

AS AQUARELAS-FIGURINOS DO RANCHO AMENO RESEDÁ, EM 1913

The watercolour-costumes for ranch Ameno Resedá in 1913

Madson Oliveira; Doutor Design; EBA/UFRJ; madsonluis@yahoo.com.br¹

Resumo

Esta apresentação consiste na análise de três aquarelas-figurinos criadas pelo desenhista Amaro do Amaral para o rancho Ameno Resedá, no ano de 1913. Essas aquarelas fazem parte de um total de 57 pranchas do acervo do Museu do Ingá e que se transformaram numa pesquisa de pós-doutorado no PPGAV em Artes Visuais - EBA/UFRJ e que apresentamos os resultados, parcialmente.

Palavras chave: Artes visuais; carnaval; figurinos; arte; artista.

Abstract

This presentation consists of the analysis of three-watercolors costumes created by designer Amaro do Amaral to the ranch Ameno Reseda, in the year 1913. These watercolors are part of a total of 57 boards from the collection of the Museu do Ingá who became a post-doctoral research in PPGAV in Visual Arts - EBA/UFRJ and present the results partly.

Keywords: Visual arts, carnival, costumes, art, artist.

Introdução

Em estudos anteriores, pesquisamos sobre o carnaval carioca e a feitura dos desfiles de Escolas de Samba e, agora, tomamos contato com algumas aquarelas feitas pelo caricaturista Amaro do Amaral, nos anos de 1912, 1913 e 1916, para o rancho Ameno Resedá, numa concepção até o momento desconhecida neste campo de estudo.

O desvendamento dessas aquarelas pode esclarecer sobre o processo de criação de figurinos e adereços carnavalescos, além de apresentar o trabalho de um caricaturista do início do século XX, que muito contribuiu para os desfiles daquela agremiação carnavalesca, considerada uma espécie de modelo para o que viria a se transformar, anos depois, nas atuais Escolas de Samba. O rancho Ameno Resedá surgiu de uma reunião de amigos (em 1907), com desfiles a partir do carnaval de 1908 até o ano de 1941, numa organização artístico-musical muito apropriadamente denominada pela imprensa especializada de "teatro lírico ambulante" (EFEGÊ, 1965).

¹ Coordenador e Professor Adjunto do Curso de Artes Cênicas: Cenografia e Indumentária – EBA/UFRJ.

Iniciamos esse texto contextualizando sobre o carnaval carioca e os tipos de desfiles carnavalescos (“Sociedades”); apresentarmos o rancho Ameno Resedá, para o qual foram criadas as aquarelas-figurinos que analisamos; revelamos parte da vida e obra de Amaro do Amaral, artista visual ativo no início do século XX e criador dos figurinos carnavalescos, adereços e estandartes. Por fim, analisamos três aquarelas-figurinos criadas por Amaro do Amaral e sua relação com o estudo/pesquisa da indumentária.

Carnaval carioca, Ameno Resedá, Amaro do Amaral e o desfile de 1913

Atualmente, o carnaval carioca tem duas principais expressões que o colocam em evidência, no período momino: os blocos de rua e as Escolas de Samba. Enquanto os blocos desfilam pela cidade de maneira relativamente espontânea, as Escolas de Samba se destacam em desfiles competitivos, de diversos níveis, envolvendo altas cifras e profissionais de diversas áreas no campo das artes, sendo transmitido para diversas partes do mundo.

Levando em consideração que as Escolas de Samba produzem anualmente inúmeros produtos estéticos que contribuem para as disputas entre as agremiações (fantasias e adereços, por exemplo), decidimos escrever um pouco sobre esses desfiles, a fim de relacioná-los com os desfiles carnavalescos do início do século XX, período das aquarelas analisadas aqui.

Resumidamente, as Escolas de Samba cariocas iniciaram as competições no início dos anos 1930, aumentando em tamanho, importância e quantidade nos anos seguintes. O carnaval carioca, na década de 1960, promoveu uma maior interação entre as agremiações e os grupos de artistas organizados, o que elevou o nível das criações carnavalescas: nas decorações de rua ou nos desfiles.

A criação do Sambódromo (Av. Marquês de Sapucaí), em 1984, inaugurou um novo momento nos desfiles das Escolas de Samba. A “Passarela do Samba” é uma via destinada exclusivamente aos desfiles carnavalescos e teve Oscar Niemeyer como mentor do projeto, que deveria acabar com os altos custos de (des)montagem das arquibancadas, anualmente. Outro fator importante foi a criação da LIESA – Liga das Escolas de Samba do Rio de

Janeiro que, desde então, organiza e administra aquele espaço. Além disso, as transmissões televisivas dos desfiles, ano a ano, só incrementam e fortificam o Rio de Janeiro, como a cidade do “maior espetáculo a céu aberto do mundo”, num movimento de fluxo/refluxo retroalimentando o turismo, ao mesmo tempo, como produto e produtor da festa carnavalesca.

Os desfiles carnavalescos parecem ser uma tendência desde tempos imemoriais no Rio de Janeiro, e demonstramos como isso se dava, já no século XIX, ao apresentar alguns clubes carnavalescos, conhecidos como “Sociedades”. As grandes sociedades expressavam uma forma de “harmonização das desigualdades” num ambiente de desigualdades e de segregação social, em um sistema extremamente hierarquizado (GONÇALVES, 2007, p. 258).

Ainda no século XIX, numa sucessão de datas, os clubes carnavalescos foram trocando de nome e tem-se notícia de que, por exemplo, os “Fenianos” foram o resultado de uma briga entre “Os Zuavos” que aderiram aos “Euterpe Comercial”, fazendo surgir, posteriormente, os “Tenentes do Diabo”. O “Clube dos Democráticos”, surgido em 1888, foi, antes, denominado “Democráticos Carnavalescos”. Das três grandes sociedades, o mais antigo é o “Tenentes do Diabo”, fundado em 1855, e teve o primeiro desfile em 1867 (MORAES, 1958).

No entanto, as grandes sociedades se tornaram “grandes” ao se configurarem outros tipos de sociedades que ficaram conhecidas como “Pequenas Sociedades”. O cronista Vagalume expôs que com a noção de “pequeno carnaval”, buscava-se diferenciar o carnaval do começo do século XX, “formado pelas camadas mais baixas da população” – que constituíam os cordões, os ranchos, os blocos e, posteriormente, as escolas de samba – do “grande carnaval”, que data da metade do século XIX (GONÇALVES, 2007, pp. 61-2), representado exclusivamente pelos grandes clubes ou grandes sociedades.

No início do século XX, havia imprecisão quanto à classificação daqueles grupos que desfilavam no carnaval do Rio de Janeiro, não determinando sobre essa ou aquela agremiação uma denominação definitiva (MORAES, 1958). Essa imprecisão recaía sobre o carnaval que VALENÇA (1996) grifa como “organizado”, “popular” e “espontâneo”.

Enquanto a classe mais alta se divertia nos bailes galantes, nos desfiles de corso ou mesmo nas grandes sociedades, o povo ia experimentando as outras maneiras de brincar, de maneira mais livre e descomprometida, parecendo subverter a ordem. Por sua vez, os ranchos eram grupos aparentemente mais civilizados, que permitiam e incentivavam a participação de mulheres. Ademais, a música cantada era acompanhada por instrumentos de cordas e de sopro, além de ter um elemento identificador empunhado alto e em destaque, o estandarte. Organizando toda essa dinâmica era preciso a presença dos seguintes mestres: de harmonia, responsável pela música tocada; de canto, encarregado da música cantada (coro) e, por fim, de sala, que se ocupava da coreografia e acompanhava a porta-estandarte (GONÇALVES, 2007).

De maneira geral, os ranchos se organizavam a partir da conjunção de três principais espaços: o dramático (entendido como aquela parte referente ao enredo ou tema proposto para o desfile); o plástico-coreográfico (diz respeito à visualidade do desfile, seja na parte dos figurinos, alegorias ou, ainda, na dança de seus participantes) e o musical (abarcando tanto os cânticos e cantores, quanto os instrumentos musicais que ajudavam a entoar a passagem dos préstitos carnavalescos) (DUTRA, 1985 *apud* GONÇALVES, 2007).

O nome do rancho Ameno Resedá pode, à primeira vista, parecer curioso por conta das várias justificativas de sua criação. No entanto, é indiscutível que essa agremiação, membro das pequenas sociedades carnavalescas, acabou se tornando um modelo para suas congêneres e, até mesmo, para as futuras Escolas de Samba, que só surgiram anos mais tarde.

Tendo sido a fundação em 1907, o primeiro cortejo saiu em desfile no carnaval de 1908 e apresentou novidades, como o tema daquele ano, com enredo intitulado de “A Corte Egípciana”. Essa alteração nos temas é relatada por EFEGÊ (1965, p. 22) como uma das inovações promovida pela iniciante agremiação, que até então tinha em suas coirmãs o costume de desfilar com feições pastoris e com temática luso-africana. Após esse desfile, o Ameno Resedá passou a primar por enredos buscados na mitologia ou nos feitos cívicos do Brasil e de outras nações, empolgando a todos que assistiam aos seus préstitos.

É interessante notar a participação de Amaro do Amaral, como um dos baluartes da agremiação, uma vez que passou a contribuir com seu talento, desde o início daquele rancho. Assim, Amaro é inscrito como desenhista, numa lista de pessoas que, como ele, passaram a ser associados ao rancho. Na grande maioria, eram funcionários públicos, jornalistas ou, como no caso de Amaro, ligados à imprensa e às artes gráficas (EFEGÊ, 1965, p. 40).

Por entendermos a importância de Amaro do Amaral e a contribuição artística dispensada ao rancho Ameno Resedá, optamos por nos deter um pouco mais sobre sua curta vida (nasceu em 1875 e faleceu em 1922) e a extensa obra. Ele pertenceu à família de artistas e compartilhou com os irmãos - Crispim do Amaral (cenógrafo, desenhista, caricaturista) e Libânio do Amaral (pintor e cenógrafo) - o culto às artes gráficas de maneira geral, dedicando-se também à cenografia, ao desenho, à caricatura e à pintura.

Há pouco sobre a biografia de Amaro, mas descobrimos que ele iniciou sua carreira colaborando para o jornalismo baiano, e que suas *charges* começaram a ser publicadas no Rio de Janeiro, em 1902. A partir de 1903, ele passou a ilustrar as capas da “Revista da Semana” e para o “Jornal do Brasil”, com seus “Tipos de Rua”, como: *O Vendedor de Fósforos*, *O Sapateiro Ambulante*, *O Vendedor de Doces*, *O Baleiro*, *O Couteleiro Ambulante*. Além dessa produção gráfica, colaborou com sua arte para outras publicações. Em 1903, ele fundou um semanário humorístico chamado “Fiau!” e, depois, dirigiu a parte artística da revista feminina “Faceira”, lançada em 1911. Mas, foi na publicação “Figuras & Figurões”, fundada por ele em 1913, que demonstrou maior talento como desenhista, mais do que caricaturista (LIMA, 1963).

A pesquisa nos jornais e periódicos, datados entre 1900 e 1922, revelou que Amaro participou ativamente de outras manifestações de cunho artístico, como: decoração de ambientes, desenhos e pinturas para apresentações e exposições, além da criação de figurinos para o Teatro de Revistas e para o carnaval, principalmente, no rancho Ameno Resedá.

Após contextualizarmos sobre parte da carreira artística de Amaro, passamos para o ponto central dessa comunicação: a produção das aquarelas-figurinos destinadas à criação de figurinos carnavalescos. Antes, é importante esclarecer que aquilo que entendemos como figurinos carnavalescos são

também tratados como “fantasias”, “roupas”, “roupagens”, “vestuário”, entre outras tantas denominações encontradas nos livros e periódicos consultados. Preferimos a denominação “figurinos carnavalescos” para diferenciar dos “figurinos teatrais”, também experimentados por Amaro. Optamos pelo termo “figurino carnavalesco” em vez de “fantasia”, por entendermos que os figurinos carregam uma simbologia essencial para seu entendimento, assim como eles fazem parte de um contexto ficcional e representam, visualmente, aquilo que foi descrito, quando de sua concepção. Ademais, o termo “fantasia” é vago podendo se referir a outras interpretações, enquanto os “figurinos” se prestam a informar sua significação através de cores, formas, texturas, materiais e símbolos, reconhecíveis pela grande maioria.

Feita essa primeira explicação, passamos para o grupo de aquarelas-figurinos criadas por Amaro Amaral para o préstito de 1913. FERREIRA (2004, pp. 302-303) afirma que o tema apresentado no ano de 1913, foi a “Confraternização da Paz Universal”, conforme:

[...] Em 1913, o Ameno Resedá apresentaria um enredo saudando a Conferência de Haia, com uma comissão de frente representando os ministros plenipotenciários dos países que se destacaram, uma Caravela Santa Maria, com Cabral e seis navegantes, um mestre-sala representando o México, um grupo de meninas representando os protetorados (Canadá, Filipinas, Trípoli, Martinica e Cuba), uma porta-bandeira representando a República Brasileira, um grupo de mulheres em trajes típicos de quinze países e um conjunto musical representando o Japão, entre outros componentes. Ao todo, o grupo era composto de 79 pessoas.

É digno de nota que em 1913 o mundo todo recebia as primeiras notícias sobre a I Guerra Mundial, deflagrada em 1914. Naquele ano, o carnaval aconteceu entre 1º e 4 de fevereiro e, pesquisando em periódicos, encontramos uma descrição detalhada daquele desfile no jornal “O Paiz”, de 3 de fevereiro de 1913, p. 2. Amaro levou o rancho para o topo junto ao gosto popular e à imprensa especializada, mais de um mês após o desfile de carnaval, numa apuração diariamente divulgada pelo jornal acima citado, a manchete jornalística anunciava: “Venceu o Ameno Resedá”.

Nesse sentido, encontramos uma aproximação entre os desfiles de carnaval e os espetáculos teatrais, pelo entendimento transmitido nos figurinos,

por exemplo. Como bem descreve EFEGÊ (1965, p. 105), as apresentações do rancho Ameno Resedá mereceram a devida comparação com as apresentações teatralizadas, não só pela musicalidade, mas, também, pela abordagem plástico-coreográfica, batizando de “teatro lírico ambulante”.

No desfile de 1913, a Comissão de carnaval optou por apresentar seus componentes vestindo representações de vários países, repúblicas federativas ou fazendo relações com a história do Brasil, por exemplo.

Assim, o grupo de imagens a seguir (Figuras 01, 02, e 03) é composto por três personagens históricos da época do descobrimento do Brasil.

Figuras 01, 02, e 03: Aquarelas Nau Santa Maria, Frei Coimbra e Pero Vaz de Caminha. Fonte: Museu do Ingá



Nas imagens acima, identificamos três personagens históricos do descobrimento do Brasil: Pedro Álvares Cabral, Frei Henrique Coimbra e Pero Vaz de Caminha, respectivamente. Identificamos inspiração renascentista (Figura 01 e 03) nessas aquarelas-figurino pelo: cabelo estilo pajem; uso da boina inclinada na cabeça, casaca/gibão² com mangas bufantes e talhadas na parte de cima, além dos calções na altura dos joelhos e meias justas e, finalmente, cinto fechado por uma fivela serve como suporte prender a espada lateralmente, à esquerda.

A Figura 01 representa a “Caravela Santa Maria” que parece navegar pelos mares da costa brasileira e é manobrada por Pedro Álvares Cabral. A criatividade desse figurino é demonstrada por não ser somente uma roupa feita

² O gibão era um traje masculino usado durante a primeira metade do século XVI e tinha o decote, geralmente, quadrado, mangas bufantes na parte superior e ajustadas ao braço na parte inferior. O comprimento dessa peça chegava à altura dos joelhos e possuía recortes em partes do vestuário.

de tecido, mas por ser composto por uma estrutura de caravela, com as velas hasteadas e a imitação do mar pintada em tecido, presa ao casco da embarcação. As pernas da figura dramática estão dobradas, no interior da embarcação, mas há outro par de pés calçados com sapatos brancos, por baixo dessa figura, o que nos remete a um tipo especial de figurino carnavalesco: “a burrinha”³. A Caravela Santa Maria é reconhecível por suas velas brancas marcadas com a cruz de Cristo, símbolo da Ordem Militar de Cristo. Todo o figurino ultrapassa a dimensão de seu brincante, vertical e horizontalmente por se tratar da representação de uma embarcação antiga, presa nos ombros.

A Figura 02 refere-se ao primeiro missionário em terras recém-descobertas, Frei Henrique Coimbra, um dos tripulantes da “Nau Santa Maria”. Ele foi responsável pela primeira missa celebrada no Brasil e sua caracterização é realizada com cabelo cortado à maneira franciscana, barbas longas e bigode. Seu traje é simples: túnica branca com mangas longas e largas com estola também branca, mais curta que a túnica, no centro da frente. Na cintura, um torçal grosso foi amarrado com alguns nós que chegam à altura dos joelhos. Por cima de tudo, há um manto marrom com capuz, próprio dos hábitos franciscanos. A diferença entre esse figurino e o “hábito franciscano” é que na segunda, a vestimenta marrom é usada sempre por baixo das vestes cerimoniais, mas o artista optou por representá-lo diferentemente, provavelmente inspirando-se pelo quadro “A primeira missa no Brasil”, de Victor Meireles, no qual esse personagem usa uma veste cerimonial branca, encimada por uma estola dourada e um capuz marrom. Nos pés, sandálias de tiras finas, no estilo franciscano.

Na Figura 03, identificamos outro personagem histórico do descobrimento do Brasil, Pero Vaz de Caminha. A aquarela-figurino é composta por: uma boina roxa com abas e inclinada na cabeça; um camisolão branco (chemise) e a peça mais externa, o gibão roxo. Por baixo do gibão há um calção marrom talhado nos joelhos, finalizado por meias e sapatos marrons, recortados no peito do pé. Pero Vaz era o membro da armada de Cabral que escreveu a “carta-certidão de nascimento do Brasil”, enviada aos

³ Aquele tipo de traje carnavalesco em que o figurino é preso nos ombros ou carregado com a ajuda das mãos.

reis de Portugal, em 1500. Esse trio de personagens é justificado no enredo, metaforicamente, como a gênese do Brasil .

Abaixo, identificamos semelhanças com as aquarelas-figurinos (Figuras 01 e 03) de Cabral e de Caminha: no corte de cabelo (estilo pajem); na *chemise* aparente; nos gibões de mangas bufantes; ou ainda, pelos recortes talhados nas roupas e sapatos; pelo cinto na cintura no qual se prende a espada; nas meias que cobrem as pernas; e, finalmente, pelo formato de bico quadrado nos sapatos, no melhor tipo “bico de pato”, na Figura 04.

Figura 04: Ilustrações de indumentária masculina renascentista. Fonte: TIERNEY, Tom.



Considerações finais

Encontramos vários motivos que, possivelmente, inspiraram Amaro do Amaral, ao criar essas aquarelas, em que o tema central do cortejo era um prenúncio sobre a I Guerra Mundial: desde as bandeiras de alguns países, passando por trajes cerimoniais, indumentária histórica e trajes regionais.

Os três personagens analisados nessa comunicação fazem parte de dois grandes motivos, pois enquanto Frei Coimbra foi inspirado em traje cerimonial-religioso, com formas e códigos pré-estabelecidos, as outras duas aquarelas (Cabral e Caminha) foram inspiradas na indumentária histórica renascentista, de 1500. Assim, o processo de criação das aquarelas-figurinos de Amaro para o desfile de 1913, se assemelha ao processo de criação de figurinos ao longo dos tempos, ao relacionarmos os elementos que serviram de

inspiração com as silhuetas, formas, cores, texturas e simbologias também presentes nos trajes das aquarelas analisadas. Ademais, os figurinos propostos por Amaro, anos antes do surgimento das Escolas de Samba, já experimentavam o poder catártico das vestes e promoviam uma teatralização nos seus préstitos, promovendo a suspensão do tempo ordinário.

Nessa comunicação, apresentamos um artista pouco conhecido, além de contribuirmos para o estudo dos figurinos carnavalescos, uma vez que o valor estético dessas aquarelas-figurinos impressiona pela proporção/volume das figuras representadas; pela técnica de desenho/pintura; pelo uso adequado das cores; enfim, pela arte de seu trabalho. Acreditamos que esse artista antecipou, em anos, muito do que vemos atualmente no carnaval carioca, transformando sua criatividade em desenhos possíveis de serem reproduzidos, assim como o próprio Ameno Resedá, acabou fazendo, tornando-se referência ainda hoje.

Referências Bibliográficas

EFEGÊ, J. **Ameno Resedá**: o rancho que foi escola. Rio de Janeiro: Letras e Artes Ltda., 1965.

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

GONÇALVES, R. de S. **Os ranchos pedem passagem**: o carnaval no Rio de Janeiro do começo do século XX. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal das Culturas, 2007.

LIMA, H. **História da Caricatura no Brasil**. Vol. 3. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1963.

MORAES, E. **História do carnaval carioca**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958.

TIERNEY, T. **Renaissance Fashions**. New York: Dover Publications, Inc., 2000.

VALENÇA, R. T. **Carnaval**: para tudo se acabar na quarta-feira. Rio de Janeiro: Relume-Dumará/Prefeitura, 1996.

<http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>

“O Paiz”, de 3 de fevereiro de 1913, p. 2, acesso em 18 set. 2013.