração insular no Brasil, esquecendo-se a presença da Madeira desde os primórdios do século XVI. Acontece assim no Estado de Santa Catarina para o século XVIII, como para esta época do estudo com os madeirenses que chegaram ao Pará. Mais uma vez, está invisibilidade dos madeirenses e a confusão com açorianos joga de forma desfavorável, na hora de procedermos à sua contabilização. (Vieira, 2016, p.10).

Através de pesquisas bibliográficas encontramos alguns estados que realizam a festa, entre eles temos a:

BAÍA: Palmas do Alto, Porto Seguro, Recôncavo, Salvador. – GOIÁS: Corumba, Formosa, Jaragué, Pirenópolis. – MARANHÃO: Alcântara, S. João de Ribamar, MINAS GERAIS: Ouro Preto, São João del Rei. – RIO DE JANEIRO: Parati. – RIO GRANDE DO SUL: Caçaporva do Sul, Gravatá, Jaguarapão, Pelotas. – RONDONIA: Vale do Guaporé. – SANTA CATARINA: Camboriú, Santo Amaro da Imperatriz, ilha de Santa Catarina. – SÃO PAULO: Laras, São Luís de Piraitinga, Tieté. (Vieira, 2016, p.17).

A dissertação *Memórias das Caixeiros do Divino Espírito Santo em Alcântara-Ma: Tradição, Mudanças e Resistência da Cultura Popular Afrodescendente*, de Ilana Nascimento (2018), contextualiza sobre o processo de colonização fazendo todo um panorama histórico

⁹ Segundo Vieira (2016), são pessoas que saíram da ilha de Madeira em Portugal para colonizar o Brasil.

sobre a chegada dos portugueses em solos brasileiros, fazendo com que entendamos a maneira da inserção dessa festividade.

Ao que tudo indica essa festividade foi trazida para o Brasil pelos colonizadores portugueses, mas especificamente os açorianos, que foram recrutados e enviados para a América portuguesa, com o intuito de povoar e proteger as fronteiras do Império português na América do Sul. De acordo com Nascimento (2018) no Estado do Maranhão, devido à sua localização estratégica e importância econômica, o estado recebeu inúmeros casais de açorianos destinados a povoar e tornar as terras produtivas em benefício da metrópole, consolidando assim a supremacia portuguesa sobre essas terras.

Essa conexão histórica entre os açorianos e a colonização brasileira se reflete na tradição e na memória coletiva de alguns setores brasileiros, que concebem a ideia da vinculação do território brasileiro aos Açores. Portanto, é necessária cautela ao considerar essas representações, promovendo uma abordagem crítica e fundamentada em evidências documentais para uma compreensão mais precisa da relação entre o Brasil e os Açores.

Na tradição e memória coletiva de alguns setores brasileiros, parece existir uma ideia corrente da ligação do território brasileiro, aos Açores. Ou será antes a impressão, quase generalizada de que Açores é sinónimo de ilhas, englobando os arquipélagos dos Açores e Madeira. Atente-se que, no Brasil, alguns dos discursos historiográficos relacionados com a expansão da cultura sacarina e dos engenhos, a emigração e o transplante de usos e tradições, são quase sempre sinónimo de Açores, sem que isso corresponda a uma devida fundamentação de carácter documental e à verdade histórica. (Vieira, 2016, p.9).

É importante reconhecer o contexto histórico em que esses eventos ocorreram, pois ilustra o carácter exploratório da colonização, em que as terras coloniais eram vistas como recursos a serem explorados em favor da metrópole. Trazida da metrópole para o Brasil foi impulsionada por agentes locais, com destaques para os franciscanos e recebeu apoio da elite e do poder real. No entanto, rapidamente, envolveu todos os fiéis, transformando-se em uma expressiva demonstração de devoção popular. A comunidade se relaciona de maneira intrínseca com a festa, algo que se mantém até os dias atuais. A celebração está tão enraizada na comunidade que é percebida como autêntica, sendo abraçada por todos, mesmo por aqueles que não compartilham integralmente os aspectos religiosos da festividade. O envolvimento é praticamente universal, demonstrando o forte laço que toda a comunidade tem com essa celebração.

As festas em celebração a Pentecostes, ou como conhecemos: festas do Divino Espírito Santo, tiveram sua origem em Portugal com expansão do seu culto por toda a Europa Ocidental, durante o século XII, com grande influência fomentadora de ordens

religiosas, como os franciscanos; o patrocínio do poder real e, por arrastamento, das classes sociais mais abastadas[...]. (Silva, 2010, p.19).

Continuando a análise das diversas perspectivas sobre a origem da festa do Divino no Brasil, é relevante considerar a abordagem apresentada por Rocha (2009). Ela afirma que a origem da festa do Divino foi idealizada pela Santa Isabel, rainha de Portugal no século XIII e XIV, na Vila de Alenquer e se expandiu para os Açores. É fundamental notar que essa não é uma nova abordagem, mas sim uma perspectiva adicional que contribui para a complexidade das interpretações históricas sobre a festa do Divino. De acordo com o pressuposto tem-se que a festividade surge no final da Idade Média, sendo mais específico na Baixa Idade Média e início do Renascimento:

Tendo conhecido no continente uma difusão bastante ampla – particularmente no centro e no sul do país – as Festas do Espírito Santo irradiaram ainda, a partir do continente, para territórios povoados e colonizados pelos portugueses. A sua existência é conhecida na Madeira e no Brasil. Mas foi sobretudo no arquipélago dos Açores – onde a sua origem parece remontar aos tempos iniciais do povoamento – que elas conheceram um desenvolvimento mais importante. (Rocha, 2009, p.63).

Com base nas diferentes versões sobre o surgimento da festividade que se espalharam pelo território brasileiro durante o período colonial, existem diversas formas de conduzir a celebração, destacando-se pela marcante diversidade e pela ativa participação de pessoas negras.

Nascimento expõe que “Dentro dessa diversidade, um dos aspectos que chama a atenção é a presença ou a participação de negros escravizados desde os primeiros registros sobre a realização das comemorações” (2018, p. 36). Esse dado é fundamental para uma compreensão mais profunda das raízes culturais e sociais da festa, bem como para a análise das transformações que ocorreram ao longo do tempo. Sua participação não apenas ocorreu desde os primeiros momentos da celebração, mas também teve influência significativa ao longo da história. A participação ativa da população negra não apenas impulsiona a dinâmica comunitária atual da festa, mas também reflete a influência do aquilombamento, evidenciando a perspectiva de comunidade enraizada nas celebrações originárias da população negra.

Trazendo o contexto da festa para o cenário da capital do estado do Maranhão, o Espírito Santo representa a terceira pessoa da Santíssima Trindade, sendo o centro de devoção que motiva a celebração. Em São Luís e, principalmente, na cidade de Alcântara, a festa se apresenta

como uma celebração realizada tanto pela Igreja Católica quanto por alguns terreiros de umbanda¹⁰, que realiza a comemoração ou pagação¹¹ de promessas dando voz à cultura local.

Ampliando a teoria da Folkcomunicação de Luiz Beltrão, “Situado no âmbito das Ciências da Comunicação, esse segmento de pesquisa latino-americana foi lançado pelo pesquisador Luiz Beltrão durante defesa de sua tese de doutorado em 1967, na Universidade de Brasília – UnB” (Sousa, 2017, p.42). Cujas aplicações foram adotadas por Poliana Macedo, a intenção é acentuar a importância da história oral e do contexto local. O foco de sua pesquisa concentra-se na celebração da Festa do Divino em Natividade-Tocantins, onde procura desvendar os aspectos comunicacionais e os elementos relacionados à religiosidade inerentes a essa festa. O objetivo principal é compreender a dinâmica das interações comunicativas estabelecidas com a população local, promovendo assim uma abordagem mais abrangente e significativa do evento.

Por meio desse método, começarei a abordar a festa na cidade de Alcântara, na qual uma parcela significativa da população participa ativamente. Durante a celebração, a cidade inteira se mobiliza para seguir o extenso cronograma estabelecido. A narrativa construída a partir dos relatos da história oral se torna um componente fundamental para a condução desta pesquisa. É bem sabido que toda festividade carrega consigo uma história, seja esta verdadeira ou envolta em lendas e mitos.

Viajando para Alcântara a fim de participar do Festival Experimental de cinema (FeX¹²), no mês de outubro de 2023, nesta oportunidade conheci Dona Ana, senhora moradora da cidade de Alcântara, há vinte e dois anos. Durante a segunda etapa desta pesquisa, mantive uma conversa com ela, essa aproximação ocorreu porque durante o festival eu estava hospedada na pousada Jacaré, local onde ela trabalha desempenhando um papel cuidadoso na administração e na cozinha da pousada, e percebendo-a extrovertida, aproveitei a ocasião. Em uma conversa repleta de curiosidades, fiz perguntas sobre a festa e suas origens. Quando indagada sobre o seu conhecimento acerca da origem da festa, Dona Ana compartilhou suas percepções.

¹⁰ Os terreiros de umbanda foram, e muitos ainda são, mais do que um lugar para se cultuar orixás. Apesar de toda a dinâmica e alterações que os cultos sofreram nos últimos anos, não é possível negar que os terreiros ainda sejam espaços em que trabalhadores, além de praticar alguma religiosidade, buscam tratamento para o corpo, alma e mente, recorrem a assistência financeira, material. (Lopes, 2011, p.1)

¹¹ Um voto feito a santos ou a Deus para obter uma graça específica, pelo qual o devoto se compromete a quitar uma dívida espiritual ou cumprir uma promessa em agradecimento.

¹² O Festival eXperimental de Cinema - FeX articula diversas estéticas e gêneros do audiovisual. Proporcionará uma fusão de tecnologias e linguagens, que colocarão no centro das atenções do cinema e do audiovisual nacional e internacional. FeX - Festival eXperimental de Cinema - FilmFreeway.

Figura 1 - Equipe Vídeo performance- Exibição



Fonte: Dados da pesquisa (2023)

De acordo com Dona Ana, existe uma história transmitida pelas pessoas mais idosas da comunidade que remonta às origens da festa. Segundo ela, um rumor se espalhou pela cidade de Alcântara, afirmando que o imperador visitaria a localidade. Com essa notícia, toda a cidade se mobilizou para receber a ilustre visita. No entanto, os dias passaram e a família real nunca chegou às terras alcantarenses. Diante dessa ausência, a população tomou a iniciativa de se organizar e representar por conta própria a figura da família real, dando origem à celebração festiva de Alcântara.

Tal acontecimento ficou marcado na memória dos moradores locais e pode ter origem na promessa feita por D. Pedro II, em discurso oficial com data de 24 de setembro de 1859, em conhecer todas as províncias existentes no norte do Brasil. Isto se dava através de suas visitas intencionais com o propósito de garantir o fortalecimento do seu reinado sobretudo em um período de muitas contestações ao seu poder e a centralização do Rio de Janeiro, então sede da corte. (Nascimento, 2018, p.40).

Por razões pouco esclarecidas, o Imperador não conseguiu realizar sua visita em todas as províncias, deixando os moradores locais, incluindo aqueles da província do Maranhão, desapontados e ansiosos por esse encontro tão aguardado. Vale ressaltar que, mesmo diante da crise de legitimidade do governo imperial, especialmente na primeira metade do século XIX, a

figura do Imperador exercia um fascínio autêntico entre seus súditos. Esses laços eram constantemente fortalecidos por meio de inúmeras celebrações e festas cívicas realizadas durante o período monárquico.

No entanto, o cumprimento dessa promessa ocorreu tempos depois, quando o neto de D. Pedro II, o príncipe Pedro de Alcântara Luís Filipe Maria Gastão Miguel Gabriel Rafael Gonzaga de Orléans e Bragança, acompanhado das princesas D. Elisabeth e D. Isabel, visitaram o Maranhão.

A promessa do imperador de visitar as terras alcantarenses não foi esquecida por seus moradores. Tempos depois, uma matéria publicada no Jornal O Imparcial de 15 de junho de 1927 (v. anexo) relata que o Maranhão recebeu a visita do neto de D. Pedro II, o príncipe Pedro de Alcântara Luís Filipe Maria Gastão Miguel Gabriel Rafael Gonzaga de Orléans e Bragança, que juntamente com as princesas D. Elisabeth e D. Isabel, pretendiam —pagar a promessal de D. Pedro II em visitar a cidade de Alcântara. Na renomada visita, os príncipes foram aguardados por muitos e recepcionados pela banda de música local que tocou o hino do Brasil e do Maranhão. Em seguida, foram conhecer vários pontos da cidade, como a igreja do Carmo e as ruínas do palácio que começou a ser construído para receber a presença de D. Pedro II. (Nascimento, 2018, p.41).

Ao considerarmos a história, torna-se evidente que esses eventos não são apenas ilustrativos da relevância da promessa imperial, mas também apontam para o impacto significativo que a visita teve na comunidade de Alcântara.

Apesar de termos essa história contada como origem da festividade, sabemos que ela é oriunda da colonização portuguesas, seguindo uma tradição centenária realizada no dia de pentecoste. Apesar de suas diversas manifestações pelo Brasil, se revela ser um dos festejos mais significativos do Maranhão, realizado tanto pela igreja católica como pelas casas de religião de matriz africana.

A festa do Divino é comemorada pela Igreja Católica no Domingo de Pentecostes, com data móvel celebrada 50 dias após a Páscoa. Nesse dia é lembrada a descida do Espírito Santo sobre os apóstolos, representado iconograficamente por uma pomba e por línguas de fogo. Esse evento é considerado um dos mistérios da religião. A idéia de mistério é também um dos componentes das religiões afro-brasileiras, muito acentuado no tambor de mina, onde grande parte do conhecimento religioso é considerado um segredo, transmitido oralmente e conhecido por poucos¹². A pomba e a cor vermelha¹³ são símbolos presentes na festa do Divino em toda parte. No Domingo de Pentecostes são realizadas cerca de uma dezena de festas do Divino em São Luís, inclusive na Casa das Minas, na Casa de Nagô e em alguns outros terreiros. (Ferreti, 2005, p.4)

Porém os aspectos que serão trazidos correspondem a festividade realizada pela igreja católica; “que promove uma significância imprescindível para os membros da comunidade alcantarenses, não só pelo seu significado histórico, mas pela perpetuação da doutrina cristã

católica e conseqüentemente a promoção cultural dessa celebração.” (Nascimento,2018, p.38). Sendo ela fonte de entusiasmo para a concepção do espetáculo.

1.2 Características da Festa

Durante o período que estive em Alcântara participando do Festival Experimental de Cinema, tive a oportunidade em conhecer Bruno Ferreira, uma das pessoas que estavam a frente do evento, com meu envolvimento no evento em um momento após a exibição das cenas, tive a chance em ter uma conversa com ele, sabendo que morava na cidade a algum tempo e em algumas de suas falas mostrou-se envolvido com as ações artísticas que aconteciam na cidade fiz algumas perguntas relacionadas a cidade e a festa do Divino.

Dias antes de sair em viagem, organizei uma lista de perguntas que possivelmente poderiam ser feitas para um morador, ou participante da celebração. Perguntas como: Como você descreveria a importância da festa do Divino para a comunidade de Alcântara? Você acredita que a festa do Divino reflete a diversidade cultural e étnica da comunidade de Alcântara? Por quê? É a sua experiência pessoal com a festa do Divino? Você participa ativamente ou apenas observa? Existe alguma história ou lenda específica associada à festa do Divino em Alcântara que você poderia compartilhar? Você acredita que a festa do Divino reflete a diversidade cultural e étnica da comunidade de Alcântara? Por quê?

É importante ressaltar que, na pesquisa qualitativa, as entrevistas podem assumir diferentes formatos, variando de uma conversa informal a um roteiro rigorosamente padronizado (SILVA et al., 2006). Assim, o grau de formalidade deve ser cuidadosamente definido em função dos objetivos da pesquisa, da natureza do tema abordado e, principalmente, considerando o que é culturalmente adequado para o grupo pesquisado. Essa flexibilidade permite que a entrevista seja uma ferramenta ajustada às especificidades do contexto, promovendo a obtenção de dados mais relevantes e significativos.

Queria aproveitar ao máximo a oportunidade de estar na cidade e poder realizar a pesquisa, com imagens, entrevistas ou conversas; sabendo que muitas das pessoas que organizam a festa moram nas adjacências, preparei-me para falar com quem fosse possível naquela ocasião. Para Luiz Beltrão (2004), as conversas informais em bares, as fofocas nos salões de beleza e as manifestações folclóricas têm o potencial de influenciar a comunicação. Ele acreditava que, muitas vezes, a comunicação ocorre por meio de diálogos descontraídos, mesmo por parte daqueles que se consideram cultos. A importância das conversas casuais, ressalta como até mesmo os diálogos descontraídos podem contribuir para o entendimento mais

profundo da cultura e dos costumes da comunidade estudada. Essa abordagem evidencia uma sensibilidade em relação ao contexto social e uma disposição para aprender com as pessoas da comunidade, se relacionam com a cidade e a festa.

Através de uma estratégia da folkcomunicação aplicada em uma conversa, saindo do museu da cidade até a praça matriz. O Bruno Ferreira estava se desocupando em sua função, me disponibilizei a ajudar, carregando alguns objetos. E neste momento me foi dito por ele que a festa em Alcântara é organizada pela comunidade, muitas vezes contando com apoio financeiro de órgãos públicos. E de acordo com suas falas, atualmente há doze festeiros, cada um responsável por sua própria casa, assumindo as despesas da festividade e da manutenção do local, não contanto muito com a ajuda do poder público.

Relatou também que a Festa do Divino em Alcântara mantém uma abordagem integralmente católica, seguindo rigorosamente o ritual tradicional do calendário católico. O evento inicia no Sábado de Aleluia, após o carnaval, e culmina com o festejo em maio, quarenta dias após o Sábado de Aleluia. Sendo que existem espaços cedidos pelo governo para a realização da celebração, um desses espaço é a casa do Divino.

Consultando entrevista realizada por Illanna Nascimento com o mestre-sala da festa do divino e coordenador da casa no ano de 2017, percebemos que foi abordado sobre o processo da inserção de políticas estaduais de patrimonialização:

o envolvimento das ações do Estado com a festa deu-se através da mediação, de apoio na manutenção da atividade festiva. Tal suporte iniciou-se em 1982 a partir da doação de um casarão comprado pelo governador do Estado na época, João Castelo, com a finalidade de ser a —casa do Divino!, visando possibilitar a promoção da festa, —pois naquela época já estava sendo difícil adquirir casa para fazer festa. (Nascimento, 2018, p.65).

A residência a ser explorada neste momento, no contexto da localização da festa do Divino, é a Casa do Divino em Alcântara, situada na Rua Grande, museu gerido pelo Governo do Estado do Maranhão. Na ocasião da festa é sede do Império durante a realização dos festejos, este espaço abriga tanto a sede do Império responsável pela festividade quanto o museu dedicado ao Divino. Porém existe a casa do mordomo Régio gerida também pelo Governo do Estado do Maranhão, onde quase não se encontra registro sobre ela. (Figura 2)

Figura 2 - Casa do Divino, Alcântara - MA



FONTE: SPPHAP-MA / JLPizzol (2022)

A festa do Divino em Alcântara mantém uma tradição secular, incorporando uma fusão singular entre o culto e a celebração. Neste espaço, o sagrado é representado pelos valores do inexplicável e do compromisso religioso, enquanto o profano se manifesta na atmosfera festiva. A celebração é dividida em duas partes a preparação e a realização.

De acordo com Santos (1990) a fase de preparação tem início com a saída da folia do Divino, cortejo que percorre todo o município de Alcântara e algumas cidades vizinhas retornando a sede; composto por três caixeiros e três bandeiras, um bandeirero ou alferes da bandeira, três carregadores e dois cidadãos de confiança; com o intuito de coletar recursos para a realização da festa. Porém esse momento conhecido como ciganagem/esmolação não aparece mais no roteiro. Sendo de responsabilidade total do festeiro em arrecadar contribuições para a realização da festa. Porém no ano de dois mil e vinte e quatro, a tradição de esmolar retornou em um outro formato (Figura 3).

Figura 3 – Esmolação, 2024



Fonte: Acervo pessoal de Nathaliafotografia (2024)

A imagem acima, retrata um momento simbólico do retorno da esmolação como parte da tradição da Festa do Divino Espírito Santo na cidade de Alcântara. Na foto, os participantes carregam elementos tradicionais, como bandeiras e alvas vestimentas, símbolos que remetem à pureza e ao compromisso com o Divino. A volta desse ritual evidencia um movimento de resgate e valorização das tradições populares, fortalecendo laços comunitários e reafirmando a identidade cultural da região.

[...] Como exemplo disso tem-se a ciganagem, compreendendo a participação de crianças ou adolescentes que saem em busca de arrecadar fundos para a festa em forma de alimento ou dinheiro que não é mais incluída no roteiro da festa e nem cobrada pelos organizadores, ficando a cargo de cada festeiro em ser responsável por sua ciganagem e conseguir acarear donativos para a sua festa. (Nascimento, 2018, p.63).

Além de representar a busca por recursos materiais, a esmolação é um ato performativo e devocional, carregado de simbolismos e espiritualidade, que mobiliza toda a comunidade em torno do preparo para a grande celebração.

Os cortejos, elemento central da festividade, destaca-se como um ato profundamente performativo, que reúne comunidade, religiosidade e tradição em um único evento. Durante a celebração, o cortejo percorre ruas e espaços emblemáticos, trazendo consigo uma narrativa visual e simbólica rica em significados. Essa manifestação não se limita a uma expressão de fé; ela envolve também a construção de uma experiência estética coletiva, onde figurinos, cores, movimentos e cânticos dialogam com o espaço urbano e suas histórias. Esse mesmo caráter

performativo da procissão foi incorporado mais adiante pelo Núcleo Atmosfera (NUA) na construção do espetáculo *Divino*.

A celebração de uma tradição cultural é um evento que une uma comunidade em reverência e festividade. Um exemplo disto é o levantamento do mastro, um ritual que, segundo Carvalho e Sá (2017), marca o início da festividade (Figura 4). Este ritual envolve cerca de setenta homens que transportam o mastro pela cidade, acompanhados pelo som das caixeiros tocando músicas em reverência ao divino. O cortejo percorre pontos estratégicos que identificam e conectam as casas dos festeiros, culminando com o ato simbólico de fixar o mastro no chão. Esse momento carrega profundo significado para a comunidade, que se vê representada e integrada à festividade, participando ativamente e reafirmando seu senso de pertencimento coletivo.

Figura 4 - Arrumação e levantamento do mastro



Fonte: Acervo pessoal de Nathaliafotografia (2024)

Adultos organizam a festa, são chamados de festeiros¹³, e crianças muitas das vezes são escolhidas para representar a corte; as crianças desfrutam de regalias e privilégios das personagens que revivem.

A festividade do divino em Alcântara é representado por um corte imperial que tem como representação simbólica um imperador e uma imperatriz, em anos pares a imperatriz em anos ímpares o imperador, retratam a simbologia do rei e rainha através de signos visuais (vestimentas, coroa, cetro entre outros) (Figura 5). Na celebração, o festeiro escolhe crianças para personificar o império¹⁴ do Divino, sendo a figura do imperador um dos símbolos emblemáticos presentes tanto na festividade quanto no espetáculo intitulado "Divino". Conforme destacado por Portela em sua dissertação de conclusão de mestrado; “o nome do espetáculo chama-se Divino pois: A dança tradicional da cidade de Alcântara ganha vida na Festa do Divino Espírito Santo, inspirando o espetáculo que recebe o nome do festejo” (Portela, 2020, p. 38). No capítulo 4 iremos desenvolver melhor essa questão ao apresentar a construção artística do divino pois essas figuras são retomadas.

¹³A escolha do festeiro do ano respectivo dá-se pela leitura do Pelouro, onde consta a relação dos festeiros, mantendo-se a tradição do revezamento na questão de gênero. Num Pelouro são chamados de 10 a 12 futuros festeiros. Alguns nomes já são conhecidos, antecipadamente, principalmente, aqueles pagadores de promessa que solicitam aos organizadores da festa que seus nomes sejam incluídos no Pelouro. Outros nomes são mantidos em segredo até a leitura – o que gera, sempre, uma grande expectativa na sociedade local.

¹⁴Designação dada ao conjunto dos membros da corte, composto pelo Imperador e/ou Imperatriz, Mordomos e Mordomas. (Rocha, 2009, p.3)

Figura 5 - Cedro Imperatriz 2024



Fonte: Acervo pessoal de Nathaliafotografia (2024)

O Espírito Santo é conhecido pelos devotos e participantes da festa pelo adjetivo substantivado Divino, porém ele é frequentemente mencionado como divino, pode ainda ser identificado simbolicamente como uma pomba branca, representando a pureza e a santidade, representado nas bandeiras, no topo do mastro, nos enfeites das mesas, na coroa, entre outros elementos presentes na festa.

De acordo com Nascimento (2018) além do Imperador/Imperatriz, há também como partícipes dessa corte, os mordomos/as régios e mordomos/as baixos que são membro da corte imperial, o primeiro, em ordem de importância. “Em Alcântara, o Mordomo-Baixo é o segundo mordomo em ordem de importância, depois do Mordomo-Régio.” (Rocha, 2009, p.2227). Aponta para a estrutura hierárquica da corte imperial na celebração do Divino em Alcântara, essa estrutura hierárquica é cuidadosamente consolidada em algumas casas, visando possibilitar, nos próximos anos, a ascensão de quem ocupa cargos abaixo do imperador para a posição de imperador.

Este processo revela uma dinâmica ascendente, onde a sucessão no papel principal da festividade ocorre de forma ascendente, começando dos cargos inferiores e progredindo gradualmente para o posto mais elevado, consolidando uma tradição que fortalece a participação ativa de todos os membros da corte imperial ao longo do tempo.

Anualmente, define-se a tonalidade das mesas e a paleta de cores para as vestimentas.

Seis meses antes, são escolhidas as cores predominantes das vestimentas das crianças e dos enfeites. Essa antecipação permite aos organizadores iniciarem a aquisição do material necessário, assegurando que tudo seja preparado com ampla antecedência (Ferretti, 2005, p.3).

Essa antecipação estratégica permite aos organizadores iniciarem a aquisição antecipada do material necessário, garantindo que tudo seja preparado com suficiente antecedência, contribuindo para o sucesso e a organização eficiente da festividade. A festividade é permeada por uma variedade de cores, sendo que cada ritual específico é associado a uma tonalidade particular.

O extenso roteiro da festa demanda que a corte altere suas vestimentas em cada etapa da celebração. Contudo a cor que aparece sempre é a vermelha; temos que no Renascimento trazendo os escritos de Heller (2013), o vermelho era a cor mais apreciada por homens e mulheres, a moda feminina exigia grandes decotes, as senhoras também maquiavam o seu colo de vermelho. Existia uma crença que a cor vermelha concedia força e poder e se evidenciava no fato de que a nobreza proibia seus súditos de usarem a cor. “Quem se vestisse de vermelho sem pertencer à classe que estava autorizada a usá-lo era executado” (Heller, 2013, p.114). A cor vermelha tinha uma certa importância pois mostrava autoridade aos demais cores, era cor dos nobres e dos ricos; “só eram consideradas bonitas as cores puras, luminosas. Conseqüentemente, as cores luminosas eram privilégio das altas camadas” (Heller, 2013, p.114). Em toda a festividade é visível a presença das caixeiras com trajes brancos, para o estudo das cores o branco é a ausência de todas as cores; porém acredita-se que para a cena a cor branca vem com o signo de cunho mais religioso.

As caixeiras são uma das presenças marcante na participação da festividade, ganhando bastante visibilidade; pois são responsáveis por todo o roteiro musical da festa são as caixeiras que conduzem as músicas tocando o instrumento denominado como caixa do Divino, em sua grande maioria são mulheres negras idosas, responsáveis do início ao fim com a musicalidade da festa (Figura 6). “As caixeiras constituem elemento imprescindível e típico da festa do Divino no Maranhão. São senhoras idosas com o encargo de tocar caixas e entoar cânticos, repetidos de cor ou improvisados, em louvor ao Divino Espírito Santo.” (Ferretti, 2005, p.1).

Figura 6 – Caixeiras do Divino



Fonte: Dados da pesquisa (2024)

Vamos direcionar nossa atenção para algumas características específicas presentes na celebração. Entre elas, destacam-se as normas rigorosas que devem ser observadas ao se posicionar diante dos altares. Estes são considerados elementos sagrados que exigem um profundo respeito, pois são os locais designados para a presença dos santos. Essas regras e tradições são fundamentais para a manutenção da santidade e do respeito durante a festividade.

É estritamente proibido utilizar qualquer tipo de vestimenta inadequada, cruzar os braços ou as pernas, entre outras práticas. “Os altares são considerados lugares sagrados que se devem respeito, pois é o local onde é colocado o —santo – a pomba branca e a Santa C‘roa – a coroa do Imperador com uma pomba branca dentro e além dessa característica.”(Nascimento, 2018, p.47) Caso ocorra alguma destas ações, consideradas desrespeitosas, os responsáveis pela vigilância detêm o indivíduo, amarrando uma fitinha vermelha em seu braço. Para ser liberado, é necessário efetuar uma doação, seja em joias ou em dinheiro.

No último dia da festa, domingo de pentecoste, no término da missa é anunciado pelo vigário local, com base na leitura do pelouro¹⁵, o festeiro escolhido para o próximo ano. Essa função é designada por um representante local, posição de grande prestígio pela comunidade; a seleção sempre incide sob a população adulta, que nomeia meninas e meninos para serem seus representantes, que irão substituí-los para representar o imperador ou a imperatriz.

1.3 Roteiro e Cortejos

Essas observações são fundamentadas no viés antropológico. Entretanto, o enfoque central da pesquisa volta-se para a análise das cores nas vestimentas da festa do Divino. Contudo, é importante destacar que tanto o roteiro quanto os cortejos serão mencionados, uma vez que durante a celebração, o Império segue rigorosamente toda a ritualística da festividade. Em cada etapa desses rituais, uma coloração de vestimenta específica é utilizada, marcando distintamente cada momento.

No entanto, é crucial ressaltar que os pormenores relacionados aos roteiros e cortejos desempenham um papel de suma importância na contextualização para o leitor, pois para o espetáculo o diretor/ator utiliza-se de alguns desses momentos em cena. Esses aspectos serão abordados detalhadamente em uma seção posterior da dissertação.

O planejamento ritual da festividade inicia-se bem antes de sua data oficial, seguindo um itinerário que destaca a participação das caixeiras em diversos momentos. Para o espetáculo, assim como para a festa, as caixeiras têm um papel importantíssimo, pois elas dão toda a musicalidade para as cenas, sendo também ponto sonoro para a movimentação do ator. A partir da visita de campo na festividade, foi observado que a sonoridade da banda contratada por cada festeiro na festa se sobressai ao toque das caixeiras. Essa prática reduz o número de caixeiras presentes, diminuindo, assim, sua participação e impacto sonoro na celebração. São treze dias de celebração, cada um marcado por um ritual específico, em suma há várias figuras que participam que serão mencionados no decorrer da leitura. As informações que serão apresentadas referem-se à festa do Divino na cidade de Alcântara.

Seu início é marcado com o esmolar/ciganagem, “A partir do Sábado de Aleluia começa o pedido de doações (joias ou esmolos como são chamadas) para a festa do divino pelas ruas da cidade.” (Nascimento, 2018, p.50). Pesquisadores entram em discordância em relação a esse momento; Ilanna Nascimento afirma em um determinado momento em sua dissertação, que a

¹⁵ Documento que anuncia os festeiros do ano seguinte.

ciganagem é uma ação que não faz parte do processo ritualístico. Entretanto, afirma que o esmolar atividade similar a ciganagem faz parte do ritual da festa, contudo iremos trazer esta atividade como presente para fins de contextualizar todo o processo de feitura da festa. Visto que no ano de dois mil e vinte quatro foi percebido a volta dessa tradição.

É sempre acompanhado pelos festeiros vestidos de branco (imperador ou imperatriz que carrega a Santa C'roa, o mordomo-régio e os mordomos-baixos carregam o santo representado pela pomba branca) e seus acompanhantes (caixeiras, bandeirinhas, mestre-sala) convidando todos a participarem da festa. Tudo que é arrecadado com esse ato de esmolar deve ser utilizado e distribuído para todos que participam da festa, bem como para os pobres que serão escolhidos para receber doações de cestas básicas no final do festejo. (Nascimento, 2018, p.50).

No entanto ocorrem as distribuições de esmolos com cestas básicas aos idosos durante todo o período da festa, os festeiros arrecadam doações onde são convertidos em cestas básicas, para distribuição para os mais desprovidos de recursos financeiros e os anciões da cidade.

Outro momento importante é a procura, a ornamentação, o cortejo e o levantamento do mastro. “Tronco de árvore com seis metros ou mais de comprimento, decorado ou pintado, que é fincado em frente à casa onde se realiza a festa, ou em praça pública.” (Rocha, 2009, p. 2230) O mastro é um símbolo ligado ao masculino, são homens que se encarregam dele no dia do buscamento¹⁶ no levantamento e na derrubada, nesses momentos, a bebida costuma estar presente junto com brincadeiras destacando seu aspecto fálico. No espetáculo a ação de levantar o mastro não aparece, porém o mastro é um símbolo que se faz presente no cenário, ele aparece do início ao fim, servindo como ponto de apoio para o figurino do segundo ato, a asa do anjo, e também como apoio para que o ator se coloque de ponta a cabeça.

Para esquecer um pouco o desgaste físico que é demandado por esse ritual são distribuídos, principalmente para os transportadores, vinho e cachaça que dão mais impulso ao transporte e auxilia os homens a carregarem com mais animação. Essa alegria é percebida pelas repetidas brincadeiras que acontecem durante o trajeto, como levantar e abaixar o mastro seguido de repetidas frases: “Levanta o pau! Segura, segura o pau! Abaixa o pau!” (Carvalho; Sá, 2017, p.256)

O mastro deve ser benzido, defumado e batizado pelas mulheres da casa e pelos seus padrinhos; “[...] os padrinhos e outros encarregados batizam o mastro antes de ser erguido, dando voltas ao seu redor com vela, toalha, rezas e cânticos. Algumas vezes, nesse dia, durante a ladainha, também se batizam novas caixas que serão utilizadas na festa.” (Ferretti, 2005, p.5) o processo de ornamentação do mastro pouco se é comentado, porém antes do cortejo esse

¹⁶ Buscamento maneira coloquial que a população alcantareense se refere ao ato de buscar o mastro.

processo acontece para que passe pelas ruas da cidade, e a seja contemplado pela população alcantareense.

É enfeitado com galhos de plantas, com frutas, representando a fartura na festa e no alto é colocada uma bandeira demarcadora do seu proprietário, destacando a cor vermelha com a imagem da coroa para o Imperador/Imperatriz e verde com a imagem da pomba para o Mordomo (a)- Régio (a). (Nascimento, 2018, p. 52).

O levantamento do mastro no dia oficial sendo o da imperatriz/ imperador, sinaliza o início da festa, e dois dias depois é o do Mordomo(a) Régio(a)¹⁷, seguindo a mesma ritualística do dia oficial. Segundo Ferreti uma das funções do mastro é assinalar a casa que promove a festa. Essa tradição não só adiciona um componente simbólico à celebração, mas também fornece uma forma prática de comunicar à comunidade qual casa está liderando os eventos festivos.

A alvorada é um momento em que as caixeiras saem nas primeiras horas do dia cantando pelas ruas da cidade e dançam em torno do mastro do imperador/ imperatriz e do mordomo Régio. “Em Alcântara o Divino também se marca por alvoradas com as Caixeiras e músicos, pelo Mastro do Império[...]” (Gomes; Gastal; Coriolano, 2015, p.98) O Mastro do Império aponta para um símbolo central na festividade. O erguimento do mastro não apenas marca o início formal das festividades, mas também é um gesto simbólico que tem relevância cultural e religiosa, destacando a importância do Império na organização e liderança das celebrações do Divino em Alcântara.

Outra etapa que acontece é a prisão dos mordomos régios e mordomos baixos pelos vassallos, a pedido do imperador. “Momento marcante é a prisão do Mordomo pelo Império.” (Gomes; Gastal; Coriolano, 2015, p.98). Lembrando que como mencionado anteriormente também existe outro tipo de prisão que acontece durante a festa, como destaca Rocha (2009) como um ritual de punição para quem infringe as regras de comportamento, assinalada como uma fita vermelha no braço, sendo removida até o pagamento da prenda.

Logo em seguida temos a coroação do imperador/imperatriz que regerão durante os dozes meses seguinte. “[...] a corte representada pelos festeiros ocupam lugar de destaque, na missa realizada na igreja, na qual o padre coroa o Imperador e ao final solta-se a pomba branca como analogia ao Espírito Santo.” (Nascimento, 2018, p.53). De acordo com Nascimento, finda-se a cerimônia, se dirigindo em cortejo pelas ruas da cidade até chegar na casa do Divino. Na cena, a coroação não se desenrola de maneira literal; no entanto, a coroa desempenha um

¹⁷ Membro da corte imperial mais importante, depois do imperador.

papel simbólico desde o início do espetáculo, servindo como um indicativo visual da presença do imperador.

As missas são de praxes da festividade, pois acontecem quase todos os dias, elas constituem um momento de adoração, oração e comunhão para os fiéis. Vale ressaltar que, em diferentes denominações cristãs, as celebrações litúrgicas podem variar em termos de rituais específicos, práticas e significados atribuídos aos diferentes elementos da missa. Contudo nessa eventualidade são para agradecer as bençãos do Divino. Neste momento “Há a presença de todos os festeiros com os seus representantes mirins que recebem lugar de destaque (altares) na igreja durante toda a celebração ocorrida na igreja.” (Nascimento, 2018, p.54).

Ao longo de toda a celebração, sobressai-se um ritual adicional de importância: as visitas. A ordem cronológica precisa dessas ações não está claramente delineada, e a maneira como são conduzidas reflete a hierarquia distintiva da festividade, a primeira delas é a visita do império aos mordomos. Segundo Nascimento (2018, p.54), o trajeto acontece “com presença do imperador/imperatriz juntamente com a banda e as caixeiras; e suas companhias, mestres-salas, as aias, vassalos visitando todas as casas dos outros festeiros. Retribuindo a visita anterior, sempre regados a músicas, doces licores e bebidas.”

Logo em seguida são as visitas, do mordomo régio ao império, realizando o primeiro baile. “O mordomo – régio juntamente com os seus (banda de música, caixeiras e mestre-sala), saem em cortejo até a casa do Imperador, local onde é recebido, tendo um local reservado no altar da casa e depois é servido doces e bebidas.” (Nascimento, 2018, p.54). Este é um momento simbólico e socialmente relevante, marcado pelo primeiro baile realizado na festividade. Esse ritual não apenas enriquece a experiência festiva, mas também fortalece os laços sociais e a interação entre os participantes da festividade.

Em sequência temos a visita dos mordomos baixos ao império. De acordo com Nascimento, existem dias específicos destinados aos mordomos baixos visitarem o império. Um aspecto notável nesta visita é que os mordomos baixos não contam com caixeiras para desempenharem músicas e cânticos em honra ao Divino. “Somente o Imperador/Imperatriz e o Mordomo-Régio possuem esse privilégio devido ao número reduzidos de Caixeiras.” (Nascimento, 2018 p.55). Contudo não sabemos ao certo se esse acontecimento ainda se faz presente.

Entre esses rituais já comentados acontece um interessante, onde um boi bravo é conduzido ao som das caixas pelas ruas da cidade, antes ser abatido e oferecido para a população. Popularmente conhecida como a corrida do boi ou a subida do boi, uma prática barroca bem comum nas cidades de Portugal; era comum a utilização de bois para meios de

transporte. “As naves¹⁸ sobre os quais eram armados moviam-se sobre rodas, puxadas por bois ou cavalos que podiam aparecer com máscaras enterradas na cabeça transformando-se assim em animais exóticos e selvagens.” (Milheiro, 2003, p.399). E em sua maior parte como alimento sendo servido como prato principal para ser compartilhado com os populosos “Nas festas públicas, por vezes paralelas às da Corte, o vinho jorrava em abundância nas ruas e bois inteiros eram assados no espeto [...]” (Milheiro, 2003, p. 71). Esse relato evidencia a dimensão coletiva e festiva dessas celebrações, nas quais a fartura e o compartilhamento de alimentos e bebidas assumem papel central. O caráter inclusivo das festividades é reforçado pelo simbolismo do vinho e dos banquetes, como os bois assados, que não apenas representam a comemoração, mas também promovem a integração social por meio da partilha. Essa prática, além de fortalecer os laços comunitários, contribui significativamente para a construção de uma identidade cultural coletiva.

Ainda falando sobre as tradições Barrocas. De acordo com Milheiros (2003), o boi bravo se apresenta ornamentado. Nascimento (2018) não expõe nada em relação a paramentação do boi, contudo temos em Braga uma cidade de portuguesa no dia de procissão do Corpo de Cristo, Milheiro (2003) afirma que algumas figuras desaparecidas aparecem entre elas temos o Boi Bento “com as pontas decoradas com flores e enfeitado com fitas, merecedor de honras por ter estado presente no divino nascimento” (p.414). Por ser uma festividade vinda de terras portuguesas acredita-se que esse ícone que se faz presente nesse momento no divino por influências dos colonizadores açorianos.

Continuando com o roteiro perto de se findar acontece a Procissão Da Santa Croa. “todos os festeiros e a população local saem em procissão pelas ruas da cidade com a coroa do Divino em destaque.” (Nascimento, 2018, p. 55) A participação ativa de todos os festeiros e da população local na procissão pelas ruas da cidade com a coroa do Divino em destaque revela não apenas a devoção coletiva, mas também a importância atribuída a esse símbolo sagrado.

No penúltimo dia da festa acontece a Leitura do Pelouro. “Fica a cargo do padre em fazer a leitura do pelouro, documento que contém a relação nominal dos festeiros do ano seguinte, apresentando-os para a sociedade alcantareense.” (Nascimento, 2018, p.55). Logo após esse momento temos a festa que acontece na praça principal finalizando a celebração do divino; e todo o roteiro se repete.

O roteiro oferece uma visão abrangente e rica das práticas e eventos que compõem essa celebração cultural e religiosa. Lembrando que a ordem cronológica dos atos não foi seguida à

¹⁸Os Carros Alegóricos inspirados nos antigos Carros Triunfais romanos faziam parte das manifestações de alegria religiosas, religiosas ou profanas.

risca. Desde o início com o levantamento do mastro, passando pelas alvoradas, visitas, a Procissão da Santa Cruz, a leitura do pelouro e culminando para a festa cada elemento destaca aspectos importantes da tradição festiva.

A inclusão de rituais como o baile do mordomo régio, a participação das caixeiras, e a coroação do Imperador ou Imperatriz evidenciam não apenas a profundidade espiritual da festividade, mas também a complexidade e a diversidade de suas práticas sociais e culturais. O roteiro transmite a ideia de uma celebração dinâmica, envolvendo a participação ativa da comunidade e destacando a importância de cada momento ritual na experiência coletiva da festa do Divino. Essa combinação de elementos simbólicos, rituais e festivos contribui para a singularidade e a riqueza dessa tradição em Alcântara.

A celebração do Divino na cidade de Alcântara foi uma fonte inestimável de inspiração para o processo criativo do espetáculo *Divino*, proporcionando aos espectadores uma experiência enriquecedora na compreensão da obra. No entanto, é importante salientar que nem todos os aspectos da festa são representados no palco, resultando em uma adaptação que busca traduzir a essência da celebração, sem necessariamente reproduzi-la em sua totalidade. Elementos visuais característicos da festividade, como as cores e os trajes, são incorporados à encenação, preservando a atmosfera e a simbologia do evento. Entre esses elementos, a cor desempenha um papel central, simbolizando tanto a religiosidade intrínseca à festa quanto a hierarquia refletida nos trajes, estabelecendo uma conexão visual e emocional com a tradição.

1.4 A Cor e a Vestimenta na História: Significados Culturais na Festa do Divino de Alcântara

Antes de abordar o figurino propriamente dito, do espetáculo, é fundamental ressaltar o trajeto histórico da cor na vestimenta. A história das cores nas roupas remonta a tempos antigos, onde cada cor carregava significados específicos e simbólicos que variavam conforme as culturas e tradições. Na Festa do Divino de Alcântara, no Maranhão, as cores desempenham um papel crucial, pois estão intrinsecamente ligadas às tradições e rituais da celebração. Essas cores não apenas adornam os participantes, mas também comunicam mensagens simbólicas, refletindo a espiritualidade, a devoção da comunidade e a questões socioeconômicas. Entender esse trajeto histórico permite uma compreensão mais rica e contextualizada do uso das cores no figurino do espetáculo *Divino*, revelando como as tradições se mantêm vivas e são reinterpretadas no cenário contemporâneo.

Encarar uma história da vestimenta representa, de certa forma, ultrapassar historicamente o significado prático de proteger o corpo do frio, em direção a significados estéticos. Ter essa compreensão não é afastar-se propriamente o objeto de pesquisa, mas sim ter mais aproximação com o contexto na qual ele está inserido pois, documentadamente o vestuário desenvolve-se, com a evolução da humanidade e se tornou reflexo das questões sociais, políticas, religiosas, econômicas entre outras.

Na pré-história, segundo Oliveira (2013), vê-se que a vestimenta começou com o uso de folhas, fibras vegetais e peles de animais; o uso das roupas não estava ligada somente à necessidade de proteção contra as agressões que o ambiente lhes proporcionava, mas como uma forma que ajudava o homem a se impor sobre os outros animais. Ela funcionava como uma espécie de armadura e proteção contra o frio, tendo que as mudanças climáticas foram um fator importante para o desenvolvimento da cultura do vestuário.

Com base nos levantamentos realizados, tem-se que na pré-história foram identificadas agulhas feitas de marfim, onde elas serviam para a confecção de peças de roupas, o saio, que era utilizado tanto pelo homem quanto pela mulher. A partir do momento que as pessoas daquela época deixaram de ser nômades o vestuário foi evoluindo e a tecnologia se desenvolvendo. [...] foram identificadas agulhas primitivas, feitas com ossos e marfim, datadas de mais de 30 mil anos atrás. Nessa época chamada de Período Paleolítico, utilizavam saios feitos de couro retirados dos animais que eles caçavam. Os seres humanos se reuniam em tribos, que eram nômades, pois viviam de caça, pesca e coleta de frutas, havendo necessidade constante de deslocamento para obtenção de alimentos. [...] Surgiram as primeiras civilizações no Crescente Fértil, região entre o Irã e o Egito. Logo surgiram as civilizações da Mesopotâmia e do Oriente Próximo, que desenvolveram os tecidos de linho, e estes passaram a substituir as peles de animais. (Oliveira, 2013, p.1).

Tem-se que antes do surgimento da moda, a roupa já determinava um diferenciador social, seja na cor ou no material utilizado; de acordo com Oliveira (2013), no Egito a roupa já cumpria com essa função além de seus complementos como, colares, pulseiras, gargantilha que demonstravam poder aquisitivo dos nobres e as classes mais favoráveis, enquanto os pobres por muitas das vezes andavam nus.

Contudo na Grécia, segundo Oliveira, o linho e a lã era o tecido mais utilizado para a fabricação da túnica; “um retângulo de tecido preso nos ombros e embaixo dos braços, com uma das laterais fechadas e outra aberta” (Oliveira, 2013, p.2). Muitos acreditam que as cores que eles utilizavam em seus trajes era somente o branco, “mas a verdade é que usavam tecidos de todas as cores” (Heller, 2013, p.482). Em concordância com Eva Heller em seu livro *A psicologia das cores*; no século XIX surgiu uma teoria de que os antigos gregos poderiam ter sido daltônicos, devido às ruínas brancas da Grécia. No entanto, logo se percebeu que essas ruínas haviam sido originalmente pintadas com uma variedade de cores. Retornando à questão

do traje, ainda com base nas afirmações de Eva Heller, o único matiz que era desprezado era o marrom, sendo as pessoas que usavam essa cor consideradas esfarrapadas.

Andreo, José e Oliveira (2014), afirmam que a vestimenta do rei e da rainha durante a Idade Média era marcado pela nobreza dos materiais e pelos detalhes, plebeus jamais poderia se vestir ou se quer parecer como um nobre. “Na idade média, registram-se inúmeras leis suntuárias, que restringiam o uso de determinadas cores, modelagens e acessórios. Não havia uma mobilidade estética, era de fato um crime, um plebeu jamais poderia se vestir ou sequer parecer como um nobre” (Andreo, José, Oliveira, 2014, p.3). Segundo Heller (2013) a nobreza reservava para si as cores luminosas restando para as pessoas com pouco recursos as cores escuras como por exemplo o marrom e sem brilho.

Ainda na idade média as cores simbólicas dos trajes na pintura cristã era azul para Maria e vermelho para Jesus, só que nem sempre Maria era representada pela cor azul, a cor no traje dependia muito da hierarquia do santo, Heller (2013) nos conta que, quando Maria está sendo representada ao lado de Jesus a cor que era utilizada é o azul-escuro pois tem qualidade inferior ao ultramarino pois de acordo com as questões religiosas, Maria não deve trajar roupas de hierarquia superior, quando ela era representada trajando vestimenta da cor vermelha quando era retratada em ambiente mundano.

O vermelho que era utilizado nas vestes de Jesus era o vermelho tradicional daquela época, conhecida como a cor da masculinidade. Sendo que, “na realidade, eram os artesãos e os servos que se vestiam de azul, ao passo que vermelho era a cor dos soberanos e da nobreza” (Heller, 2013, p.63). Cores essas que determinavam a hierarquia social ao passo que não era qualquer tom de azul. Um azul-claro e brilhante era cor nobre, era o azul da aristocracia.

As cores simbólicas do cristianismo aparecem, na maioria das vezes, nas vestimentas e são, de modo geral, sinais de reconhecimento: pela cor da vestimenta das pinturas antigas, é possível, em geral, saber quem está representado ali. Além disso, elas caracterizam as qualidades de quem as veste. O azul feminino é a cor de Maria – que chamamos também de “a cor de Nossa Senhora”. Maria aparece num luminosíssimo azul ultramarino¹⁹ como Virgem, como Nossa Senhora da lua crescente e deusa celestial. Como manto, Nossa Senhora carrega um manto azul, tão vasto quanto o céu

¹⁹ O ultramarino, o luminoso azul dos pintores, é conhecido desde a Antiguidade. Para a produção dessa cor se utilizava como pigmento uma pedra semipreciosa: o lápis-lazúli. Trata-se de uma pedra de cor azul profundo; não é transparente, tem veios brancos e granulações douradas. Antigamente, se acreditava que as granulações douradas fossem ouro – o lápis-lazúli se encontrava em jazidas tanto de ouro quanto de prata; porém, o que reluz como ouro é, na verdade, pirita, um minério sulfuroso que também era chamado de “ouro dos tolos”. “Ultramarino” significa “além-mar” – e foi de lá mesmo que veio o lápis-lazúli: vinha de além do Oceano Índico, do Mar Cáspio e do Mar Negro. O lápis-lazúli é uma pedra semelhante ao mármore, que é triturada e depois laboriosamente socada num pilão, até virar pó. Em seguida, esse pó é misturado a um aglutinante. O pó assim obtido recebe então o nome de “ultramarino”. Dele se pode fazer tinta para aquarela, têmpera e tinta a óleo. (Heller, 2013, p.57)

sobre os fiéis. Como Nossa Senhora das Dores, ela traça um vestido de um azul profundo. (Heller, 2013, p.62).

Assim como na Grécia, na Idade Média a cor marrom também era desvalorizada na vestimenta; “na Idade Média o marrom era considerado a cor mais feia. Marrom era a cor das roupas dos pobres, dos camponeses, escravos, servos e mendigos.” (Heller, 2013, p.479). As pessoas que eram desprovidas de poder aquisitivo utilizavam esse tom pois para tingir um tecido custava caro e as roupas não tingidas denotavam claramente uma condição inferior.

O final da Idade Média e o início do Renascimento foi um período muito importante pois foi nesse momento que o termo moda surgiu. “O surgimento da moda no ocidente é decorrente das navegações marítimas, do imperialismo e posteriormente da revolução industrial, que maximizou o poder econômico dos mais abastados” (Andreo; José; Oliveira, 2014, p.3). Ela parece como uma portadora de símbolos coletivos e individuais. Em toda história, em determinados períodos o traje e acessórios apareceram como demarcador social, “a associação com o poder político e religioso, assim como na era pré-moda, onde objetos e panejamento, modelagem e acessórios, faziam a distinção entre o nobre e o plebeu, o sagrado e o comum, o rei e os súditos” (Andreo; José; Oliveira, 2014, p.3). Para diferenciar as classes com maior poder aquisitivo das menos favorecidas a moda surge; para pontuar essas questões de distinção de classe, colocando maior evidência.

Nascida no Ocidente, no período da Renascença, entre os séculos XIV e XV, especificamente nas cortes de Borgonha, a moda encontrou terreno favorável para seu efetivo surgimento, com a expansão do capitalismo mercantil, quando a Europa estava num momento de grande desenvolvimento econômico, propiciando um contexto suscetível a frequentes mudanças culturais refletidas no vestuário. As modelagens sofreram alterações, assim como os cortes, as cores e as texturas das peças e os acessórios, com modificações constantes nos chapéus e nos sapatos. O século XVI lidou com o extremo destas alterações, porque as mudanças nas roupas tornaram-se fonte de prazer e, com a ascensão da burguesia [...] Isto devia ao fato desta nova classe social não “abrir mão” de exibir sua força política, econômica e social, dado que o vestuário apareceu como uma composição social, (Moura, 2018, p.20).

O seu acontecimento surge como diferenciador das camadas aristocratas, por conta da imitação. Segundo Moura (2018), não existia autonomia estética individual para a escolhas das roupas, é nesse período surgiram leis semelhantes as suntuárias para ditar normas; diante disso é visto que a moda apareceu com a necessidade de diferenciação das classes, de modo a combater a imitação. Como expõe Paulo Debom (2013) em seu artigo *A moda e o vestuário como objetos de estudo na História*, onde ele vem trazer a perspectiva e destacar a relevância dos estudos de Roland Barthes, Fernand Braudel, Daniel Roche, Gilda de Mello e Souza. Para a construção desse campo do conhecimento; onde Braudel afirma que não haveria moda se não

existissem as classes desafortunadas, ou seja, se não existissem as pessoas com pouco recursos com a tentativa de copiar a maneira de trajar da aristocracia, não aconteceria a moda.

Essa perspectiva se correlaciona diretamente com dados coletados sobre a origem e idealização da Festa do Divino em Alcântara, onde acredita-se que ela tenha surgido no final da Idade Média, mais especificamente na Baixa Idade Média e início do Renascimento; onde as vestimentas e suas cores desempenham um papel simbólico significativo. Assim como na análise de Fernand Braudel destacado no texto de Paulo Debom (2013), sobre a moda e a imitação das classes aristocráticas, na Festa do Divino, as cores e trajes também refletem um sistema de valores e hierarquias sociais. As vestimentas não são meramente decorativas, mas comunicam profundas significações culturais e religiosas, evidenciando como as tradições populares se entrelaçam com dinâmicas sociais e históricas. Dessa forma, o estudo do figurino no espetáculo "Divino" deve considerar essa rica tapeçaria de influências e significados, reconhecendo como as cores e trajes utilizados estão imersos em um contexto histórico e social que molda sua interpretação e impacto.

No espetáculo a imagem inicial que se apresenta é a do imperador com colete na cor vermelha sangue representando sua soberania, e uma legging dourada fazendo referência as vestimentas imperiais. Sobre o colete vermelho que o imperador da encenação traja, temos que no Renascimento trazendo os escritos de Heller (2013), o vermelho era a cor mais apreciada por homens e mulheres. Existia uma crença que a cor vermelha concedia força e poder e se evidenciava no fato de que a nobreza proibia seus súditos de usarem a cor.

A cor vermelha tinha uma certa importância pois mostrava autoridade as demais cores, era cor dos nobres e dos ricos; “só eram consideradas bonitas as cores puras, luminosas. Consequentemente, as cores luminosas²⁰ eram privilégio das altas camadas” (Heller, 2013, p.114). Na cena a cor vermelha no colete mostrar esse poderio, pois as demais personagens que aparecem logo atrás dele traja roupas brancas, as caixeiras, o branco é a ausência de todas as cores; porém acredita-se que para a cena a cor branca vem com o signo de cunho mais religioso, na festa do divino.

Nascimento (2018) descreve, que elas são vistas como sacerdotisas no culto ao Divino Espírito Santo, uma posição de grande significado religioso e cultural. No entanto, essa condição não elimina a percepção de servidão e inferioridade em relação à figura do imperador. Essa dualidade entre a elevação espiritual das Caixeiras e sua posição subalterna na hierarquia do evento reflete complexas dinâmicas de poder.

²⁰ Cores puras, cores primárias que não podem ser criadas a partir da combinação de outras cores.

A diversidade no simbolismo de cores ocorre porque os significados de cores e o simbolismo acontecem de forma individual, universal e cultural. Nós como seres culturais participamos fortemente da construção do significado de tudo o que povoa o cotidiano, estamos diretamente envolvidos com a criação simbólica dos objetos. De acordo com Silveira (2015), o que dá significado e qualidade aos signos é a sua utilização. O trabalho de construção social simbólica das cores necessita ser marcado, representado para que seja lembrado.

Não existe cor destituída de significado. A impressão causada por cada cor é determinada por seu contexto, ou seja, pelo entrelaçamento de significados em que a percebemos. A cor num traje será avaliada de modo diferente do que a cor num ambiente, num alimento, ou na arte. [...] (Heller, 2013, p. 23-24).

No livro *Introdução à Teoria da cor* de Luciana Silveira, a autora visa “compreender as especificidades e as interações dos três principais aspectos da cor: o físico, o fisiológico e o cultural.” (Silveira, 2015, p.7). Onde ela destaca que o processo da sensação cromática é conceituado como uma análise da cor no objeto, física ou fisiologicamente, isto é: “a sensação da cor, neste caso, é o resultado da ação da luz sobre os órgãos visuais”. (Silveira, 2015, p.115). Depois desse processo físico na retina, o fluxo luminoso é alterado e cifrado fisiologicamente, e encontra a cultura na qual está inserida. Contudo o que nos interessa para essa pesquisa é o aspecto cultural pois a cor no figurino, não auxilia somente na construção do personagem, ele é um norteador para o entendimento geral do espetáculo.

Este momento é muito importante, tanto quanto os outros, pois é essencial que se saiba que é dentro das fronteiras da nossa cultura que se aprende a ver a cor, seus significados, seus usos, seus indícios e suas sensibilidades e que, principalmente, se faz parte da construção desses significados, usando os objetos que trazem consigo a cor.” (Silveira, 2015, p.115).

A cultura é mencionada por Silveira (2015) como uma formação de uma “lente” na percepção cromática, ela se utiliza dessa metáfora para apontar que cada indivíduo é um, e, de acordo com as suas experiências, possuem uma bagagem cultural individual ou coletiva; a cultura tem um papel imprescindível naquilo que se seleciona para ser guardado na memória visual.

Cada cor tem a sua história, marcada por hábitos e significados, e é isto o que a torna passível de classificação. Podem-se tomar as cores como instrumentos ativos de uma determinada cultura e, no caso da cultura ocidental, tem-se as cores culturalmente atreladas aos significados. Os significados das cores foram e continuam sendo construídos coletiva e socialmente. São materializados de várias formas em filmes, placas de trânsito, tarjas de remédios, batons, enfim, vários objetos que continuam mediando a interação social do ser humano. (Silveira, 2015, p.122).

Existe uma vasta diversidade no uso de cores e suas associações entre culturas; em todo

o mundo a maneira com que as diferentes culturas veem e descrevem as cores variam de maneira considerável. “Cores e sentimentos não se combinam ao acaso nem são uma questão de gosto individual – são vivências comuns que, desde a infância, foram ficando profundamente enraizadas em nossa linguagem e em nosso pensamento.” (Heller, 2013, p.21).

O marrom das botas também faz parte da caracterização, embora não se destaque tanto quanto as outras peças e elementos que compõem a cena, que acabam chamando mais atenção. Ainda assim, a cor marrom presente no calçado do personagem contribui para a construção de sua identidade visual. Embora o marrom não seja uma cor predominante, ele carrega um simbolismo importante, integrando de forma sutil o figurino e a narrativa estética do personagem. “O marrom resulta da mistura de todas as cores: misture-se o vermelho e o verde, teremos marrom; violeta com amarelo, novamente marrom; azul com laranja, lá está outra vez o marrom. E caso se combine qualquer outra cor com o preto, teremos novamente o marrom” (Heller, 2013, p.472). Mistura das cores complementares.

De acordo com Eva Heller, na Idade Média, o marrom era considerado a cor mais desvalorizada. Ele representava as vestimentas dos pobres, camponeses, escravos, servos e mendigos, sendo confeccionadas a partir de resíduos de lã e pelos de cabra, cervo e lebre, fiados com linho e cânhamo crus e sem tingimento. Em um período em que as cores vibrantes eram símbolo de status social, as roupas não tingidas claramente indicavam uma condição inferior.

No entanto, a escolha da bota para a cena foi intencional, trazendo uma conotação de masculinidade, poder militar e imperial. Além de simbolizar essas características, o calçado também foi escolhido por sua praticidade, facilitando o deslocamento durante os cortejos pelas ruas, que são repletas de pedras, buracos e outros obstáculos.

Logo em seguida, a cor dourada se destaca, simbolizando a personificação do Divino Espírito Santo. Sobre a cor dourada no período da Renascença foi encontrado registros sobre a sua utilização, retomando os conceitos estudado por Heller (2013) temos que esse matiz é considerado a cor do luxo a cor da riqueza:

[...] o rei Francisco I da França (1494-1547) encomendou 13.600 botões de ouro para enfeitar um só traje de veludo. Pagou-os com dinheiro do caixa do Exército. Francisco I, que era considerado o homem mais elegante de seu tempo, para não ter competidores, decretou que ninguém de situação inferior à do príncipe herdeiro poderia se vestir com peças douradas. Quando a nobreza se tornou economicamente dependente da burguesia endinheirada, os burgueses passaram a poder também se vestir com roupas douradas. Pode-se dizer que sua posição social podia ser calculada da quantidade de brocados de ouro que podiam usar. No final do século XV, aos ricos de Munique foi permitido o uso de 60 centímetros de tecido dourado e 30 gramas de ouro bordado em suas roupas¹⁴. Com 30 gramas de ouro era possível confeccionar um traje muito luxuoso (com um grama de ouro se pode fazer um fio de três quilômetros). (Heller, 2013, p.434).

Essa cor aparece também no festejo, não com muita ênfase nos trajes, mas nos elementos que compõem a festa. A cor do ouro a cor da elegância, antigamente era possível ver membros da casa real vestido com tecidos dourados durante a noite, hoje em dia seu uso é considerado “excesso de arrogância” (Heller, 2013, p.435). No espetáculo o performer utiliza em alguns detalhes da camisa a cor dourada, além de uma meia calça e uma sapatilha com a mesmo matiz, com tons de dourado diferentes, Heller (2013) afirma que existem dezenove tons de dourado.

Porém quem pensa em ouro não pensa na cor, pensa no metal. A cor dourada na cena é vista como uma cor de transição para a segunda parte do espetáculo, onde ele se embesbeia de uma tinta feita a base de purpurina e óleo corporal, se transformando na representação simbólica do Divino espírito Santo.

Há um mito sobre uma cidade na América do Sul onde existia uma comunidade indígena cujas ruas e calçadas eram feitas de ouro maciço. “No século XVI, depois que os conquistadores espanhóis descobriram o ouro dos incas, começou a se espalhar a notícia de que, em algum lugar da América do Sul, existia uma tribo de índios, cujo chefe se banhava em pó de ouro.” (Heller, 2013, p.423) Muitas expedições foram organizadas em busca dessa cidade. No entanto, a busca pelo ouro já ocorria muito antes dessa lenda surgir, deixando claro que as expedições em busca de metais preciosos já aconteciam. De acordo com o mito, o chefe dessa comunidade indígena se cobria com pó de ouro, sendo chamado de *El Dorado*.

O mito de *El Dorado*, encontra ressonância no espetáculo *Divino* através da utilização simbólica da cor dourada, que é central na representação do poder e da grandiosidade da figura da personificação do Divino. A cor, em ambos os contextos, carrega um simbolismo de riqueza, poder e uma ligação entre o material e o espiritual, entre o terreno e o divino. Dessa forma, o *Divino* também explora a tensão entre tradição e busca por significados profundos, assim como as expedições em busca de El Dorado representavam a busca por algo maior e inatingível.

2 A COR NA UMBANDA E NO TAMBOR DE MINA

A construção deste tópico surge apoiado nas minhas vivências de infância nas religiões de matriz africana, em especial na Umbanda e no Tambor de Mina. Minha avó materna, sempre que possível, me levava aos tambores. Gostaria esclarecer que embora tenha uma ligação familiar com as religiões de matriz africana não sou umbandista e nem mineira, uma vez que nunca fui iniciada. Nessas idas e vindas, comecei a perceber que as cores estavam sempre presentes: nas vestimentas, nas mesas do bolo e nas decorações das festas. Dependendo de quem era homenageado, três cores eram escolhidas pela entidade, e, em seguida, o pai ou mãe de santo da casa reunia seus filhos de santo para comunicar quais seriam as cores utilizadas para determinada festa.

Com o passar do tempo, deixei de frequentar essas cerimônias e passei a vivenciar outras experiências religiosas, embora continue ajudando sempre que possível nas rezas e cerimônias realizadas pela minha avó. Todo ano, minha avó celebra a reza de São Lázaro em sua casa, e eu sempre a ajudo. Certa vez, ao chegar, deparei-me com o altar adornado com três fitas de cores diferentes: branco, verde e vermelho. Nesse momento, memórias de infância retornaram com a sensação de já ter passado por aquela situação, e os questionamentos que antes não tinham resposta voltaram à tona como indagações profundas. Escrevo sobre as duas religiões até certo ponto, pois, ao longo dos meus vinte e cinco anos acompanhando a minha avó, ela frequentou e participou como filha de santo em sete casas diferentes, tanto de terreiro de Mina quanto de Umbanda. Ao acompanhar essas experiências, observei que alguns fundamentos de ambas as religiões se entrelaçam, mostrando como certos princípios e práticas podem se cruzar e coexistir em diferentes tradições.

Neste capítulo, inicialmente abordaremos a origem das duas religiões mencionadas anteriormente, com ênfase em seu sincretismo afro-brasileiro e na relevância que possuem para a formação dos grupos de religião de matriz africana em São Luís. Serão destacadas as duas

casas pioneiras na criação do Tambor de Mina. Em seguida, exploraremos a relação entre a Festa do Divino e o Tambor de Mina, destacando suas semelhanças e diferenças. Será analisada a importância das cores nos rituais da Mina, investigando sua conexão com o culto ao Divino Espírito Santo.

E trataremos sobre o papel central das cores em suas práticas. Cada orixá, ou divindade, está vinculado a cores específicas que carregam significados profundos. Posteriormente, analisaremos a relação entre essas cores e o culto ao Divino Espírito Santo, enfatizando como elas são usadas para criar atmosferas rituais e agregar significado durante as celebrações na Mina. Seja em vestimentas cerimoniais, símbolos religiosos ou objetos sagrados, as cores são essenciais para o simbolismo da Mina. Vale lembrar que a interpretação das cores pode variar entre diferentes culturas e tradições, e por isso, é importante considerar o contexto cultural ao discutir seu significado. Neste capítulo, aprofundaremos a utilização do papel das cores na Mina nas cerimônias e rituais dessa religião.

2.1 O Sincretismo na Umbanda e no Tambor De Mina

O sincretismo religioso refere-se à fusão de diferentes doutrinas e crenças religiosas para formar uma nova prática ou conjunto de crenças. O termo é conceituado em duas fases distintas. Na primeira, conforme Santos (2009, p.11), "o verbete sincretismo é oriundo da língua grega, resultante da junção das partículas *syn* = junto, e *kretidzei* = agir como Creta, ou seja, exercer uma ação de união à maneira cretense". Nesse contexto, o termo possuía uma conotação política na Grécia, sendo utilizado para caracterizar alianças estratégicas ou ações conjuntas entre os povos de Creta.

A segunda fase ocorre com o passar do tempo, quando o termo sincretismo adquire novos significados. No século XVI, de acordo com Santos (2009), o conceito passou a ser empregado no campo teológico, com Erasmo de Rotterdam sendo um dos principais precursores dessa nova abordagem. Erasmo usou o termo para descrever a tentativa de reconciliar diferentes correntes de pensamento, especialmente no contexto das divergências entre humanistas e protestantes, promovendo um entendimento comum entre visões conflitantes.

Erasmus de Rotterdam é fundamental neste processo, naquele momento, pois ele teve papel de suma importância, quando convocou os humanistas protestantes, pelo fato de haver pensamentos divergentes entre eles, com o objetivo de discutir pontos que não constituíam um caráter convencional, a aquela atitude de congregaram-se em torno de questões diversas para atingir um alvo comum. Tal postura foi denominada

por ele de sincretismo. O termo adquiriu paulatinamente uma conotação pejorativa, em virtude do radicalismo assumido por algumas vertentes religiosas reformistas, que se entendiam como imaculadas e fiéis aos preceitos bíblicos, em contraposição a outros movimentos reformadores, que naquele momento se afirmavam. (Santos, 2009, p.13).

Erasmus de Roterdã desempenhou um papel crucial ao convocar os humanistas protestantes para debater questões teológicas que geram divergências, buscando encontrar pontos de consenso e promover a união em torno de objetivos comuns. Entretanto, o termo adquiriu uma conotação negativa, especialmente quando correntes reformistas mais radicais começaram a se posicionar como as únicas guardiãs "imaculadas" dos ensinamentos bíblicos, em oposição a grupos mais flexíveis que buscavam incorporar diversas influências. O radicalismo dessas correntes contribuiu para a percepção pejorativa do sincretismo como algo impuro ou herético.

A partir das reflexões de Santos (2009), observa-se que, dentro do Cristianismo, o sincretismo é frequentemente visto como algo que ocorre apenas em "outras" religiões, enquanto o Cristianismo é considerado "puro", baseado na revelação divina. Esse ponto de vista, comum em setores mais tradicionais, ignora o fato de que o próprio Cristianismo passou por processos históricos de adaptação e incorporação de práticas e símbolos de outras culturas e religiões, incluindo tradições pagãs.

Quando se considera a Umbanda, uma religião brasileira de matriz africana, essa crítica ao sincretismo cristão torna-se ainda mais pertinente. A Umbanda é profundamente sincrética, integrando elementos do catolicismo, espiritismo, religiões africanas como o Candomblé, e influências indígenas. Assim, a Umbanda não só exemplifica o sincretismo religioso, mas também ilustra como diferentes sistemas de crença podem se fundir, criando uma nova forma de espiritualidade, em um processo de coexistência e diálogo entre tradições diversas.

A Umbanda é uma religião afro-brasileira que surgiu a partir do que muitos pesquisadores chamam de mito ou de marco histórico, para a formação de uma religião nova, que tem como indício do seu surgimento no início do século XX, no Rio de Janeiro. Segundo Rohde (2010), a Umbanda tem um mito de fundação extremamente difundido, onde esse mito vem nos contar que:

Em primeiro lugar, a anunciação da umbanda pelo Caboclo das Sete Encruzilhadas teria ocorrido em dois tempos: no dia 15 de novembro de 1908 houve a primeira manifestação do caboclo mencionado numa mesa espírita à qual o jovem Zélio de Moraes (na época com 17 anos) havia sido levado devido a um problema de saúde que os médicos não conseguiam curar (alguns falam em paralisia, outros numa série de crises semelhantes à epilepsia). Não há consenso sobre se Zélio já chegou curado à reunião espírita ou se sua cura se processou durante os acontecimentos daquela noite. O que importa é que nessa reunião começaram a se manifestar diversos espíritos de

negros escravos e indígenas nos médiuns presentes, e esses espíritos eram convidados a se retirar pelo dirigente da mesa que os julgava (como era e continua sendo comum entre os kardecistas) atrasados espiritual, cultural e moralmente. Os dirigentes da reunião espírita tentaram afastar o próprio Caboclo das Sete Encruzilhadas, quando então este avisou que, se não havia espaço ali para manifestação dos espíritos de negros e índios considerados atrasados, seria fundado por ele mesmo na noite seguinte, na casa de Zélio, um novo culto onde tais entidades poderiam exercer seus trabalhos espirituais e passar suas mensagens. Às 20 horas do dia seguinte, 16 de novembro de 1908, em meio a uma pequena multidão de amigos, parentes, curiosos e kardecistas incrédulos que se aglomeravam na casa de Zélio, baixou novamente o caboclo referido e declarou que se iniciava a partir de então uma nova religião na qual pretos velhos e caboclos poderiam trabalhar. Determinou também que a prática da caridade seria a característica principal do culto; que este teria como base o Evangelho Cristão e como mestre maior Jesus; que o uniforme utilizado pelos médiuns deveria ser branco; que todos os atendimentos seriam gratuitos; e que a religião se chamaria umbanda. (Rohde, 2010, p.37-38).

Segundo o autor, a Umbanda não surgiu da noite para o dia, mas foi o resultado de um longo processo de construção social, marcado por lutas e esforços de seus praticantes até se consolidar como uma religião afro-brasileira. Rohde (2010) não considera que o surgimento oficial da Umbanda tenha ocorrido de forma repentina, como o mito popular sugere. O mito em torno de sua origem teria sido necessário para sua consolidação, funcionando como uma narrativa simbólica. Rohde (2010) argumenta que o desenvolvimento da Umbanda foi um processo gradual, acompanhando o surgimento da nação brasileira. Institucionalmente, a religião é recente, tendo sido oficializada entre os séculos XIX e XX por meio da organização de um grupo religioso chamado de Umbandistas.

De acordo com Ferretti (2008) a umbanda foi mais difundida no Maranhão após 1960, com a fundação da Federação de Umbanda e Cultos Afros-brasileiros; apesar dos esforços de unificação empreendidos desde 1941, apresentam bastante diversidade. “No Maranhão a umbanda é bastante influenciada pelas denominações religiosas afro-brasileiras tradicionais e hegemônicas no estado (tambor de mina e terecô) e pela cura (pajelança de negros), mas exerce também grande influência em terreiros de todas elas.” (Ferretti, 2008, p.1) As entidades cultuadas na Umbanda incluem os orixás, caboclos, pretos-velhos, entre outras. Seus rituais envolvem giras, oferendas, cânticos e danças, e, diferentemente de outras religiões afro-brasileiras, não incluem sacrifícios de animais. O principal objetivo da Umbanda é a prática da caridade, a busca pela evolução espiritual e o auxílio aos necessitados, realizado por meio da mediunidade e do trabalho espiritual.

Dentro do sincretismo religioso, destaca-se o Tambor de Mina, uma religião afro-brasileira originária de São Luís do Maranhão. Surgido antes da abolição da escravidão, em 1888, o Tambor de Mina se expandiu para o Pará, Amazonas e outros estados do norte do Brasil. Embora possua características próprias, conforme Ferretti (2008) explica, essa religião foi

sincretizada com outras práticas religiosas, como o terecô de Codó, a cura conhecida como pajelança maranhense, a macumba proveniente do centro-sul, e a umbanda, pela qual foi amplamente influenciada. Recentemente, também recebeu influências do candomblé.

Segundo Ferretti (1996), essa religião recebe influências de matrizes africanas, indígenas e europeias, diferenciando-se da Umbanda pela forte presença das tradições Jeje, Nagô²¹ e Cambinda. “Embora hegemônico no Maranhão, foi sincretizado no passado com manifestação religiosa de origem indígena denominada Cura/Pajelança e com uma tradição religiosa afro-brasileira, surgida em Codó (MA), denominada Mata ou Terecô” (Ferretti, 1997, p.3). No Tambor de Mina, as entidades cultuadas são os voduns e orixás (entidades africanas), gentis (nobres cristãos europeus que se acredita terem se encantado, frequentemente associados a orixás e algum deles a santo católico), turcos (nobres de origem pagã) e caboclos (tipos populares com ou sem origem nobre ou indígena). Seus rituais envolvem cânticos, danças e toques, podendo incluir sacrifícios animais.

Essas entidades são organizadas em nações e em famílias, e possuem diferenças de idade bem-marcadas. Mas, embora as mais velhas sejam mais prestigiadas, as mais novas (às vezes crianças) podem ser também “donas da cabeça” e podem ser recebidas em todos os toques, como: os gêmeos Tossá e Tossé e a princesa Sepazim, da família real do Dahomé (recebidos na Casa das Minas-Jeje); e Menino Da Lera (da família do Rei da Turquia). (Ferretti, 1996, p. 3).

O objetivo maior é manter as tradições africanas e a conexão com os ancestrais, além de buscar proteção e orientação espiritual. Criada por africanos escravizados que trouxeram suas crenças e as mesclaram com o catolicismo, a estrutura hierárquica do Tambor de Mina é mais descentralizada, valorizando a participação coletiva. Além disso, essa religião mantém uma relação próxima com o catolicismo, refletida nas cerimônias e rituais que frequentemente incluem santos católicos.

A religião afro-brasileira no Maranhão, em suas diversas denominações é bastante ligada ao catolicismo. Além dos terreiros realizarem festas e rituais do catolicismo popular, como a Festa do Espírito Santo, Queimação de Palhinhas do Presépio, Batismo (na igreja ou no terreiro, com água benta), alguns ritos católicos são indispensáveis nas festas de voduns e encantados, como: missa, procissão e ladainha (em latim). (Ferretti, 1996, p.4).

A natureza sincrética do Tambor de Mina estabelece uma conexão com os ancestrais e com o catolicismo, a religião adaptou suas práticas ao contexto cultural brasileiro, incorporando

²¹O termo “Nagô” é utilizado para se referir a um grupo étnico africano que teve uma forte influência na formação da cultura brasileira, especialmente na região Nordeste do país. Os Nagôs são originários da região da Nigéria, mais especificamente do antigo Império Iorubá, e foram trazidos como escravos para o Brasil durante o período colonial. O termo “Nagô” tem um significado amplo e abrangente.

elementos do catolicismo em seus rituais, como missas, procissões e a veneração de santos. Segundo Ferretti (1996), a partir da década de 1960, o Tambor de Mina passou a ser fortemente influenciado pela Umbanda, tanto na capital quanto no interior.

Algumas das antigas casas de Tambor de Mina, embora não tenham se filiado oficialmente à Federação de Umbanda, adotaram práticas dessa religião, mas continuam realizando os rituais tradicionais de Mina. Essas casas, mesmo preservando suas tradições, se identificam como umbandistas e participam de eventos organizados pela federação, demonstrando um processo de intercâmbio religioso.

Não se pode falar de Tambor de Mina sem mencionar as duas casas mais antigas do estado. De acordo com Ferretti (1996), uma das casas mais antigas é a Casa das Minas, terreiro de matriz Jeje, consagrado ao vodum Zomadonu, fundado por africanos em meados do século XIX. A segunda é a Casa de Nagô, consagrada ao orixá Xangô. Esta última foi aberta com a colaboração da fundadora da Casa das Minas, o que não impediu que se afirmasse como uma casa distinta, apresentando características próprias. Como Matos (2022, p.36) destaca, "no Tambor de Mina, somente a Casa das Minas-Jeje e a Casa de Nagô foram fundadas por mulheres africanas e mantêm a identidade africana ancorada na autodefinição, no reconhecimento geral e na preservação de traços antigos e diferenciados, muitos dos quais remontam ao tempo das fundadoras".

Essas casas, ambas fundadas por mulheres africanas no século XIX, são fundamentais para a preservação das tradições africanas no Brasil, especialmente no que diz respeito ao culto aos voduns e orixás. Isso reforça a importância do papel das mulheres africanas na fundação e perpetuação dessas tradições religiosas e na consolidação de uma identidade cultural afro-brasileira no Maranhão.

O Tambor de Mina e a Umbanda são duas tradições religiosas afro-brasileiras que, embora compartilhem raízes africanas e influências sincréticas, apresentam diferenças significativas em suas práticas e fundamentos, como discutido anteriormente. O sincretismo religioso é um dos pilares centrais dessas religiões, refletindo-se tanto nas suas práticas rituais quanto na veneração de santos e divindades. Uma manifestação clara desse sincretismo é a conexão com o Divino Espírito Santo, que é incorporada de maneira singular em ambas as tradições, evidenciando a fusão entre o catolicismo, a Umbanda e o Tambor de Mina nos rituais e celebrações que entrelaçam elementos dessas diversas crenças.

Neste capítulo, focaremos especificamente na religião afro-brasileira ludovicense conhecida como Tambor de Mina. Conforme Ferretti (2008) aborda "em São Luís, os terreiros que se definem como de umbanda não realizam a festa do Espírito Santo, tradicional nas casas

de mina” (Ferretti, 2008, p. 7-8). Inicialmente, abordamos tanto a Umbanda quanto o Tambor de Mina para situar seus princípios e fundamentos, possibilitando uma compreensão mais ampla do funcionamento das celebrações e rituais; em certos contextos observamos a incorporação de elementos e rituais de ambas as religiões. Apesar de não ter tido contato direto com nenhuma casa de Mina que celebre a Festa do Divino durante a pesquisa²², nas próximas linhas costuraremos sobre a cerimônia do Divino e o uso das cores e a forma como elas são integradas aos rituais do Tambor de Mina.

2.2 A Presença Do Divino Espírito Santo No Tambor De Mina

De acordo com Leal (2019), a relação do Divino Espírito Santo com o Tambor de Mina remonta ao final do século XIX, período em que teria sido realizada a primeira Festa do Divino na Casa das Minas, seguida pelas primeiras décadas do século XX na Casa de Nagô. Com o tempo, o número de festas em terreiros aumentou, sendo em 1940 um marco nesse crescimento. No entanto, foi a partir dos anos 1970 que o número de festas em terreiros experimentou um aumento mais significativo. "Essa tendência, que continuou nos anos 1980, atingiu seu auge nos anos 1990 e prolongou-se pelos anos 2000" (Leal, 2019, p. 94).

A conexão com o Divino Espírito Santo no Tambor de Mina reflete o sincretismo religioso presente nessa tradição afro-brasileira. Embora o Tambor de Mina seja predominantemente ligado ao culto dos voduns e orixás; elementos do catolicismo, como a veneração ao Divino Espírito Santo, foram incorporados em alguns de seus rituais.

A religião não se prendeu aos cultos realizados em África de Voduns e Orixás e agregou, no contato com o Brasil, mas especificamente com o Maranhão, elementos da Cultura indígena, como a Pajelança, do Catolicismo Ibérico, como a festa do Divino Espírito Santo, e de outras religiões de Matriz Africana. (Matos, 2022, p.38).

Esse sincretismo não é incomum no Maranhão, onde as tradições africanas se mesclaram com práticas católicas, criando uma convivência entre diferentes expressões de fé. Festas dedicadas ao Divino Espírito Santo podem ocorrer em terreiros de Tambor de Mina, reforçando a união entre os elementos africanos e católicos, em que a espiritualidade africana se ajusta às práticas e símbolos do cristianismo, sem perder sua essência.

²² A escolha pela investigação sobre a Festa do Divino no contexto do Tambor de Mina, apesar da ausência de contato direto com uma casa de Mina específica, justifica-se pela relevância cultural e simbólica desse culto no Maranhão, permitindo uma análise profunda baseada em fontes teóricas e registros que representem a vivência e a riqueza dessa tradição.

Leal (2019), expõe que as festas do Divino Espírito Santo em São Luís do Maranhão, se dividem em dois grandes grupos as que fazem no domingo pentecostes onde celebram de fato o Espírito Santo e as são celebradas no decorrer do ano, onde esses homenageiam o Espírito Santo e o santo, a entidade, que é homenageado no dia principal da festa.

Sendo que, “algumas poucas pessoas também organizam a festa em suas casas. Geralmente são pessoas relacionadas com o tambor de mina e que, por algum motivo, fazem a festa fora do local de culto, mas sempre em homenagem a entidades cultuadas nos terreiros.” (Ferretti, 2005, p.1) Essa fusão religiosa exemplifica como o Tambor de Mina, mesmo com sua base africana, dialoga com a cultura religiosa brasileira, onde o Divino Espírito Santo se torna um símbolo tanto de proteção espiritual quanto de conexão com as divindades tradicionais.

Os aspectos visuais e simbólicos presentes na Festa do Divino no Tambor de Mina diferem em poucos detalhes da celebração realizada na cidade de Alcântara. Neste momento, utilizarei os estudos de João Leal (2019), que pesquisou quatro terreiros de Mina na cidade de São Luís do Maranhão, analisando as oscilações entre decoração e ordem, bem como o excesso e a transgressão nesses espaços, que serão abordados a seguir. Leal observou que:

O Espírito Santo é usualmente representado – em conjunto com um pombo de madeira e com a bandeira do Espírito Santo – por uma coroa em latão (ou, mais raramente, em prata), encimada por uma pomba e acompanhada de um cetro. Esses símbolos são instalados na tribuna, um altar ricamente decorado no qual se centra parte importante dos festejos. Como em muitos outros festejos populares brasileiros, a festa do Divino surge ainda associada a um mastro, um tronco de árvore decorado, geralmente encimado por uma pequena bandeira, que, além de assinalar o lugar e o tempo da festa, simboliza também o Espírito Santo. (Leal, 2019, p.435).

Em algumas casas de Tambor de Mina, a festa do Divino Espírito Santo é celebrada com grande devoção, incorporando ladainhas, procissões e símbolos católicos como a pomba do Espírito Santo, que se somam às danças e cantigas tradicionais de origem africana. Essa interação entre o culto católico e o Tambor de Mina não significa uma mera sobreposição de práticas, mas sim uma síntese religiosa, em que os praticantes mantêm a conexão com seus ancestrais africanos enquanto dialogam com a fé católica, que lhes foi historicamente imposta.

Conforme Leal (2019) descreve, a representação do Império é preparada com crianças e pré-adolescentes de ambos os sexos desempenhando um papel de grande importância, sendo apoiados financeiramente por adultos, mantinha a mesma estrutura que acontece na cidade de Alcântara. O protagonismo das caixeiras/caixeiros também permanece, com grupos compostos por oito ou mais caixeiras/caixeiros, lideradas por um(a) caixeiro/caixeira régia, que coordena e dirige as atividades. Nas festividades que ocorrem em alguns terreiros de Mina na cidade de São Luís, é visto a figura masculina tocando caixa do Divino.

O ritual para a realização da cerimônia ocorre da seguinte forma: Leal (2019), discorre que, inicia-se com a abertura da tribuna²³. “Geralmente instalada no salão principal do terreiro em que tem lugar a festa. Além de acolher a coroa e outros símbolos do Espírito Santo – assim como a imagem do santo” (Leal, 2019, p.436). Em Alcântara o império tem uma casa específica, conhecida como a casa do Divino, para se firmar o império em todo o calendário da festividade.

Após a abertura, ocorre o buscamento e o levantamento do mastro, que, segundo Leal (2019), "situa-se geralmente no exterior do terreiro – ou na rua, ou no quintal" (p.436). Em muitas casas, o mastro é colocado em frente ao terreiro para sinalizar que a celebração está ocorrendo naquele local, demarcando simbolicamente o espaço festivo. O que distingue a tradição alcantareense é que tanto a imperatriz/imperador quanto a mordoma/mordomo régia possuem seus próprios mastros, os quais são fixados em praças culturalmente demarcadas para essa finalidade. Durante a pesquisa, foi identificada outra diferença significativa: no contexto do Tambor de Mina, o mastro do mordomo/mordoma régia não é mencionado. Isso sugere que, nessa tradição, apenas o mastro da imperatriz/imperador é erguido, evidenciando uma particularidade em relação à estrutura cerimonial do Tambor de Mina.

Os dois últimos rituais, que envolvem o transporte do mastro até o local da cerimônia, culminam em seu erguimento. Nos dias subsequentes, ocorre a alvorada junto à tribuna, momento em que as caixeiras rendem homenagens ao Divino e aos santos católicos. “As alvoradas realizadas junto à coroa pelas caixeiras não seguem uma etiqueta cerimonial tão rígida, mas, de qualquer forma, constituem momentos centrais para louvar o Espírito Santo e outras entidades espirituais católicas homenageadas ao longo da festividade” (Leal, 2019, p. 437). A festa pode durar de sete a dez dias após o levantamento do mastro, dependendo da tradição de cada casa.

Uma vez erguido o mastro, a casa entra em clima festivo por todo o período da celebração. Em alguns terreiros, há espaço para a realização do tambor de crioula ou para a instalação de uma radiola de reggae, ou até ambos, enriquecendo a diversidade cultural do evento. “Durante a tarde do dia da festa, enquanto as caixeiras vão entoando vários cânticos junto à tribuna, tem lugar uma radiola de reggae que pode ser acompanhada pela realização de outras atividades festivas, como o tambor de crioula.” (Leal, 2019, p. 436)

²³ A tribuna é o lugar por excelência da devoção ao Espírito Santo. É lá que – sob a direção dos cantos das caixeiras – as crianças dos impérios são empossadas nas suas funções e suas promessas são aceitas, e é lá que, no decurso da festa, as caixeiras entoam os cânticos que homenageiam o Espírito Santo e outras entidades espirituais católicas.

Dentre esses rituais, destaca-se a missa do império seguida de um cortejo, de volta para o local da festa, chegando é realizado uma recepção da coroa e dos impérios que são sentados na tribuna e recebem uma homenagem das caixeiras. Terminada essa cerimônia, é realizado um almoço que começa pelo império e pelas caixeiras e logo em seguida é liberado para os convidados.

No dia principal da festa, como mencionado por Leal (2019), ocorre o processo de finalização com o derrubamento do mastro, seguido pela transferência das posses entre as crianças do Império. Após esse momento, as caixeiras realizam o encerramento da tribuna, marcando oficialmente o fim da celebração e simbolizando o retorno do Divino à sua morada. No dia seguinte, pode ser realizado o "carimbó das caixeiras", um almoço em ambiente demarcada informalidade, destinado às caixeiras e outras pessoas próximas ao festeiro. A festa se limita aos seguintes rituais: buscamento, levantamento e derrubamento do mastro.

Em consonância com Leal (2018), nos terreiros, a festividade do Divino Espírito Santo articula-se de várias maneiras no Tambor de Mina. Sua realização pode ser resultado de uma promessa ou devoção do pai ou mãe de santo, seja por um pedido específico ou, em alguns casos, por solicitação de um dos seus encantados, que deseja a realização da festa. A Festa do Divino faz parte de um vasto conjunto de celebrações, que inclui toques em homenagem às entidades espirituais da Mina. Esses toques geralmente ocorrem após o encerramento oficial da tribuna do Divino, que permanece montada por sete dias após o fim formal da festa.

Em algumas casas, o retorno da coroa ao altar é realizado através de um ritual que ocorre durante o último toque de Tambor de Mina. Durante esse processo, alguns toques podem fazer referência ao Divino. Em certos casos, parte do ritual é dedicada às princesas, onde as crianças se sentam na tribuna e acompanham o evento de forma respeitosa, observando atentamente o desenrolar do ritual. “Em consequência, as entidades espirituais do tambor de mina têm uma presença importante nas festas.” (Leal, 2018, p.94) Onde estes podem se associar a alguns aspectos organizacionais da festa.

Por exemplo, os caboclos, em particular os caboclos farristas, têm uma participação relevante nos segmentos relacionados com o buscamento, o levantamento e o derrubamento do mastro e a recepção da coroa e dos impérios. A seguir à missa do dia da festa está geralmente a cargo de um dos principais encantados do pai ou mãe de santo. Em muitas casas, a abertura e o encerramento da tribuna envolvem também a participação de entidades espirituais do tambor de mina. (Leal, 2018, p.94).

O Divino Espírito Santo, nessa configuração, adquire um duplo significado: enquanto símbolo cristão, é um mediador da graça divina; no contexto do Tambor de Mina, representa também uma forma de legitimar a continuidade espiritual entre as tradições africanas e a

religiosidade local, unindo crenças em torno de um objetivo comum de proteção, cura e bênçãos para a comunidade.

2.3 Integração do Divino Espírito Santo em Casas de Tambor de Mina: Exemplos e Práticas

Através de pesquisas realizadas nas redes sociais, *Instagram - IG*²⁴, de seis terreiros de Mina da cidade de São Luís do Maranhão, que utilizam essas plataformas para divulgar suas festividades, foi possível identificar que cinco dessas casas realizaram a Festa do Divino em dois mil e vinte e quatro. Entre elas, destacam-se duas casas tradicionais: a Casa das Minas, que celebrou o evento entre os dias 5 e 21 de maio, e a Casa de Nagô, que realizou a festa de 31 de março a 21 de maio, dedicada somente ao Divino Espírito Santo. O Terreiro de Iemanjá também dedicou suas celebrações, ao Divino e a São Luís Rei de França, no período de 10 a 31 de maio. Já o Terreiro Ilê Ashé Ogum Sogbô, pertencente à tradição Jeje²⁵Nagô, realizou o festejo do Divino em conjunto com a festa de Cosme e Damião, entre os dias 18 de setembro e 1º de outubro. A única casa que não realizou a Festa do Divino foi a Casa Mamãe Oxum e Pai Oxalá, uma casa de tambor de Mina, Jeje, Nagô e Cambinda, casa que a minha avó frequenta.

Entretanto daremos foco deste para o Terreiro de Iemanjá²⁶, que mantém uma cronologia detalhada das postagens sobre a celebração do Divino. Através de uma pesquisa cuidadosa em suas redes sociais e diálogos com seus filhos de santo através da rede social *IG*, foi possível reunir informações sobre a organização e o desenrolar da festa. Destaca-se, ainda, o papel central da oralidade, característica fundamental da cultura à qual pertencemos. O *QR code* abaixo direciona ao perfil do *Instagram* da casa, terreiro de Iemanjá, facilitando a visualização do conteúdo abordado (Figura 7). Isso oferece uma compreensão mais precisa de como o roteiro desta casa se desenrola. É importante ressaltar que cada terreiro tem sua própria forma de realizar a Festa do Divino, sendo que nem todas seguem o mesmo padrão descrito por Leal (2019).

²⁴Na rede social, os perfis são: @casadasminasgegema, @terreiro.deiemanja, @nagonabioton, @ileasheogumsogbo, @casamamaeoxumepaixala.

²⁵O Jeje é uma das principais tradições religiosas afro-brasileiras, também conhecida como Vodum ou Vodun. O termo “Jeje” deriva do iorubá “Ejé”, que significa “sangue”. Esse nome foi dado pelos iorubás aos povos do antigo Reino do Daomé, em referência à prática de sacrifícios de animais realizados pelos adeptos dessa tradição religiosa.

²⁶A escolha do Terreiro de Iemanjá como foco deste estudo justifica-se pela riqueza de informações documentadas sobre a celebração do Divino Espírito Santo, refletida em sua cronologia detalhada de postagens e no engajamento de seus filhos de santo. Por meio das redes sociais e de diálogos com os praticantes, é possível acessar uma perspectiva única e autêntica sobre a organização, os rituais e a simbologia da festa, permitindo uma análise aprofundada e alinhada com a experiência comunitária do culto.

Figura 7 - *Qr code* Instagram terreiro de iemanjá

Fonte: Instagram terreiro de iemanjá

A celebração em homenagem ao Divino e a São Luís Rei de França no terreiro de Iemanjá, Ylê Ashe Yemowá Abé, um terreiro de tradição Jêje, Nagô e Cambinda, fundado por Jorge Itaci de Oliveira, conhecido como Jorge Babalaô (já falecido); ocorreu entre os dias dez e trinta de agosto do ano de dois mil e vinte e quatro. A festividade começou com a abertura da tribuna no dia dez, acompanhada dos toques das caixas do Divino, com a participação de caixeiras, caixeiros, filhos de santo e o império vestidos de branco, no salão do terreiro em frente para o altar, onde se encontrava a imagem de São Luís Rei de França. À noite, houve o toque de tambor dedicado à família de Légua, e os filhos de santo usaram vestimentas que combinavam a parte superior branca com saias ou calças coloridas, e chapéu marrom.

São Luís Rei de França, o encantado presente nesta celebração, é identificado com o rei Luís IX, que governou de 1226 a 1270, inicialmente sob a regência de sua mãe. Ele foi o líder da última cruzada e posteriormente canonizado pela Igreja Católica. Ferretti (2021) menciona outro soberano, "o rei português desaparecido em batalha contra os mouros em 1557-1578, que se acredita estar encantado no Maranhão, na Praia dos Lençóis" (p. 4). De acordo com Ferretti (2008), o Pai de Santo Jorge Itaci associa diversos encantados da Mina a localidades específicas de São Luís. Ele relaciona a imagem de Dom Luís com o comandante espiritual da capital maranhense, estabelecendo sua corte na Baía de São Marcos, de onde ele governa, abrangendo desde a Ponta d'Areia até a Ilha do Medo.

A primeira aparição de Dom Luís, conforme descrito no livro *Maranhão Encantado: Encantarias maranhenses e Outras Histórias* de Mundicarmo Ferretti, ocorreu com Mãe Alta, a primeira pessoa a receber o encantado. Mãe Alta viveu 105 anos e, quando criança, foi oferecida ao vodum Dadarrô, uma vez que sua mãe estava ligada à Casa das Minas. No entanto, aos 18 anos, ela manifestou Dom Luís na Casa de Nagô, embora ele já fosse esperado ali, apesar

de nunca ter incorporado antes. De acordo com Ferretti (2000), Jorge Itaci, Pai de Santo escolhido por Dom Luís desde seu nascimento, também considera Dom Luís uma manifestação do vodum Dadarrô.

Conforme expõe Ferretti (2021), os encantados nobres são recebidos como verdadeiros senhores, e muitas vezes trazem consigo outras entidades de sua família ou séquitos, como vaqueiros, além de afilhados e filhos de criação, como Leguá Boji. Essa dinâmica, observada na cronologia da festa, reflete de forma coerente o que Ferretti explica sobre a presença e o papel dos encantados nas celebrações.

Prosseguindo no roteiro da festividade, no dia dezesseis realizou-se a transladação da imagem de São Luís Rei de França para a casa de uma filha de santo, evento que aconteceu pela manhã. À noite, ocorreu a procissão com o Império e as caixeiras, destacando-se como o dia oficial da festa em homenagem ao Divino e a São Luís Rei de França no terreiro de Iemanjá. Em ambos os momentos do dia, todos os participantes vestiram-se de branco, simbolizando a reverência e importância dessa data dentro da celebração.

Na tarde de dezessete de agosto, realiza-se o buscamento e levantamento do mastro, momento em que todo o império está presente. Os filhos de santo e o império vestem camisas verdes padronizadas com o nome do evento, enquanto as peças inferiores são de tons claros, em uma combinação de trajes casuais. No dia dezanove, ocorre o Tambor de Mina em homenagem aos Voduns²⁷ e às Encantarias da Ilha do Maranhão, com todos os filhos de santo rigorosamente vestidos de branco, sem exceção.

Ao longo do dia vinte, a corte realiza a visita ao império do Divino. Nesse dia, os membros da corte se vestem com trajes inspirados nos séculos XVII e XVIII (Figura 8). O rei, a rainha e o mordomo usam vestes douradas, enquanto os demais integrantes da corte estão vestidos de branco, criando uma atmosfera de solenidade.

²⁷ Como na Mina os encantados africanos são chamados “voduns”, em alguns terreiros da capital maranhense, as entidades espirituais não africanas ou caboclas mais antigas também são denominadas “voduns” ou “vodunos”, como ocorre no Terreiro Fé em Deus, de Mãe Elzita, com Caboclo Velho, também conhecido como Sapequara. Mas, geralmente, as entidades da mitologia indígena ou da mitologia cabocla do Norte do Brasil, como a Mãe d’Água, não são denominadas “voduns”

Figura 8 – Fotomontagem *Visita ao Império*



Fonte: Terreiro de iemanjá/IG (2024)

Já no dia vinte e quatro, acontece o Tambor de Mina em homenagem a Boço Có, o majestoso rei da Mina, e os filhos de santo vestem roupas na cor branca, verde e amarelo (listras verticais), encerrando a sequência de celebrações com vestimentas simbólicas para o momento (Figura 9).

Figura 9 - Mineiros no tambor de Boço



Fonte: terreiro de Iemanjá/IG (2024)

Seguimos o cronograma, no dia vinte e cinco, ocorre a alvorada do mastro, seguida de uma missa campal, o cortejo do império pela comunidade e um café da manhã, com o almoço do Divino sendo reservado para convidados. O cortejo passa pelas ruas da comunidade, e a corte se apresenta em trajes verde, amarelo e azul (Figura 10). No dia vinte e seis, realizou-se o derrubamento do mastro, o fechamento da tribuna e a entrega dos cargos aos festeiros e festeiras, simbolizando o fim da festividade.

Figura 10 - Imperador com cedro e a imagem de São Luís Rei de França



Foto: Acervo pessoal de Pablo Monteiro (2024)

No evento de vinte e sete de agosto, é dedicado ao Tambor de Mina em homenagem a Dom Luís Rei de França, com os filhos de santo usando peças nas cores azul, branco e vermelho; cores da bandeira da França. Enquanto no dia vinte e oito, ocorre a festa dos abatazeiros²⁸. No dia vinte e nove, o Tambor de Mina é dedicado à família de Seu Légua, com os filhos de santo vestindo roupas brancas e coloridas, e acontece o ritual de morte do boi.

Marcando o encerramento do ritual no dia trinta, celebra-se o Tambor de Mina em homenagem a Iemanjá, princesas e rainhas; com a corte vestindo as mesmas cores do dia vinte e cinco, verde, amarelo e azul, enquanto os filhos de santo usam peças brancas e rosas. Conhecida como Iemanjá ou Yemoja “Senhora das águas salgadas, mãe da criação e do mar, mãe de todos os deuses e todos os homens, senhora das cabeças, portanto, senhora da sanidade mental e da loucura” (Parizi, 2020, p.121). A mãe de todos os Orixás, que representa a maternidade, a fertilidade e a proteção.

Segundo com Parizi (2020), suas cores são azul e branco, suas contas²⁹ são de cristal branco transparente e azul claro. Na tabela cromática elaborada por Jesus (2024), onde ele analisa as cores como um dos elementos visuais simbólicos atribuídos aos Orixás do Candomblé Ketu; e nessa análise lista como várias cores podem ser nomeadas dentro da cultura Yorubá, ele sinaliza as cores de Iemanjá como as duas citadas por Parizi(2020) mas além delas

²⁸Entre o Tambor de Mina e o Tambor de Crioula nos deparamos com a figura do Abatazeiro, percussionista popular responsável pela dinâmica musical presente nestes dois movimentos.

²⁹Os fios de contas desempenham inúmeros papéis para os povos dos terreiros. Através do sistema de cores, identificam os orixás. Quando usadas como colares, braceletes, bordadas nas palhas ou nas vestimentas, associam quem as utiliza às divindades em termos de filiação mítica ou outros laços de devoção.

ele lista mais três, o verde claro, rosa e prata. Que dependendo da casa que a cultua pode se utilizar dessas cores ou não; as cores utilizadas não são uma verdade absoluta, são as cores que são vistas dedicadas a esse Orixá.

[...] a multiplicidade de predileção cromática de cada Orixá também envolve as qualidades do Orixá de que tratamos. Por exemplo, ao estabelecermos que Oxumarê “arquetípico” use as cores amarelo, preto e verde como principais, não estamos limitando as possibilidades de que este Orixá possa usar outras cores. Principalmente no caso de Oxumarê isso seria errado, uma vez que a ele são atribuídas todas as cores do arco-íris. (Jesus, 2024, p.188)

Cada Orixá possui características e atributos próprios, que se manifestam através de suas "qualidades". Segundo Parizi (2020), essas qualidades são como facetas ou manifestações específicas dos Orixás, e cada uma delas tem particularidades que influenciam a vida de seus devotos. Jesus (2024) explica que essas qualidades são influenciadas por fatores como localização geográfica, contexto histórico, mitologia, dieta, idade, ou outras formas de distinção entre divindades que compartilham áreas de atuação similares, inclusive pelas cores associadas a elas (p. 187). Em relação a Iemanjá, suas qualidades incluem: Ainu ou Ainum (mãe de Xangô); Iyá Massê; Iemanjá Ogunté (mãe ou esposa de Ogum); Iemanjá Sabá (mãe de Ifá); Suruê; Yemowó (mulher de Oxalá)” (Parizi, 2020, p.123).

A representação de Iemanjá pode variar de acordo com a casa de culto, sendo que cada terreiro pode enfatizar diferentes qualidades da divindade. No Terreiro de Iemanjá, por exemplo, as vestimentas usadas eram na cor rosa, já que o tambor não era dedicado exclusivamente à Rainha dos Ori, mas também às princesas; onde pode-se atribuir a cor rosa para as duas divindades. As contas usadas pelos filhos de santo seguiam as descrições de Parizi (2020), mas enquanto as contas permanecem constantes, a cor das vestimentas pode variar conforme a tradição de cada casa.

Finalmente, no dia trinta e um, o festejo é encerrado com o Tambor de Mina dedicado a Xangô³⁰, momento em que os filhos de santo se vestem em trajes vermelhos e brancos, simbolizando o encerramento da festividade. De acordo com a tabela de Jesus (2024), as cores de Xangô são vermelho, branco e marrom; só que é mais recorrente ver filhos de santos iniciados com a vestimentas toda na cor vermelha, mas dependendo da qualidade ele pode se apresentar com mais cores.

A variedade de qualidades de cada Orixá permite uma ampla forma de combinações cromáticas. Enquanto algumas qualidades de Xangô virão toda de vermelho (cor principal e tende a ser mais comum), outras virão só com o Branco ou com este em

³⁰ Xangô é míticamente um rei, alguém que cuida da administração, do poder e, principalmente, da justiça - representa a autoridade constituída no panteão africano.

proporção predominante em relação ao rubro. Em outras, o vermelho sequer precisa estar presente, podendo haver unicamente o marrom ou este combinado ao branco. Não é surpreendente que algum Orixá inverta as cores e use maior proporção da segunda cor do que da primeira ou mesmo use combinação de cores que não envolva a principal, o que pode ser explicado por ser esta ou aquela qualidade. Em geral, o uso de uma cor ou as combinações de várias irão ocorrer entre as principais que delimitamos para cada Orixá. (Jesus,2024, p.189-190).

A riqueza e a diversidade das combinações cromáticas associadas aos Orixás, revela como as cores transcendem uma definição rígida e assumem significados variados de acordo com as qualidades específicas de cada entidade. Essa multiplicidade de usos cromáticos reflete a complexidade simbólica das tradições afro-brasileiras, onde a escolha e a proporção das cores dialogam com características individuais dos Orixás, sua energia e a natureza de suas manifestações. O exemplo de Xangô, que pode aparecer predominantemente em vermelho, branco ou marrom, ilustra como essas combinações não são apenas estéticas, mas carregam sentidos espirituais e culturais profundos (Figura 11). Assim, o uso das cores se configura como uma linguagem visual e simbólica que permite tanto flexibilidade quanto respeito às tradições e às especificidades de cada qualidade dos Orixás.

Figura 11 - Tambor de Mina a Xangô



Fonte: Acervo pessoal Fernando Leitão Jr (2024)

O Tambor de Mina estabelece uma relação profunda com as cores, que possuem um papel simbólico central na conexão com as divindades. Dentro dessa tradição, existem as divindades africanas, os Voduns, e, em determinados reinos, também encontramos divindades

conhecidas como Orixás, cuja presença depende da nação a que pertencem. Cada Orixá é associado a cores específicas, que simbolizam suas qualidades, poderes e os elementos da natureza que regem. Essas cores são elementos visuais fundamentais no culto e nas práticas religiosas, reforçando a ligação entre os fiéis e suas divindades.

Segundo Parizi (2020), oxalá, o Orixá da criação, está associado à cor branca, que simboliza pureza, paz e serenidade. Parizi destaca que “Senhor do Branco, todas suas oferendas devem ser dessa cor: os animais, o azeite de seus temperos (azeite doce, de oliva, nunca dendê vermelho, ou então banha de ori), canjica, inhame” (Parizi, 2020, p.76). Já Exu, conforme o mesmo autor, é representado pelo vermelho. “O vermelho simboliza Exu tão profundamente que os primeiros sete acarajés fritos numa casa-de-Orixá sempre pertencem a Exu, devendo ser oferecidos ainda quentes” (Parizi, 2020, p.87). Parizi (2020) também descreve Ogum, Orixá da guerra e da tecnologia, como ligado ao azul e ao verde, cores que remetem à luta, proteção e à conexão com a terra.

A reflexão sobre a simbologia das cores no universo dos Orixás, evidenciando como cada divindade possui uma ligação particular com determinadas cores, as quais transcendem o mero elemento estético e se tornam representações profundas de suas qualidades e atributos. Dentro das religiões de matriz africana, as cores não são apenas atributos simbólicos, mas elementos que permeiam e orientam rituais, oferendas e a própria identidade dos Orixás. Essas cores carregam consigo histórias, mitos e significados profundos que se manifestam na vida cotidiana dos praticantes.

No que se refere à análise da cor dentro do Tambor de Mina, é necessário um cuidado maior ao abordar sua representação na festividade, considerando que as cores carregam múltiplos significados que vão além do estético e estão profundamente ligados ao contexto espiritual e simbólico. Embora seja possível discutir seu uso de forma geral, uma investigação mais detalhada se faz necessária para captar as sutilezas e camadas de significação das cores, que são fundamentais para entender a complexidade de sua função nas celebrações e na cosmologia do culto. Conforme observado por Sérgio Ferretti (1991), nos toques de mina da Casa Fanti-Ashanti, as dançantes trajam saias longas acetinadas ou adamascadas, em cores relacionadas com a entidade espiritual festejada.

Essa questão também se estende ao Divino Espírito Santo, já que em algumas casas de Mina cultuam o Espírito Santo, incorporados aos seus rituais. As cores, nesses contextos, são empregadas em vestimentas, símbolos e objetos sagrados, reforçando a espiritualidade e a comunicação com o divino, enquanto cada cor ajuda a canalizar diferentes energias e intenções. “As dançantes apresentam-se com seus trajes alvíssimos de bordado Richelieu ou de belos

tecidos estampados nas cores dos santos, com seus pesados colares de contas, os rosários da mina” (Prandi, 2005, p.17). As cores têm grande importância nos rituais, nas vestimentas e nas oferendas, criando uma comunicação visual e espiritual. No contexto dos rituais e celebrações, as cores ajudam a identificar a presença de cada Orixá e seus domínios, além de expressarem o estado emocional e o propósito de cada celebração. Assim, a relação entre cores e religião de matriz africana reflete a interação profunda entre o mundo espiritual, a natureza e a cultura afro-brasileira.

A análise da utilização das cores verde, amarelo e dourado pelo Império no Tambor de Mina sugere que essas escolhas cromáticas podem ter associações simbólicas com aspectos como prosperidade, vitalidade e proteção, ainda que não exista uma relação formalmente documentada ou estabelecida na casa em questão. Baseado na análise de imagens, datas e descrições visuais, conclui-se que essas cores também refletem uma estética cultural que contribui para a identidade da celebração. Pesquisas futuras poderão esclarecer as influências históricas ou regionais específicas dessas escolhas de cor, possibilitando uma compreensão mais aprofundada das simbologias e variações cromáticas em outras casas e celebrações no contexto do Tambor de Mina.

Em Alcântara, por exemplo, a cor da Imperatriz é tradicionalmente vermelha, enquanto a do Mordomo Régio é verde. A partir da análise realizada, foi observado que, no terreiro em questão, a Imperatriz utilizou as cores dourado, verde e branco, sendo essas as predominantes em grande parte dos momentos da festa. No entanto, essa análise será aprofundada em outro momento.

3 COSTURANDO A NARRATIVA VISUAL: A PERSPECTIVA DA HISTÓRIA A PARTIR DO NÚCLEO ATMOSFERA

Neste capítulo, exploramos a trajetória do Núcleo Atmosfera, grupo cuja história se entrelaça profundamente com a trajetória artística de Leônidas Portela. Destacamos suas contribuições para a cena cultural ludovicense e a construção das linguagens estéticas que caracterizam as produções do grupo. Através dessa análise, buscamos evidenciar como a atuação de Portela e suas experiências artísticas moldaram as práticas e as escolhas estéticas do Núcleo, consolidando-o como um agente significativo na promoção e desenvolvimento das artes performativas locais. Além disso, oferecemos uma visão detalhada das etapas de produção que levaram à criação das imagens trabalhadas no espetáculo *Divino*. Abordaremos também a terceira etapa da pesquisa, que consiste na pesquisa de campo do festejo do Divino em Alcântara, essencial para compreender as escolhas que fundamentaram a criação do espetáculo *Divino*. Daremos ênfase na importância de investigar o processo de construção visual dos personagens e o processo de concepção dos figurinos; proporcionando uma exploração minuciosa do processo criativo envolvido na caracterização dos personagens, detalhamos os métodos e técnicas empregados, bem como as influências artísticas e conceituais.

3.1 Núcleo Atmosfera e Leônidas Portela: Trajetórias Entrelaçadas na Cena Cultural Ludovicense

O Núcleo Atmosfera de Dança-Teatro fundado por Leônidas Portela³¹ surgiu em junho de 2006, inicialmente integrado por alunos do curso da primeira turma de Licenciatura em

³¹Leônidas Portela, natural da cidade de Chapadinha, é o terceiro filho de Jackline de Souza Santos Portela, artesã, e Tancredo Rodrigues Portela, ex-comerciante. Desde a infância, ele demonstrou uma profunda conexão com a arte. Em sua dissertação *Caleidoscorpos: Criações em dança entre espaços, presenças e virtualidades*, Portela (2020), relata que ainda criança já empregava sua imaginação para criar e encenar suas próprias histórias, revelando um talento para a criação artística e uma afinidade precoce com o universo da arte. Conforme Portela (2020) descreve, inicialmente sua formação artística ocorreu de maneira informal. Sua mudança para a cidade de São Luís aconteceu durante as férias de dois mil e um, quando foi aprovado para participar do espetáculo *Auto da Esperança Ballet Ópera Brasllis*, coreografado por Antônio Gaspar e dirigido por Fernando Bicudo. Esse marco foi decisivo para que ele escolhesse residir na cidade. Em dois mil e cinco, ingressou no curso de Licenciatura em Teatro na Universidade Federal do Maranhão e fundou o Núcleo Atmosfera de Dança-Teatro. Fundador do Núcleo Atmosfera, estabeleceu um dos primeiros grupos na capital a explorar a interseção entre dança e teatro, impulsionado pela formação diversificada de seu elenco. O termo "atmosfera", conforme o Dicionário de Teatro de Ubiratan Teixeira, refere-se ao clima emocional que caracteriza uma cena ou um espetáculo em sua totalidade. No contexto do Núcleo Atmosfera, essa palavra adquire um significado mais íntimo, simbolizando o clima emocional que define a expressão individual de cada intérprete em cena. Dançar é alcançar a atmosfera da alma em um infinito verdadeiro, afirma Portela, refletindo a filosofia que permeia o grupo. (Informação verbal retirada da entrevista)

Teatro da Universidade Federal do Maranhão (UFMA). A proposta do núcleo foi estendida para a comunidade, de tal forma que, atualmente, existem mais integrantes, oriundos da comunidade que da própria universidade. O Núcleo Atmosfera promove constantemente o intercâmbio cultural entre artistas profissionais e iniciantes, consolidando a proposta de uma dança construída para todos.

É um grupo artístico de múltiplas linguagens que utiliza a dança-teatro como metodologia central em suas criações. Com uma formação diversificada, atualmente o grupo é composto por treze integrantes, incluindo atores, bailarinos, cantor, designer e artistas plásticos. Essa multiplicidade de talentos e especializações permite ao grupo uma abordagem interdisciplinar, integrando diferentes perspectivas e conhecimentos artísticos ao longo dos processos de criação, o que contribui para a riqueza das performances apresentadas.

Cada criação do Núcleo Atmosfera é fruto de um processo colaborativo, onde os integrantes participam ativamente da concepção e desenvolvimento dos espetáculos. Durante o processo criativo, as especificidades e habilidades de cada artista são aproveitadas para agregar novas camadas interpretativas e estéticas à obra em produção. O trabalho coletivo, orientado pela dança-teatro, valoriza a escuta e o diálogo entre os artistas, o que resulta em um conjunto de criações, refletindo tanto a diversidade interna do grupo quanto a busca por inovação nas artes performativas.

Como já citado anteriormente a proposta investigativa utilizada por Leônidas no Núcleo Atmosfera baseia-se nos princípios da Dança-Teatro. “Linguagem que conheceu ao ingressar na Universidade Federal do Maranhão como aluno do curso de Licenciatura em Teatro, em 2005” (Portela, 2021, p.15). Dança-teatro é uma vertente da dança contemporânea de origem alemã, que abrange desde as contribuições de Rudolph Laban até Pina Bausch. Esses princípios são integrados com memórias de referências artísticas e históricas, exploradas por meio de experimentos improvisacionais. Os diversos conflitos enfrentados pelos corpos ao longo dos processos criativos que estimulam a construção de dramaturgias.

A Dança-Teatro é muito conhecida por sua característica de contar uma história através da dança. Essas histórias estão sempre relacionadas à cidade, à cultura e principalmente às experiências de vida dos bailarinos, os quais não apenas reproduzem ou executam movimentos, mas também participam ativamente da criação do espetáculo juntamente com o coreógrafo, assumindo seus papéis enquanto intérpretes-criadores. (Portela 2021, p.43).

Essa linguagem foi desenvolvida a partir da pesquisa dos trabalhos da brasileira Ciane Fernandes, que acompanhou os processos criativos de Pina Bausch na Alemanha. Fernandes (2007) observa, nesses processos, o uso do método da repetição como uma tradução simbólica

de sentimentos e memórias do passado. A abordagem revela como a repetição não é apenas uma técnica, mas um recurso expressivo e evocativo que permite ao artista explorar e comunicar experiências emocionais.

Através desse método algumas produções foram criadas pelo núcleo que antecederam a criação do espetáculo em foco, *Divino*. De acordo com Portela (2020), antes da concepção do *Divino*, o grupo desenvolveu espetáculos, performances e intervenções que exploravam a relação entre corpo e espaço, uma investigação que teve início em 2010. Nessas primeiras produções, foram realizadas ações criativas e colaborativas entre diferentes artistas, ocupando espaços emblemáticos da cidade como ruas, escadarias, fachadas e interiores de casarões coloniais. Essas intervenções buscavam dialogar com a arquitetura e a cultura local, utilizando o cenário urbano como extensão do palco e intensificando o vínculo entre arte e espaço público. Foram elas:

“Labirinto dos Poros”; “Safira no Casarão das Ilusões”; “Imaterial”; “Sinal”; “Outros Ares”; “Pôr-do-sol”; “O tempo sobre mim”; “Caderno de Assinaturas”; “Cicatrizes”; “Poesia Urbana em Movimento”; “Artistas do Corpo”; “Serpenteando na Ilha”; “A Carruagem de Donana”. (Portela, 2020, p.8).

Esses trabalhos que se antecederam ao *Divino* exploraram a relação entre corpo e espaço, utilizando a cidade como instrumento cênico (Figura 12), que serviram como precursoras para suas investigações posteriores Portela (2020). Em dois mil e dez ele encontrou no Centro Histórico de São Luís o cenário ideal para suas ações poéticas, onde a degradação dos casarões despertou uma reflexão profunda sobre seus processos criativos, especialmente na dança.

Figura 12 - fotomontagem *Espetáculos Labirinto Dos Poros- Sinal -Serpente Na Ilha- Safira*



Fotos: Acervo do NUA

Portela (2020) expõe que, os primeiros passos do trabalho Divino surgiram dessa experiência artística e pedagógica do autor como performer e diretor de espetáculos no Núcleo Atmosfera de Dança-Teatro, motivado pelo desafio de compreender os fundamentos de um processo criativo, onde envolve a relação do corpo espaço e suas abstrações.

3.2 Estudo do Processo de Criação e Construção Cênica do Espetáculo Divino

Com base em Portela (2020), em dois mil e onze, ele decidiu iniciar um novo processo investigativo em uma outra localidade, na cidade de Alcântara. Foi nesse ambiente que ele começa a desenvolver o espetáculo Divino, impulsionado pela necessidade de se reconectar com o seu interior, com seus antepassados. Em busca de respostas para compreender um

período de tristeza, Portela encontrou forças até então não percebidas, descobrindo respostas profundas para sua alma.

“Divino” desencadeia um processo híbrido e incorpora “cultura popular maranhense” a um baú de linguagens artísticas, gerando um espetáculo contemporâneo, no qual a motivação central é causar no espectador uma reflexão acerca de sua postura na manutenção de seu patrimônio cultural e, portanto, na preservação de sua história. É sobre um corpo que se constrói culturalmente e busca, através da dança, explorar a identidade de um povo, suas urgências e suas manifestações culturais mais marcantes para dimensionar em cena o registro historiográfico que relaciona o patrimônio cultural (material e imaterial) com o panorama atual desse patrimônio. (Portela, 2021, p.13).

Motivado por uma busca pessoal para compreender e superar um momento de tristeza, Leônidas Portela se voltou para o passado e para as tradições de seus antepassados, encontrando no rico patrimônio cultural de Alcântara a inspiração e a força para criar uma obra que transcende o mero ato teatral.

Em 2021, fui convidada a integrar a produção do espetáculo *Divino*, experiência que me permitiu observar de perto a riqueza simbólica e a profundidade estética que essas referências conferiam à cena teatral. Tendo uma trajetória familiar intimamente ligada às religiões de matriz africana, com vivências práticas na realização de rituais, fiquei particularmente impressionada com a sensibilidade na transposição dessas simbologias para o contexto performático. As cores, os elementos rituais e as referências culturais foram cuidadosamente integradas ao espetáculo, estabelecendo um diálogo visual e conceitual que amplificava a narrativa. Essa experiência evidenciou não apenas a riqueza do trabalho, mas também a abordagem respeitosa e não estereotipada com que tais elementos foram explorados, destacando o potencial do figurino como um veículo de comunicação cultural e espiritual no palco.

O conceito de experiência abrange não apenas a vivência do público, mas também a do próprio pesquisador, que se torna um participante ativo no processo. Essa abordagem destaca o papel essencial da experiência subjetiva na obtenção de uma compreensão profunda e holística dos fenômenos estudados, conferindo autenticidade e profundidade à pesquisa.

[...] No que se refere à pesquisa participante, uma categoria em particular merece destaque. Trata-se da experiência, pois é basicamente neste universo que se dará a observação do pesquisador. O conceito de experiência, aplicado à nossa obra, refere-se à observação participante dos grupos teatrais, do público espectador que vivencia o acontecimento teatral, como também do próprio pesquisador que, participante do processo, também o experiencia. (Cabral, 2017, p.94).

Discutir minha perspectiva em relação ao espetáculo surgiu a partir da disciplina de Cena e Performance, quando foi mencionada a Escola de Espectadores: “[...] Escola de Espectadores, fundada pelo crítico e pesquisador de teatro argentino, Jorge Dubatti.” (Cabral,

2017, p.101). Essa menção despertou a motivação para investigar o tema a partir do meu ponto de vista. Observando essa oportunidade, decidi correlacionar minha pesquisa com os conceitos assimilados durante a disciplina, expondo minhas percepções como espectadora e produtora sobre a visualidade do figurino na cena, rememorando minha experiência pessoal como espectadora de teatro.

Sendo assim, trago algumas passagens do meu encontro com o acontecimento cênico a partir da obra teatral Divino correlacionada com as respostas do questionário realizado com o Leônidas Portela. A apresentação iniciou às dezoito horas e meia em frente à Casa do Maranhão, seguindo em cortejo pela Rua Portugal, Praça Nauro Machado e finalizando na Rua do Giz (Figura 13). A imagem do imperador se apresenta inicialmente no espetáculo; nas primeiras cenas ele é visto em um cortejo pelas ruas do centro histórico de São Luís segurando uma coroa dourada, vestindo um colete vermelho e uma calça dourada com uma adaptação, de modelagem de roupa de época da Baixa idade Média. Em todo o cortejo as caixeiras tocam seus tambores e cantam, e o público os acompanha até chegar no local determinado pela produção do evento. Nesta ocasião o local de escolha para a finalização do cortejo e continuação do espetáculo foi a Rua do Giz; uma escadaria situada no centro histórico de São Luís.

Figura 13 – Rua do Giz/montagem 2021



Fonte: Dados da pesquisa (2021)

Com base nas informações obtidas por meio do google forms e análises dos capítulos anteriores, compreendemos que o espetáculo se inspira na Festa do Divino Espírito Santo da

cidade de Alcântara. Esse contexto cultural demanda um cuidado meticuloso na concepção do cortejo, considerando os "impérios" e caminhos simbólicos que devem ser destacados para o trajeto do imperador, desenvolvido e representado no espetáculo *Divino*. O roteiro do espetáculo é composto por ações inspiradas em diversos elementos característicos da festa: 1- Cortejo Imperial, 2- Caixeiras, 3- Subida do Boi, 4- Decoração, 5- Santa Crôa, 6- Ruínas, 7- Mastro, 8- Espírito Santo.

A cenografia disposta ao espetáculo de forma bem direta se relacionava com o espaço urbano escolhido para receber a intervenção dos elementos. Desta forma, a disposição cenográfica se adaptava a cada apresentação, mas na apresentação que estou relatando aqui a disposição dos elementos cênicos foram distribuídos da seguinte maneira na escada se eleva de baixo para cima, com um mastro posicionado no início, centralizando a cena. Logo após, também no centro, encontra-se um picadeiro, acima do qual uma asa de anjo dourada repousa sobre a escada. No terceiro lance de escada, à esquerda, há banquinhos com microfones para que as caixeiras possam continuar suas canções durante todo o espetáculo. No final da cenografia, ainda no centro, há um altar com uma escada de madeira revestida de camurça vermelha, que leva à imagem de uma pomba branca. Nas laterais esquerda e direita, telões projetam imagens do festejo da cidade de Alcântara (Figura 14).

Figura 14 - Fotomontagem cenografia



Fonte: Dados da pesquisa (2021)

Leônidas Portela argumenta em entrevista realizada em onze de outubro de dois mil e vinte e três, que alguns elementos citados no roteiro estão nas ações corporais, outros no som, no toque e canto das Caixeiras, outros estão nas projeções de imagens, dos vídeos que foram feitos da Festa e dançada nas ruínas de Alcântara. O processo criativo tem muita relação com os vídeos que são exibidos no espetáculo.

Toda a cenografia desde o cortejo, ruas de ladrilhos, casarões históricos, até sua chegada no local de continuidade do espetáculo contribuiu para a construção de movimentação do ator/bailarino, sua corporeidade fecunda a cena. Leda Maria Martins (2021) explica que:

O corpo-tela, que é também um corpus cultural, em sua variada abrangência, aderências e múltiplos perfis, torna-se locus e ambiente privilegiado de inúmeras poéticas entrelaçadas no fazer estético. Essa gesta é elaborada por criações cênicas inspiradas em poéticas das visualidades, das especialidades, das luminosidades, das sonoridades, das subjetividades e por dramaturgias que experimentam alianças entre as tecnologias e os rituais (Martins, 2021, p.163).

Seu corpo conta uma história que pode ser interpretada de várias formas dependendo de quem as vê, esse anacronismo trazido por ele colocando em cena uma comitiva, acompanhada pelo toque das caixeiros, que aos poucos é formado pelo espectador que o acompanha até o local de continuação do espetáculo; trazendo-nos à memória um dos momentos mais emblemáticos da Festa do Divino, o cortejo.

A leitura que trago para esse momento, é o Passado no Presente Conflitante, vendo um corpo negro com vestimentas de realeza; sim! ele é o imperador em seu ritual de iniciação, sendo cortejado, exaltado, andando por caminhos construído pelos seus antepassados escravizados, reconhecendo esse lugar e o processo de construção dele, pisando com cuidado em cada pedra de encantaria, passos curtos são dados em todo trajeto, o olhar penetrante em várias direções nos impulsiona a olhar junto com ele, reconhecimento é a palavra que é trazida para fechar esse pensamento. Como mostra no vídeo abaixo do espetáculo (Figura 15).

Figura 15 – *QR code*: Vídeo do espetáculo



Fonte: página Youtube Leônidas Portela (2020)

Trazendo a concepção da história que o ator/ bailarino vem contar sobre a leitura de seu trabalho, ele expõe que traz as dualidades humanas, de pólos conflitantes, sagrado e profano. Que nossas histórias e memórias precisam resistir. Ele vem contar da queda, da degradação, de que podemos encontrar a luz, a cura em nós mesmos. Duas leituras distintas, porém, com significados emblemáticos, como bem sintetiza Leda Maria Martins:

[...] Um corpo pensamento. O corpo, assim instituído e constituído, faz-se como um corpo-tela, um corpo-imagem, acervo de um complexo de alusões e repertório de estímulos e de argumentos, traduzindo certa geopolítica do corpo: o corpo pólis, o corpo das temporalidades e espacialidades, o corpo gentrificado, o corpo testemunha e de registros. Um corpo historicamente conotado, que personaliza as vozes que denunciam e nomeiam o itinerário de violência de nossa rotina cotidiana, mas que, sem tréguas, escavam vias alternas para uma outra existência[...]. Um corpo/ voz inventário que limpa, restabelece, restitui, reivindica, respira e inspira, em perene

processo de cura, escavando vias alternas de outros devires possíveis, sempre desejoso de transformação do corpus social (Martins, 2021, p.162).

Em uma das indagações feita na entrevista, foi perguntado sobre a sua dança que aparece desde o início do espetáculo, e é perceptível mesmo com movimentações minuciosas. -Você como corpo negro, ou melhor você se considera um corpo negro? Fale sobre sua dança dentro do espetáculo? Ele nos responde sem hesitação que se identifica como um corpo negro mesmo reconhecendo seu privilégio de ser um negro da pele clara, e nos fala que a sua dança surge do acaso, do que ele sente quando encontro a cidade, o público, o toque das caixas. É uma dança de memórias, de conexão com seus antepassados, de honra, identidade e resistência do negro.

Figura 16 - Entrevista com Leônidas



Fonte: Dados da pesquisa (2023)

No decorrer do espetáculo, a figura do imperador é despida em cena, seu corpo seminu se faz presente, e o próprio intérprete pinta-se, com uma tinta feita à base de óleo corporal e purpurina dourada, retirada de dentro da coroa que carregou em todo o cortejo, depois de pintado a coroa é colocada embaixo do mastro. “Para um performer ou um bailarino, o corpo é o próprio suporte de um discurso não verbal, ponto de partida para o movimento e a emersão da sintaxe dessa linguagem artística” (Tavares; Biancalana; Magno, 2017, p.162). A ideia de que o corpo, através de sua presença física e das ações performativas, comunica significados

profundos e sutis que transcendem a linguagem verbal, enriquecendo a narrativa e a expressão artística.

Nesse momento os toques das caixas com suas movimentações, lembra uma briga, um conflito com uma certa resistência de sua parte, até o momento em que ele é obrigado a abrir mão de sua soberania, quando ele entra no estado de frenesi, acontece o açoitamento onde ele se joga no chão e “desfalece”; quando ele vai em direção a sua coroa seria o momento do seu coroamento, mas o mesmo não se encontra com suas roupas reais. Ele está despido, e o momento que seria o seu coroamento, o império se desfaz em ouro, e o que iria para sua cabeça, a coroa, adorna o seu corpo. Não tem império; mas o divino se faz presente naquele instante, a pomba dourada.

Com seu corpo matizado de dourado, ele se debate no picadeiro, como se estivesse tonto, apanhando, desnortado, ele se joga no chão por vários minutos, envolvido somente pelo som das caixas, as caixeiras dão o comando pelo toque das caixas, sua dança tem graduações de intensidades, em alguns momentos movimentos mais singelos e em outros movimentos mais imoderados. Para alguns espectadores naquele instante ele era o anjo caído; mas qual a história que ele quer contar? Ele conta que vem denotar o sagrado anjo, santas e santos. No contexto do seu pensamento que trança essas diversidades culturais e religiosas, o conceito estético se agrega e não se dissocia a uma compreensão ético.

Em uma de suas respostas ao ser indagado sobre as intenções dessa cena ele revela que, nesse momento citado no parágrafo acima, não há um fim definido para ele, é como um ritual de passagem para um novo ciclo. Ele responde que muitas coisas aconteceram em sua vida a partir dali, e na vida de quem assistiu ao espetáculo, é como uma benção. Neste dia ele se direcionou até o início da escadaria onde se encontra o mastro, plantou uma bananeira, ficou por alguns segundos de cabeça para baixo, se levantou e saiu de cena, no momento final. De acordo com Portela às vezes encerro as ações quando caio do mastro, outras eu danço como um anjo para os espectadores.

O processo de criação do espetáculo foi marcado por uma intensa imersão no cotidiano, onde ele investigou as tradições locais, as celebrações do Divino, e as influências coloniais que ainda permeiam a cidade. As escolhas cênicas e coreográficas buscaram traduzir a espiritualidade e a força emocional da festa. Ao passo que a construção do figurino, foi cuidadosamente pensada para refletir essa riqueza cultural, utilizando tecidos e cores que evocam a simbologia que aparece na festa do Divino. Vale ressaltar que o roteiro não é necessariamente seguido à risca, pois sua execução depende do estado emocional e interpretativo em que o ator/bailarino se encontra no momento. Embora o roteiro funcione como

uma diretriz, há espaço para adaptações e improvisações, permitindo que a performance se ajuste de maneira orgânica às circunstâncias e ao fluxo da cena.

3.3 A vestimentas na Festa do Divino: Tradição e Expressão

É importante discutirmos a terceira etapa da pesquisa, que consistiu na pesquisa de campo da festa do Divino na cidade de Alcântara. Essa etapa foi de fundamental importância para a compreensão de como o espetáculo foi organizado, quais momentos foram incorporados e quais cores aparecem na festa o que ajudou a entender a importância e a relevância das cores na vestimenta e na própria festividade; pois ela sinaliza alguns momentos da festa e a figura que ela representa.

Estivemos presentes alguns dias antes do início da festividade, de três a seis de maio, para mantermos uma comunicação contínua. Durante esse período, acompanhamos todo o cronograma da programação, interagimos com os festeiros e os costureiros que estavam preparando a sala da imperatriz. Coletamos diversas informações e imagens, embora não pudessemos fotografar o altar antes de sua conclusão, limitando-nos a outros pontos da casa. Retornamos posteriormente para acompanhar a festa em sua totalidade.

É importante destacar que a preparação da festividade começa muito antes do que o cronograma oficial sugere, envolvendo a elaboração de licores, a confecção das vestimentas, a ornamentação e a organização do império, que originalmente conta com doze festeiros. No entanto, devido aos custos, muitos desistem, restando apenas dez festeiros para a realização da festa em dois mil e vinte e quatro.

Existe um processo hierárquico de passagem de bastão que começa com os títulos mais baixos e, a cada ano, avança até que o festeiro se torne o imperador ou imperatriz. No entanto, por questões internas, esse processo não está sendo mantido. Muitos relatam que, ao fazer uma promessa e receber a bênção, a pessoa pode assumir diretamente o grau mais alto da festividade, como o de imperador ou imperatriz. Essa prática está relacionada a questões políticas e socioeconômicas, frequentemente mencionadas pelos participantes como uma maneira de aliviar ou justificar a responsabilidade e o peso simbólico associados à transição de cargo.

Uma frase recorrente em quase todos os momentos da missa foi: "Quem comanda é o divino e a comissão do divino", ressaltando que o Divino Espírito Santo é a força maior da festa; se ele concedeu a bênção ele deve ser celebrado pelo abençoado por ele. A complexidade e flexibilidade do processo hierárquico dentro da festividade, reforça a ideia de que a essência

e a força maior da festa residem na fé e na devoção ao Divino, mais do que nas regras hierárquicas tradicionais.

Trazendo agora questões sobre a vestimenta da imperatriz, de acordo com a festeira e imperatriz Odeilde de Jesus, as ideias da modelagem de todos os vestidos são tiradas de referências de vestidos de noiva, e as cores são determinadas pelo papel que cada criança representa na festa. Ela ficou responsável pela confecção de nove vestidos para a imperatriz, destinados aos doze dias de festa, cada um com modelagem e cores diferentes. Para realizar essa tarefa, a festeira contratou dois costureiros, pois além da imperatriz, também estava vestindo suas netas, as Aias da Imperatriz, sendo responsável por uma delas. No total, foram confeccionados dezoito vestidos, sendo que, por serem gêmeas, as roupas das netas tinham cortes e modelagens semelhantes, e as cores tinham que coincidir com as da imperatriz.

O dia que a imperatriz se apresenta para a comunidade é após o levantamento do seu mastro, no ano de dois mil e vinte e quatro, o dia nove caiu em um dia conhecido como a quinta-feira da ascensão, dia da missa na igreja Nossa Senhora do Carmo, e da sua coroação da imperatriz onde ela aparece junto com toda a corte vestidos de branco, pois representa a cor litúrgica do dia. Segundo Heller (2013, p.203) “Branco, vermelho, violeta e verde – essas cores foram estabelecidas em 1570, pelo papa Pio V, como cores litúrgicas. São essas as cores que os sacerdotes vestem na missa e que adornam o altar e o púlpito”. Nos dias anteriores ela não aparece em nenhum momento, ela fica se resguardando para se apresentar nos doze dias.

Com base em Heller (2013), a cor branca é o início. “Quando Deus criou o mundo, seu primeiro comando foi: “Faça-se luz!” Fazendo-se associações com a luz, assim tem início a simbologia do branco” (p.276). A cor branca, na simbologia cristã, é profundamente associada à pureza e à ressurreição, representando o início do bem e a remissão dos pecados. Em muitas tradições religiosas, o branco simboliza um novo começo, marcado pela renovação espiritual e pela vitória sobre a morte. Assim, o branco é a cor que anuncia a ressurreição e a renovação, carregando consigo um significado universal de pureza e redenção.

No dia dez, a imperatriz se apresentou vestida de rosa e a corte de azul. No dia onze verde e o mordomo visitante de branco, “Dentre as cores litúrgicas, o verde é a mais simples e a mais elementar. Verde é uma cor cotidiana, uma cor dos dias em que não se celebra nem comemora nada em particular.”(Heller, 2013, p.203) As duas cores iniciais são cores escolhida pela imperatriz, dona Odeilde de Jesus; já a cor branca foi observado que nas visitas dos mordomos era a cor padrão utilizadas por eles nas visitas.

Na entrevista realizada no dia três de maio do ano de dois mil e vinte e quatro com a festeira Ivanilde, responsável pela festividade deste ano, ela explicou que no Domingo do Meio,

é o festeiro quem escolhe a cor predominante para a celebração. Neste ano, Odeilde de Jesus optou pelo dourado. De acordo com as observações feitas, cada festeiro escolhe sua cor com base na figura que representava, e essa escolha foi feita em consenso entre todos os envolvidos, garantindo harmonia na corte. Tradicionalmente, a cor do mordomo é verde, enquanto a do imperador ou imperatriz é vermelha.

No dia doze, conhecido como "Domingo do Meio" – por ocorrer entre a Quinta-feira da Ascensão e o Domingo de Pentecostes – todos vestiram-se de dourado, conforme a escolha da imperatriz. O dourado, frequentemente presente em detalhes, foi escolhido por Ivanilde para destacar a grandeza da imperatriz, simbolizando o ouro e a realeza, trazendo assim essa cor para as vestes da corte.

As cores utilizadas nos demais dias foram, no dia treze rosê, no dia quatorze lilás, no dia quinze azul. Segundo Heller (2013) a cor azul e uma das cores da trindade onde representa a cor de Cristo. No dia dezesseis amarelo, no dia dezessete o branco repete-se a cor no dia das visitas, e dia dezoito o dourado repete-se, essas cores são escolhidas pelos pais dos representantes do império e pela imperatriz.

No dia dezenove é utilizado o vermelho pois é a cor litúrgica do dia. A partir de Heller (2013) o vermelho compõe as cores da trindade, onde representa a cor simbólica de Deus-pai nesse dia acontece o encontro dos mordomos na casa do divino, a Missa solene na igreja do Carmo, procissão dos mordomos até chegarem na casa do divino e a leitura do pelouro, onde toda a comunidade fica sabendo o anúncio dos próximos festeiros para o ano seguinte.

Vermelho, azul e verde são as cores da trindade: nesse contexto, o vermelho é a cor simbólica de Deus-Pai, azul é a cor do Cristo e verde é a cor do Espírito Santo. É verdade que, na maioria das pinturas, Maria também está retratada; então Maria traja azul; Cristo traja vermelho; Deus-Pai um vermelho escuro ou violeta, o vermelho-púrpura; o Espírito Santo é corporificado como uma pomba branca, frequentemente diante de um fundo verde [...]. A pomba é um animal simbólico, pois é sabido, desde a Antiguidade, que as pombas são capazes de voar longas distâncias e ainda assim retornar ao lugar original. O Espírito Santo vem de Deus como uma pomba branca e a ele retorna. (Heller, 2013, p.203).

De acordo com a entrevistada a festeira Odeilde de Jesus, ela nos fala que cada dia existe uma cor para ser usada, apenas no domingo do meio/ domingo de ascensão do senhor é uma cor escolhida pela imperatriz/imperador, onde ela escolhe a cor da roupa de todo o império, no ano de dois mil e vinte e quatro, a imperatriz veio de dourado todos os mordomos vem de dourado.

A liberdade de escolha da cor cada festeiro tem no seu respectivo dia, um exemplo é que na visita da mordoma régia maior todos sem exceção se apresenta vestido na cor verde; são

doze dias de festa e em cada dia uma cor diferente, as únicas cores que se repetem é a branca que na quinta feira de ascensão e na visita da imperatriz e a cor dourada no sábado na penúltima missa. No domingo de pentecoste que é o domingo do espírito santo todos de vermelho pois é tradição. E foi esse dia que serviu como inspiração para a criação do figurino do espetáculo.

A figura a seguir apresenta o cronograma de uso das vestimentas da imperatriz. Os dados foram coletados por meio de pesquisa de campo, imagens obtidas nas redes sociais dos participantes da festa, e uma conversa informal realizada via Instagram com a representante da Imperatriz Odeilde de Jesus, Isabela Martins e Haroldo Pereira, o imperador de 2025.

Figura 17 - Tabela cromática das cores usadas na festa do divino de 2024

TABELA COM O CRONOGRAMA DAS CORES USADAS 2024					
DATA	DIA	IMPERATRIZ E AIAS	MORDOMAS	MORDOMOS	VASSALO da espada
08/05/24	Quarta-feira	<i>Blusa do evento</i>	<i>Blusa do evento</i>	<i>Blusa do evento</i>	<i>Blusa do evento</i>
09/05/24	Quinta-feira da ascensão	BRANCO	BRANCO	BRANCO	BRANCO
10/05/24	Sexta-feira	ROSA	AZUL / LILÁS	AZUL	AZUL
11/05/24	Sábado	VERDE	BRANCO	-	VERDE
12/05/24	Domingo da ascensão do senhor	DOURADO	DOURADO	DOURADO	DOURADO
13/05/24	Segunda-feira	ROSA	BRANCO	BRANCO	-
14/05/24	Terça-feira	LILÁS	BRANCO	BRANCO	AZUL
15/05/24	Quarta-feira	AZUL	BRANCO	BRANCO	-
16/05/24	Quinta-feira	AMARELO / AZUL	BRANCO	BRANCO	BRANCO
17/05/24	Sexta-feira	BRANCO	-	-	BRANCO
18/05/24	Sábado	DOURADO	-	-	DOURADO
19/05/24	Domingo	VERMELHO	VERMELHO	VERMELHO	VERMELHO
20/05/24	Segunda-feira	-	-	-	-

Fonte: Dados da pesquisa (2024)

Compreender onde cada cor se insere na festa foi crucial para abordar o processo criativo dos figurinos do espetáculo. *Divino* não apenas resgata e homenageia as tradições culturais de Alcântara, mas também as reinventa, criando um diálogo entre o passado e o

presente, entre o sagrado e o profano, entre a arte e a vida. Entender o papel das cores nas vestimentas da festa foi essencial para desvendar o desenrolar da celebração, desde seu início até seu fim. Foi nesse contexto que compreendi que o vermelho, usado pela imperatriz ou imperador, e o verde, associado ao mordomo ou mordoma, são cores litúrgicas e tradicionais. Qualquer alteração nesse padrão pode resultar em advertências, sublinhando a importância dessas cores na preservação da tradição.

3.4 Processo de Construção Visual dos Figurinos

As informações apresentadas nos tópicos seguintes irão se entrelaçar com a terceira e quarta etapa desta pesquisa, que incluem entrevistas e dados coletados na cidade de Alcântara, Maranhão, com participantes da festa do Divino, bem como um questionário direcionado ao diretor e performer Leônidas Portela. Logo, a construção dessa parte do trabalho acontece na relação entre as duas narrativas coletadas ao longo da pesquisa, pois nos interessa enquanto pesquisa. Estas etapas visam captar detalhes sobre o processo de construção, estabelecendo uma conexão com a análise do figurino do espetáculo em questão.

3.5 Exploração do Processo Criativo e Influências na Construção Visual

Ao longo dos anos de construção, concepção e apresentação do espetáculo, a figura do imperador utilizou duas tonalidades de coletes. A primeira foi um colete de cetim vermelho arroxeadado, com uma tonalidade mais próxima do vermelho vinho e detalhes dourado próximos do tom amarelo queimado (Figura 18). O segundo foi um colete vermelho com detalhes dourados mais aberto (Figura 19). A partir da entrevista, foi revelado que o primeiro colete não alcançou o impacto desejado pelo intérprete. Durante suas pesquisas em Alcântara, ele observou que na festividade, todo o império se veste na cor vermelha, se apresentando no domingo de pentecoste, simbolizando a ascensão do Divino Espírito Santo que se manifesta através do fogo, na imagem da pomba.

Figura 18 - Fotomontagem figurino vermelho arroxeadado



Fonte: Dados da pesquisa (2023)

Figura 19 - Fotomontagem figurino vermelho



Fonte: Dados da pesquisa (2023)

O figurino a ser discutido será o segundo, de cor vermelha, o que foi usado na apresentação que utilizamos como exemplo a ser estudado. Na festa, organizada na cidade de Alcântara, a cor vermelha simboliza e sinaliza o império; tanto que as portas dos festeiros são sinalizadas com bandeiras que demarcam o seu papel na celebração; na casa do Divino³². A casa onde fica o imperador/imperatriz é marcada com bandeiras vermelhas e brancas. Em dois mil e vinte quatro, ano da imperatriz, foi observado na pesquisa de campo que a cor usada na porta era vermelha e branca, porém devido ao material utilizado, o TNT com gramatura de 40, a cor que ficou em evidência nas bandeiras foi a rosa.

Devido a esse desvio da tradição, a imperatriz adulta, Dona Odeilde de Jesus, foi presa, sinalizada por uma fita amarrada em seu braço. Ela só foi liberada no dia seguinte, após o pagamento, cujo valor não foi revelado, o que destaca a importância das cores no evento. A necessidade de pagar para a sua liberação sublinha o peso que a conformidade com os códigos de cor e tradição tem no contexto da festa. A relevância das cores na celebração, mostra que, embora as normas sejam estritas, a atenção aos detalhes como as cores revela como os elementos visuais são cruciais para manter a integridade e a ordem durante o evento festivo.

No processo de criação do figurino do imperador para o espetáculo; a festa do Divino Espírito Santo, serviu como inspiração. Foi cuidadosamente selecionada a partir de imagens dos imperadores de anos anteriores serviram como fonte que capturaram a essência da celebração. Fotografias da festividade e das crianças que simbolizavam o império forneceram um ponto de partida visual fundamental. Adicionalmente, os artesanatos dispostos nas mesas e a ornamentação dos altares serviram como elementos essenciais na concepção do traje. O desenvolvimento do figurino envolveu um diálogo contínuo entre o performer e sua costureira, Diva, garantindo que cada detalhe do traje refletisse a rica simbologia e a tradição do evento.

³²Museu histórico que retrata os acontecimentos desse importante festa católica. O espaço, que fica em um sobrado do Centro Histórico, recebe anualmente os festejos do Divino Espírito Santo, e no mês de maio se transforma na “Casa do Império”, com cerimônias e festas.

Figura 20 – Fotomontagem com imagens dos imperadores dos anos de 2015 e 2023 e ornamentação



Fonte:Acervo pessoal de Helio Teixeira/SECMA (2011)

Na entrevista sobre a construção e concepção do figurino, o entrevistado Leônidas Portela menciona que a escolha dos materiais como a malha e os tecidos, além dos detalhes imperiais como botões, ombreiras, joelheiras e cotoveleiras foi feita pela costureira, visando o conforto e a segurança durante as quedas. A única técnica utilizada foi a costura, evitando-se métodos como colagem, devido às frequentes ações de queda em cena e à necessidade de

manutenção constante após cada apresentação. Não foi possível ter acesso aos croquis, devido à grande demanda de trabalho da costureira não conseguimos encontrar entre os milhares que ali estavam, se perdeu com o tempo.

Após diversas provas e mudanças de materiais, chegaram ao figurino final: um colete vermelho de camurça com detalhes dourados, uma calça dourada e uma bota marrom. A troca da cor roxa pelo vermelho foi motivada pelo impacto desejado; o performer queria transmitir uma chegada imponente, que a cor roxa não proporciona ao olhar do espectador. A escolha da camurça se deve ao fato de que utilizam esse material, tanto no altar, na mesa de almoço do império, quanto no manto do imperador/imperatriz. (Figuras 21 e 22) A legging foi confeccionada em uma malha de lamê mais espessa para evitar a transparência. Apesar de sua textura mais robusta, o tecido é leve, permitindo liberdade de movimento sem restrições.

Figura 21 - Fotomontagem - Manto da Imperatriz, 2024 - figurino do espetáculo



Fonte: Dados da pesquisa (2023-2024)

Figura 22 - Fotomontagem sala do império



Fonte: Dados da pesquisa (2023-2024)

Nos pés, ele calça uma bota preta; a escolha desse calçado não foi arbitrária; a bota, um elemento tradicionalmente associado a uma conotação masculina, militar e imperial, foi intencionalmente escolhida para reforçar essas características. Além disso, ele mencionou que a bota facilita seu desempenho durante os cortejos, proporcionando estabilidade e proteção ao caminhar por ruas cheias de pedras, buracos e outros obstáculos. A importância da escolha do calçado no figurino do espetáculo, não é apenas um elemento funcional, mas também simbólico. Assim, a escolha da bota integra-se ao figurino de maneira a contribuir tanto para a narrativa visual quanto para a praticidade nas apresentações.

A outra fonte de inspiração foi a pomba do divino, onde ele transita entre o imperador que é uma figura humana e o divino, representado pela pomba dourada, que ao se fundir com o imperador torna-se um "anjo". A cor dourada aparece nessa transmutação pois no divino o luxo o ouro é bastante visto e no altar do imperador/imperatriz as cores predominantes são vermelhas e douradas. A ideia de um imperador que se transforma em algo divino através da fusão com a pomba dourada evoca temas de transcendência e elevação espiritual, a metáfora explora a dualidade entre o humano e o espiritual e a transformação através da fusão com o sagrado, utilizando cores e símbolos de forma significativa. Ao se pintar com a tinta à base de óleo

corporal que o acompanha desde o início do espetáculo dentro da coroa, surge o anjo. Muitas questões surgem sobre esse momento, ele está com um figurino? Podemos considerar a pintura um figurino?

Figura 23 - Fotomontagem - ANJO DOURADO



Foto: Acervo NUA (2022)

Para Viana (2019), “tudo o que se veste em cena pode ser considerado figurino, no entanto, espera-se que o figurino comunique com a plateia, prendendo sua atenção sem ofuscar o restante do espetáculo” (p.77-78). Embora tecnicamente qualquer vestimenta em cena possa ser classificada como figurino, a expectativa é que ele funcione como um meio de comunicação visual eficaz com o público; o figurino deve equilibrar-se entre ser uma peça chamativa e uma componente harmônica do todo, contribuindo para a construção de significado e atmosfera no contexto teatral.

Se pudermos definir um traje de cena não necessariamente pelo material que é feito, mas sim pela sua função e significados, parece possível afirmar que, sim, a pele pode também ser um traje de cena. Além disso, pensando que tanto as modificações corporais quanto o traje de cena parecem ter suas origens ligadas a um aspecto ritual, ambos atuam como forma de modificar-interna e externamente- aquele que os ostenta. (Viana, 2019, p.78).

Sua transformação no palco, referida por ele como a metamorfose em um anjo, estabelece uma conexão cronológica com o espetáculo, abrangendo o início, o meio e o fim. Embora alguns espectadores possam não identificar imediatamente a figura do anjo, a sua aparição sinaliza um possível desfecho. Ele relata que, ao se pintar e se visualizar nesse papel, a experiência se torna profundamente simbólica e significativa. Me visto em ouro, em tudo o que é mais puro e divino. Saio da natureza humana e entro numa dimensão espiritual e angelical (informação verbal retirada da entrevista).

O elemento cênico responsável por carregar a tinta dourada é a coroa, como mencionado anteriormente. Durante o processo de pesquisa, algumas questões intrigavam: na festa do Divino, o imperador/imperatriz carrega a coroa na cabeça e um cetro na mão, com seus mordomos cuidando de seus pertences. Então, por que no espetáculo o imperador não está devidamente coroado, mantendo seu status? Por que foi decidido que ele não apareceria coroado e sim segurando a coroa? E por que em nenhum momento da cena o "imperador" se torna realmente imperador? A resposta para essas inquietações foi: *A herança está em nossas mãos; a cada um de nós cabe o compromisso de carregá-la adiante.* (informação oral retirada da entrevista).

A decisão de não seguir essa convenção sugere uma interpretação mais profunda. Em vez de uma simples reprodução da festividade tradicional, o espetáculo parece querer destacar a responsabilidade coletiva e individual na preservação e continuidade da herança cultural. Essa escolha pode ser vista como uma maneira de envolver o público na narrativa, fazendo-o refletir sobre seu próprio papel na manutenção das tradições e no reconhecimento das figuras de poder.

A ideia da coroa surgiu Segundo Leônidas Portela da necessidade de transcender durante a obra, saltar de uma dimensão humana para uma dimensão espiritual. O responsável em confeccionar a coroa que carrega a tinta dourada foi Marcos Ferreira, artista visual, estilista, cenógrafo e criador da marca *Desalinho slz*, onde ele utilizou para a confecção do elemento cênico uma bacia de alumínio, cola quente, spray dourado, papelão e arame, feita artesanalmente (Figura 24).

Figura 24 - Coroa Do Imperador Espetáculo



Fonte: Dados da pesquisa (2023)

Para chegar ao resultado da tinta corporal, alguns testes foram feitos com glitter e cola, o que não deu certo por conta da densidade dos materiais, depois outros produtos foram testados até chegar na purpurina refinada com óleo corporal, que possibilitou uma melhor cobertura do corpo e brilho, tornando-o divino, alegórico em poucos minutos de transformação (Figura 25).

Figura 25 - Tinta



Fonte: Nuilane Lago (2024)

O processo de concepção e criação da caracterização foi colaborativo, refletindo a sinergia de ideias e a união de esforços entre todos os envolvidos. Cada detalhe foi meticulosamente pensado para garantir que todos os elementos contribuíssem de maneira coesa para a narrativa e a experiência estética do espetáculo. A concepção dos figurinos, por exemplo, não foi apenas uma escolha estética; ela refletiu uma profunda compreensão histórica e simbólica das cores e dos materiais, garantindo que cada peça de vestuário se comunicasse de maneira eficaz com o público.

Nada foi deixado ao acaso. Cada elemento cênico, desde os adereços até a iluminação, foi escolhido e posicionado para realçar a narrativa e intensificar o impacto emocional da apresentação. As entrevistas com os participantes da Festa do Divino em Alcântara-MA e as consultas com o diretor e performer Leônidas Portela foram fundamentais para captar informações cruciais sobre o processo de construção dos figurinos e outros elementos do espetáculo.

Este esforço colaborativo garantiu que o espetáculo não fosse apenas uma sequência de cenas, mas uma obra de arte coesa e significativa. A integração de diferentes disciplinas e a colaboração constante entre os criadores permitiram que cada componente do espetáculo encontrasse seu lugar dentro de uma visão unificada, resultando em uma produção rica em simbolismo, autenticidade e profundidade.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O diálogo entre a cor e o figurino no espetáculo surgiu a partir de uma reflexão sobre a religiosidade, com o objetivo de compreender qual vertente religiosa orientou o intérprete na escolha das cores dos personagens. Identificou-se que a festividade que inspirou a obra foi a Festa do Divino de Alcântara, profundamente enraizada no catolicismo. As escolhas cromáticas do espetáculo foram influenciadas pela vivência do diretor no ritual do Domingo de Pentecostes, ocasião em que todos estavam vestidos de vermelho, uma tradição simbólica deste momento da celebração. O dourado, por sua vez, foi incorporado como referência à riqueza, destacando-se como uma cor predominante nos elementos decorativos da festa.

A análise das cores no contexto das celebrações do Divino Espírito Santo evidencia sua centralidade como elemento performativo nos trajes religiosos, revelando camadas simbólicas e culturais que vão além de sua função estética. Este estudo, ao destacar as cores como protagonistas na festa do Divino, aprofunda a compreensão de como esses elementos visuais se articulam com os processos religiosos, sociais e performativos que dão forma à celebração, e que podem gerar estímulos artísticos e poéticos como foi o caso do espetáculo Divino. Durante a pesquisa de campo, ficou evidente o papel das cores como marcadores sociais, refletidos tanto nas vestimentas quanto no comportamento da corte em interação com a comunidade. Nesse contexto, a figura de Isabela Martins transcendeu sua identidade pessoal, assumindo o papel simbólico de Imperatriz Isabela e encarnando o status cultural e social associados ao título. Contudo, observou-se que a imagem da imperatriz festeira não se destacou de forma equivalente à da imperatriz em trajes reais. Essa diferença ressalta como a percepção do observador muda ao comparar a figura da imperatriz vestida com roupas cotidianas, que destoam das expectativas festivas, com a figura em trajes luxuosos que são lidos como figurinos uma vez que ela interpreta a imperatriz, reforçam sua posição simbólica na celebração.

As cores, enquanto linguagem visual, comunicam significados específicos relacionados às entidades homenageadas, às funções litúrgicas e às dinâmicas sociais das festividades. No caso da Festa do Divino, as escolhas cromáticas dos figurinos estão intrinsecamente ligadas ao repertório cultural e espiritual de cada momento da celebração, refletindo identidades, valores e tradições que permeiam a religiosidade afro-brasileira. Além disso, o estudo das cores evidencia como os aspectos simbólicos se articulam com os códigos performativos, reforçando o impacto visual e emocional da festividade.

A abordagem interdisciplinar desta pesquisa, ao unir perspectivas da história, da estética e dos estudos culturais, reafirma a cor como um elemento essencial na construção narrativa e

simbólica das celebrações religiosas. Não se trata apenas de uma questão de escolha cromática; as cores desempenham um papel ativo no espetáculo, dialogando com a música, o movimento e o espaço para criar uma experiência integralmente sensorial e espiritual.

Portanto, O estudo do figurino no espetáculo *Divino*, inspirado na festividade do Divino Espírito Santo, propõe uma análise dialética da cor na vestimenta como elemento central. A investigação da comunicação das cores por meio do figurino evidencia a relevância simbólica e estética das tonalidades, permitindo compreender como elas atuam no contexto cênico. Observar as cores em conjunto com a vestimenta possibilita identificar como se articulam no espetáculo, reforçando narrativas e sensações. Cada cor carrega um significado, uma história e um impacto emocional específico, funcionando como um recurso estratégico para transmitir informações e intensificar a experiência performativa.

Pesquisas futuras poderão aprofundar a compreensão das influências históricas e regionais que orientam as escolhas cromáticas no contexto do Tambor de Mina, esclarecendo as simbologias e variações de cores em diferentes casas e celebrações. Durante a investigação, foi perceptível a escassez de estudos que abordem especificamente as cores no Tambor de Mina. Grande parte das pesquisas disponíveis está relacionada a questões raciais ou a estudos sobre o Candomblé, onde há uma vasta literatura que explora as associações simbólicas entre os orixás e as cores. Essa lacuna no campo do Tambor de Mina ressalta a necessidade de novas abordagens que conectem as cores à sua dimensão ritualística e simbólica dentro dessa tradição religiosa.

No campo dos estudos em Artes Cênicas, especialmente no que se refere aos elementos visuais da cena, esta pesquisa destaca a relevância de aprofundar o estudo desses componentes, reconhecendo sua potência histórica e narrativa dentro do espetáculo cênico. Investigar e valorizar os elementos visuais é fundamental, pois eles não apenas complementam a cena, mas também carregam significados que enriquecem a dramaturgia e a comunicação teatral. Propor investigações mais ambiciosas e aprofundadas nesse campo, muitas vezes negligenciado, é essencial para o avanço das pesquisas e reflexões em Artes Cênicas, consolidando sua importância como área interdisciplinar e integral para a compreensão do fenômeno teatral.

Por fim, esta pesquisa aponta para novas possibilidades de investigação, especialmente no que tange à relação entre cor, hierarquia ritual e pertencimento comunitário. Estudos futuros podem explorar mais profundamente a percepção sensorial dos participantes e as transformações das escolhas cromáticas ao longo do tempo, bem como suas adaptações às dinâmicas contemporâneas. Assim, a cor não apenas ilumina o Divino, mas continua a nos inspirar enquanto elemento performativo de transcendência e conexão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBUQUERQUE, M. **Laboratório de cor: paradigmas do estudo da cor na contemporaneidade**. Belo Horizonte, 2013.
- ANDREO, L. G. P. P.; JOSÉ, M. P.; OLIVEIRA, M. Luxo na moda: da Idade Média aos dias atuais. In: **ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM COMUNICAÇÃO E IMAGEM – ENCOI**, 2014.
- BELTRÃO, Luiz. **Folkcomunicação: teoria e metodologia**. São Bernardo do Campo: UMESP, 2004.
- BENJAMIN, W. **A obra de arte na época da sua reprodução mecanizada**. Apresentação e tradução João Maria Mendes. Lisboa: Escola Superior de Teatro e Cinema, 2010.
- BROQUET, S. C.; SEIDEN, C. D. Gênero, normas e linguagens do traje. Tradução: Mara Rúbia Sant’anna. **ModaPalavra e-periódico**, ano 7, n. 14, p. 1-12, 2014. ISSN 1982-615X.
- BUTLER, J. **Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre a fenomenologia e teoria feminista**. Tradução de Jamile Pinheiro Dias, cadernos de leituras, n. 78, 1988.
- CABRAL, M. N. **Processos comunicacionais no teatro de rua: performatividade e espaço público**. 1. ed. Jundiaí, SP: Paco, 2017.
- CARVALHO, C.; SÁ, L. A dádiva e o divino: a importância do ritual para a manutenção da vida social. **Revista Interdisciplinar em Cultura e Sociedade (RICS)**, São Luís, v. 3, número especial, jul./dez. 2017.
- CENTRO Nacional de Folclore e Cultura Popular /IPHAN /MEC. **Toque do Maranhão**. Rio de Janeiro, 2005, p. 9-29.
- DEBOM, Paulo. A moda e o vestuário como objetos de estudo na História. **Revista de Ensino em Artes, Moda e Design**, v. 3, n. 3, p. 013-026, Florianópolis, 2020.
- FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: o corpo-em-experiência. **Ilinx-Revista do LUME**, n. 4, 2013.
- FERNANDES, C. **Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação**. São Paulo: Annablume, 2007.
- FERNANDES, Mariana; FALCHETTO, Giovanna; VIEIRA, Helena; NOGUEIRA, Rafaela; CARVALHO, Ângela Maria. Folkcomunicação: análise das influências do conceito desde sua gênese até a contemporaneidade. **INTERCOM - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste**. Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, UNESP, 2013.
- FERRETTI, S. F. **Festa do Divino no Maranhão**. Catálogo da Exposição *Divino Toque do Maranhão*. Rio de Janeiro: Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular /IPHAN / MEC, 2005, p. 9-29.

FERRETTI, Mundicarmo Maria Rocha. **Maranhão Encantado**: encantaria maranhense e outras histórias. São Luís: UEMA, 2000.

FERRETTI, Mundicarmo Maria Rocha. **A Representação de reis portugueses encantados no Tambor de Mina**. São Luís: UFMA, 2021.

FERRETTI, Mundicarmo Maria Rocha. **Tambor de Mina, Cura e Baião na Casa Fanti-Ashanti/Ma**. Disco (LP) e folheto. SECMA, 1991.

FERRETTI, Mundicarmo Maria Rocha. Encantados e encantarias no folclore brasileiro. **VI Seminário de Ações Integradas em Folclore**. São Paulo, 2008.

FERRETTI, Mundicarmo Maria Rocha. Tambor de Mina e Umbanda: o culto aos caboclos no Maranhão. **Jornal do CEUCAB-RS: O Triângulo Sagrado**, ano III, n. 39 (1996), 40 e 41 (1997).

FERRETTI, Mundicarmo Maria Rocha. Tambor-de-Mina em São Luís: dos registros da Missão de Pesquisas Folclóricas aos nossos dias. **Revista Pós Ciências Sociais**, São Luís, v. 3, n. 6, jul./dez. 2006.

GALVÃO, M. C. B. **O levantamento bibliográfico e a pesquisa científica**. USP, 2009.

GOMES, C.; GASTAL, S.; CORIOLANO, L. Hospitalidade na festa do Divino: seu festejar em Alcântara e São Luís do Maranhão. **Cenário**, Brasília, v. 3, n. 5, p. 87–104, dez. 2015.

HELLER, Eva. **A Psicologia das Cores**: como as cores afetam a emoção e a razão. Tradução: Maria Lúcia Lopes da Silva. 1. ed. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

LEAL, J. Religião como cultura? As festas do Divino, o tambor de mina e o regime patrimonial. **Repocs**, v. 15, n. 30, jul./dez. 2018.

LEAL, J. Os encantados nas festas do Divino: estrutura e antiestrutura. **Sociologia & Antropologia**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 2, p. 431-451, mai./ago. 2019.

LOPES, R. B. Terreiros: um estudo sobre a umbanda como prática social. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH**. São Paulo, julho 2011.

MARTINS, L. M. **Perspectivas anos 20 - Conversa com Leda Maria Martins**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eggNmvlnk8E&feature=youtu.be>. Acesso em: 14 fev. 2023.

MARTINS, L. M. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MATOS, H. **Pedagogias culturais no tambor de mina do Maranhão**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Luterana do Brasil, Programa de Pós-Graduação em Educação, Canoas, BR-RS, 2022.

MILHEIROS, M. M. C. Braga. **A cidade e a festa no século XVIII**. Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, Guimarães, 2003.

MORI-LEITE, Thiago. **Linguagem - intensidade - performance**. São Paulo, 2011.

MOURA, L. L. **Moda como expressão de identidade no mundo contemporâneo.** São Cristóvão – Sergipe, 2018.

NASCIMENTO, I. M. I. **Memórias das caixeiros do Divino Espírito Santo em Alcântara-MA:** tradição, mudanças e resistência da cultura popular afrodescendente. Vitória da Conquista, 2018.

OLIVEIRA, Andréa. **A história do vestuário:** os costumes de cada época. Cursos CPT, 2013.

PARIZI, Vicente Galvão. **O livro dos Orixás:** África e Brasil. [Recurso eletrônico]. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2020. 268 p.

PEREIRA, Jurandir Eduardo. **Figurino TransAverso: processos de rupturas em gênero na criação e ensino do figurino cênico.** PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 27, jan-abr. 2023.

PEREIRA, S. C. M. A. **O figurino no processo:** relatos da criação e interpretação do espetáculo “3X4” e da personagem Gabi. Brasília, 2016.

PORTELA, L. S. S. **CORPOCASA:** a dança em processo criativo no espaço de isolamento social. Dissertação (Mestrado). São Luís, 2020.

ROCHA, M. F. S. **O Divino, o Império, a festa, as insígnias:** elementos do glossário da festa do Divino Espírito Santo no Maranhão. São Luís, 2009.

ROCHA, Gilmar; TOSTA, Sandra Pereira. Aprendiz de feiticeiro: a pedagogia da antropologia de Marcel Mauss. **Sociologia & Antropologia**, v. 12, n. 1, p. 235-260, 2022.

ROHDE, Bruno Faria. **A umbanda tem fundamento, e é preciso preparar:** abertura e movimento no universo umbandista. UFBA, 2010. 154 f.

SANTAELLA, L.; NÖTH, W. **Imagem, cognição, semiótica, mídia.** São Paulo: Editora Iluminuras Ltda., 1997.

SANTOS, M. C. B. **Sincretismo afro-católico:** entre Oxum e Nossa Senhora do Carmo. Recife: UNICAP, 2009.

SEVERINO, A. J. **Metodologia do trabalho científico.** São Paulo: Cortez, 2002.

SILVA, A. J. **Figurino - penetrante:** um estudo sobre a desestabilização das hierarquias em cena. Tese (Doutorado). Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Salvador, 2010.

SILVA, G. R. F. et al. Entrevista como técnica de pesquisa qualitativa. *Online Braz. J. Nurs.* v. 5, n. 2, 2006. Disponível em: <https://www.objnursing.uff.br//index.php/nursing/article/view/382/88>. Acesso em: 12 abr. 2023.

SILVEIRA, Luciana Martha. **Introdução à teoria da cor.** Curitiba: UTFPR, 2015. 171 p.

SOUSA, Poliana Macedo de. **A festa do Divino Espírito Santo:** memória e religiosidade em Natividade-Tocantins. [Recurso eletrônico]. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2017.

TAVARES, Enéias Farias; BIANCALANA, Gisela Reis; MAGNO, Mariane (Org.). **Discursos do corpo na arte**. v. II. Santa Maria: UFSM, 2017. 344 p.

TEIXEIRA, L. H. O. L. História da moda: a estética da indumentária no período do renascimento. **Revista de Produção Acadêmico-Científica**, Manaus, v. 2, n. 2, 2020.

VIEIRA, Alberto. **As festas do Divino, das ilhas para o Brasil?** Um caminho ainda por revelar. Funchal, setembro de 2016.

VIANA, Fausto; VELLOSO, Isabela Monken. **Roland Barthes e o traje de cena**. [Recurso eletrônico]. São Paulo: ECA-USP, 2018. 80 p.

APÊNDICES

APÊNDICE A - TERMO DE COMPROMISSO

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS-PPGAC

TERMO DE COMPROMISSO

Através deste, convidamos você para participar da pesquisa intitulada “CORES DO DIVINO: UM ESTUDO SOBRE O PROCESSO DE CRIAÇÃO DO FIGURINO DO ESPETÁCULO DIVINO DO NÚCLEO ATMOSFERA” que tem como objetivo norteador em analisar a construção e realização da festa do Divino em Alcântara-Ma, que serviu como fonte de inspiração para a produção do espetáculo Divino.

Para a contribuição e o alcance do objetivo geral da pesquisa foram selecionados os seguintes objetivos específicos:

- Identificar a cor na indumentária do império de espaços religiosos que realizam a festa do Divino Espírito Santo.
- Decupar a paleta de cores do figurino do espetáculo;
- Relacionar a simbologia da cor da indumentária da festividade do Divino com o figurino do espetáculo.

Com a justificativa de analisar a cor como elemento comunicativo para uma narrativa, e como ela influencia para a construção do espetáculo *Divino*, que traz em sua essência a cultura popular maranhense, com certas idealizações contemporâneas.

Em relação a sua participação, você estará livre para decidir participar ou não, mas ressaltamos a importância de sua participação e contribuição nessa investigação. Esclarecemos também que a não-participação não acarretará prejuízo algum a sua pessoa; as informações sobre os resultados ficarão a sua disposição, sendo que sua participação não acarretará quaisquer constrangimentos, danos, riscos, ônus ou desconforto à sua pessoa. Os dados coletados serão somente utilizados para fins de pesquisa acadêmica e divulgação do conhecimento sobre o tema proposto. Caso concorde com os termos propostos, solicitamos o preenchimento e sua assinatura neste documento, conforme segue:

Eu, _____, portador documento de identidade no _____ declaro que, de forma livre e esclarecida, aceito participar do estudo “CORES DO DIVINO: UM ESTUDO SOBRE O PROCESSO DE CRIAÇÃO DO FIGURINO DO ESPETÁCULO DIVINO DO NÚCLEO ATMOSFERA” desenvolvido pela mestrandia Nuilane Raquel Lago dos Santos, sob a coordenação e orientação do Professor Dr. Jurandir Eduardo Pereira Junior, na modalidade de Projeto de Pesquisa Científica, vinculada ao Programa de Pós-graduação Stricto Sensu em Artes Cênicas da Universidade Federal do Maranhão– Mestrado Acadêmico PPGAC/UFMA.

APÊNDICE B - FORMULÁRIO APLICADO – (ROTEIRO ENTREVISTA)

- 1) IDADE _____ 2) LOCAL DE NASCIMENTO _____
3) ESCOLARIDADE _____
4) EM QUE TRABALHA? _____
5) POSSUI FILHOS? _____ SE SIM, QUANTOS? _____

1. Como você descreveria a importância da festa do Divino para a comunidade de Alcântara?
2. Qual é a sua experiência pessoal com a festa do Divino? Você participa ativamente ou apenas observa?
3. Quais são os principais elementos tradicionais da festa do Divino que você destaca?
4. Como a festa do Divino é celebrada em Alcântara? Quais são os rituais e práticas comuns durante a celebração?
5. Você percebe alguma mudança ao longo do tempo na maneira como a festa do Divino é celebrada em Alcântara?
6. Como a festa do Divino impacta a economia local e o turismo na cidade?
7. Existe alguma história ou lenda específica associada à festa do Divino em Alcântara que você poderia compartilhar?
8. Qual é a sua opinião sobre o papel da festa do Divino na preservação da identidade cultural e histórica de Alcântara?
9. Você acredita que a festa do Divino reflete a diversidade cultural e étnica da comunidade de Alcântara? Por quê?
10. Que mudanças você gostaria de ver ou espera para o futuro da festa do Divino em Alcântara?

APÊNDICE C – DEPOIMENTOS

FERREIRA, Bruno. CORES DO DIVINO: UM ESTUDO SOBRE O PROCESSO DE CRIAÇÃO DO FIGURINO DO ESPETÁCULO DIVINO DO NÚCLEO ATMOSFERA [Entrevista cedida a], Nuilane Raquel Lago dos Santos. Alcântara- MA em outubro de 2023.

SANTOS, Ana. CORES DO DIVINO: UM ESTUDO SOBRE O PROCESSO DE CRIAÇÃO DO FIGURINO DO ESPETÁCULO DIVINO DO NÚCLEO ATMOSFERA [Entrevista cedida a], Nuilane Raquel Lago dos Santos. Alcântara- MA em outubro de 2023.

BARBOSA, Antônio. MEMÓRIAS DAS CAIXEIRAS DO DIVINO ESPÍRITO SANTO EM ALCÂNTARA-MA: Tradição, mudanças e resistência da cultura popular afrodescendente, [Entrevista cedida a], Ilanna Maria Izaias do Nascimento em 23 de fevereiro de 2017.

QR CODE PARA TER ACESSO AS ENTREVISTAS, IMAGENS E VÍDEOS DA PESQUISA.

