



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Maria de Lourdes Reis Madeira

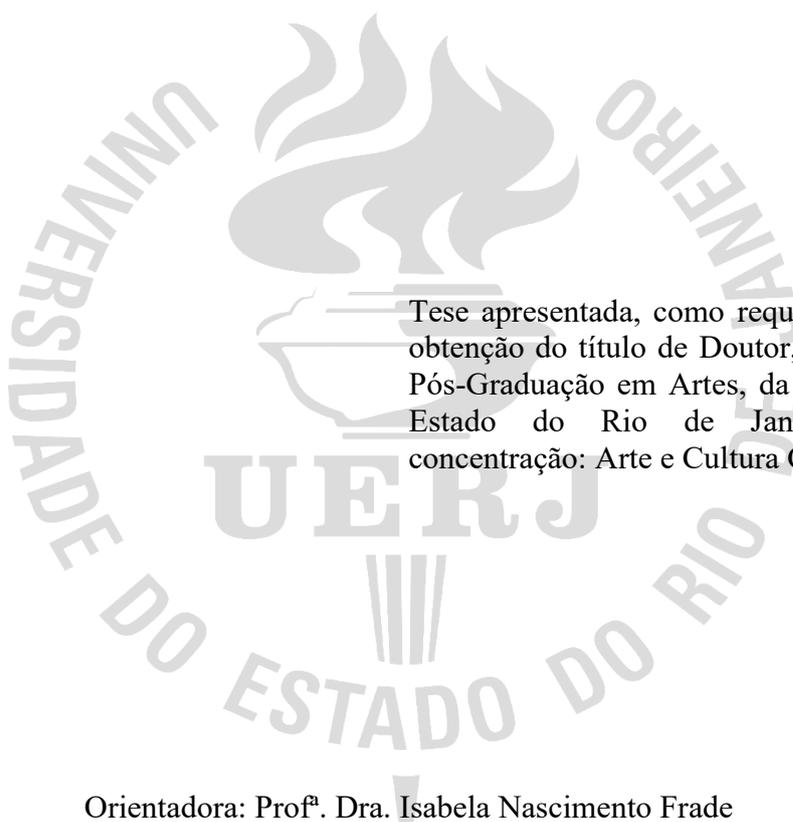
**Parangotíteres, da epifania à tese: o processo teórico e prático de criação e  
ação de um Títere**

Rio de Janeiro

2024

Maria de Lourdes Reis Madeira

**Parangotíteres, da epifania à tese: o processo teórico e prático de criação e ação de um  
Títere**



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dra. Isabela Nascimento Frade

Rio de Janeiro

2024

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

M181 Madeira, Maria de Lourdes Reis.  
Parangotiteres, da epifania à tese: o processo teórico e prático de criação e  
ação de um Títtere / Maria de Lourdes Reis Madeira. – 2024.  
288 f.: il.

Orientadora: Isabela Nascimento Frade.  
Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de  
Artes.

1. Artes - Teses. 2. Parangolé – Teses. 3. Oiticica, Hélio, 1937-1980 –  
Teses. 4. Carnaval – Teses. 5. Performance (Arte) – Teses. I. Frade, Isabela  
Nascimento. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes.  
III. Título.

CDU 7

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese,  
desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Maria de Lourdes Reis Madeira

**Parangotíteres, da epifania à tese: o processo teórico e prático de criação e ação de um  
Títtere**

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 19 de dezembro de 2024.

Banca examinadora:

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Isabela Nascimento Frade (Orientadora)  
Instituto de Artes - UERJ

---

Prof. Dr. Gilson Morais Motta  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Adriana Schneider Alcure  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. André Carrico  
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Valéria Leite de Aquino  
Instituto de Artes - UERJ

Rio de Janeiro

2024

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que vieram antes de mim e que lutaram para que hoje pudéssemos ter uma universidade pública de alta qualidade, caso da minha querida UERJ. A luta não acaba nunca e só ela muda a vida; por isso é preciso estar sempre atento e forte na defesa do ensino de qualidade, inclusivo e gratuito!

Agradeço à banca de defesa, nomeadamente, o Prof. Dr. Gilson Morais Motta, a Prof<sup>a</sup>. Dra. Adriana Schneider Alcure, ao Prof. Dr. André Carrico e a Prof<sup>a</sup>. Dra. Valéria Aquino, por seus apontamentos, sugestões e críticas, determinantes para que esta tese pudesse ser concluída e agradeço também a prof<sup>a</sup> Dra. Ana Valéria de Figueiredo por sua participação na banca de qualificação e por todo apoio e carinho a mim dado ao longo deste trabalho.

Agradeço ao Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica por ter aberto as portas da sala de pesquisa para que eu pudesse aprofundar meus estudos. Em especial, agradeço a Andréa Barroso pela generosidade e carinho com que me recebeu na instituição.

Agradeço à Secretaria de Educação do município de Maricá-RJ por me conceder seis meses de licença com vencimento, o que contribuiu sobremaneira para tornar viável a dedicação integral à finalização da tese.

Agradeço ao Sistema Único de Saúde e a todos que nele trabalham por salvarem milhares de vidas durante a pandemia do COVID-19. Viva o SUS! E também à ciência, à vacina contra o COVID-19 e a todas as vacinas criadas. Sem elas, provavelmente, não estaria aqui! Viva a ciência!

Agradeço ao meu companheiro Sandro Roberto por estar junto comigo em mais esta conquista, que é nossa! Começar um doutorado em meio a uma pandemia não foi fácil; passamos por momentos inimagináveis, perdemos pessoas que amávamos muito. Mas, dando as mãos, juntando energias e buscando beleza na vida, atravessamos esse período tão difícil. Chegar ao fim desta tese é concluir um ciclo no qual conseguimos nos reinventar e vencer. Muito obrigada, meu amor!

Agradeço à alegria “peluda” da minha casa, minha cachorrinha, Ginga. Obrigada por estar comigo durante todos os dias em que pesquisei e escrevi este trabalho; por brincar comigo quando eu estava “pra baixo” ou perdida na escrita. Sua graciosidade e animação me deram energia para continuar. Te quero, meu amorzinho!

Agradeço a leveza, o amor e a amizade dos “esculachados” e a todos os amigos e familiares que sempre torceram por mim. Muito obrigada!

## DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a meu irmão Wilson Madeira Filho, sempre uma inspiração nos estudos, no humor, na festa e na vida. Ele foi o responsável por criar em mim, ainda criança, a paixão pelos livros e pelas histórias. Sua trajetória pessoal e acadêmica (que me enche de orgulho) me deu coragem para trilhar meus próprios caminhos em meio a tanta “ensinança”, nas quais muito aprendi em suas leituras de textos, contos, novelas, peças, romances. Com ele fui à Pedra do Reino e com ele sempre descubro novos mundos, seja na realidade ou na ficção.

Dedico este trabalho ainda (*in memoriam*) a meu irmão Marcos Alexandre Tadeu Reis Madeira, que me mostrou pela primeira vez um barracão de escola de samba, que fazia máscaras de papel marchê para vender no carnaval, que me ensinou a fazer “massa” para criar bonecos, que pintava quadros, fazia teatro e esculpia madeira. A pessoa que trouxe as artes para dentro de nossa casa e me fez encantada por esse mundo das cores, do palco e do carnaval.

Brasil, chegou a vez de ouvir as Marias, Mahins, Marielles, Malês.

*Estação Primeira de Mangueira*

## RESUMO

MADEIRA, Maria de Lourdes Reis. *Parangotíteres, da epifania à tese: o processo teórico e prático de criação e ação de um Títere*. 2024. 288 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

A presente pesquisa realiza estudos, processos artísticos, e pormenoriza as ramificações teóricas intrínsecas pertencentes aos Parangotíteres, brinquedo/obra criado pela autora da investigação. A metodologia aplicada compreende o levantamento e a análise das confluências do títere com a arte contemporânea, através da obra parangolé do artista Hélio Oiticica, assim como as convergências com a cultura popular carnavalesca carioca por meio da bandeira/pavilhão empunhada por porta-bandeiras das escolas de samba. O estudo abrange participações em seminários e eventos com as temáticas do teatro de animação, das artes contemporâneas e do carnaval carioca, além da escuta direta de mulheres da comunidade do samba. Tais escutas apuraram e ampliaram a compreensão sobre o símbolo e o significado da bandeira e a afluência dos parangolés na base estrutural dos Parangotíteres. As aproximações também se deram por meio de pesquisas em livros, revistas, artigos, teses e imagens fotográficas. O trabalho se desenvolve no campo das poéticas visuais contemporâneas, do carnaval, da brincadeira e da performance, envolvendo questões do corpo, do espaço e da imagem, buscando aproximações fronteiriças entre as artes visuais e outras categorias. Considera a mediação entre as linguagens artísticas e as percepções estéticas que atravessam o brinquedo/obra, tendo em vista o modo como os meios perpassam e afetam a visualidade e a potência da performance, tais como cor, textualidade, corpo, atuação, espaço e temporalidade. O estudo é dividido em cinco capítulos, cada qual apresentando de maneira articulada seus aspectos singulares ao tocar em pontos teóricos e práticos que fundamentam os Parangotíteres enquanto criação, estado de invenção e reinvenção constante.

Palavras-chave: parangotíteres; teatro de formas animadas; Hélio Oiticica; carnaval; poéticas visuais.

## ABSTRACT

MADEIRA, Maria de Lourdes Reis. *Parangotíteres, from epiphany to thesis: the theoretical and practical process of creation and action of a Títère*. 2024. 288 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

This research conducts studies, artistic processes, and details the theoretical ramifications intrinsic to the Parangotíteres, a toy/work created by the author of the investigation. The applied methodology includes the survey and analysis of the confluences between the puppet and contemporary art, through the parangolé artwork by artist Hélio Oiticica, as well as the convergences with Rio de Janeiro's popular carnival culture via the flag/banner held by samba school flag bearers. The study encompasses participation in seminars and events focused on animation theatre, contemporary arts, and the Rio carnival, in addition to direct listening to women from the samba community. These listening sessions refined and expanded the understanding of the symbol and meaning of the flag and the influence of parangolés on the structural foundation of the Parangotíteres. The connections were also made through research in books, magazines, articles, theses, and photographic images. The work unfolds within the field of contemporary visual poetics, carnival, play, and performance, involving issues of the body, space, and image, seeking border-crossing connections between the visual arts and other categories. It considers the mediation between artistic languages and aesthetic perceptions that permeate the toy/work, taking into account how the mediums influence and affect the visuality and power of the performance, such as color, textuality, body, acting, space, and temporality. The study is divided into five chapters, each presenting its unique aspects in an articulated manner, addressing theoretical and practical points that underpin the Parangotíteres as a creation, a state of constant invention and reinvention.

Keywords: parangotíteres; theater of animated forms; Hélio Oiticica; carnival; visual poetics.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Objetos de rua associados por Oiticica à gênese do Parangolé (1).....	27
Figura 2 - Objetos de rua associados por Oiticica à gênese do Parangolé (2).....	27
Figura 3 - Hélio Oiticica e Jackson Ribeiro – ato de proclamação do Parangolé.....	28
Figura 4 - P 03 Parangolé Tenda 01 (1964).....	32
Figura 5 - Placa explicativa da obra P 03 Parangolé Tenda 01 .....	32
Figura 6 - Bólido Caixa 18 – Homenagem a Cara de Cavalo (1965-1966).....	39
Figura 7 - Bólido Caixa 24 – Caracara de Cara de Cavalo (1968) .....	39
Figura 8 - Bólido Caixa 21 (poema-caixa 3) (1967) .....	40
Figura 9 - Bandeira-Poema Seja Marginal, Seja Herói (1968).....	41
Figura 10 - P2 Parangolé Bandeira 1 (área externa do MAM).....	42
Figura 11 - Títeres sobre mala de mamulengo.....	46
Figura 12 - 23º dia da quarentena de Maria Cláudia.....	47
Figura 13 - Performance “Transfiguração”.....	48
Figura 14 - Exposição “Olha Geral” (UERJ).....	51
Figura 15 - Página do livro “Conglomerado Newyorkaises”, de Hélio Oiticica .....	52
Figura 16 - Quadro de Glauco Rodrigues “De Natureza tão Sutil” (1970) .....	55
Figura 17 - Capa e contracapa do livro “Verdade Tropical” (2017).....	59
Figura 18 - Capa do catálogo da exposição no MASP .....	59
Figura 19 - Ativação dos Parangotíteres na obra de Hélio Oiticica (1).....	63
Figura 20 - PN2 “A Pureza é um Mito” (1967).....	65
Figura 21 - Ativação dos Parangotíteres na obra de Hélio Oiticica (2).....	67
Figura 22 - Ativação dos Parangotíteres na obra de Hélio Oiticica (3).....	68
Figura 23 - Ativação dos Parangotíteres na obra de Hélio Oiticica (4).....	70
Figura 24 - Grande Núcleo (1960-1966) – óleo e resina sobre compensado.....	72
Figura 25 - Manifestação da cor do títere no espaço cor de Hélio Oiticica (1) .....	74
Figura 26 - Manifestação da cor do títere no espaço cor de Hélio Oiticica (2).....	74
Figura 27 - Parangotítere Maria .....	76
Figura 28 - Maria Cláudia com parangolés (1).....	78
Figura 29 - Maria Cláudia com parangolés (2).....	78
Figura 30 - Frame retirado do vídeo Parangotíteres: Menino ou Menina?.....	79
Figura 31 - Parangotíteres: Menino ou Menina? (1).....	80

Figura 32 - Parangotíteres: Menino ou Menina? (2).....	80
Figura 33 - Parangotíteres: Menino ou Menina? (3).....	81
Figura 34 - Criação do Parangotítere Constelação .....	82
Figura 35 - Performance com o Parangotítere Constelação.....	82
Figura 36 - Tecidos para a criação de novos Parangotíteres.....	83
Figura 37 - Performance com os Parangotíteres Amarelo e Vermelho e Constelação .....	84
Figura 38 - Parangotíteres-luz em performance de ativação (1).....	85
Figura 39 - Parangotíteres-luz em performance de ativação (2).....	85
Figura 40 - Ativação dos Parangotíteres na abertura do PPGARTES (1.....	86
Figura 41 - Ativação dos Parangotíteres na abertura do PPGARTES (2) .....	86
Figura 42 - Sala de estudo do Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica.....	87
Figura 43 - Convite do CMA Hélio Oiticica .....	87
Figura 44 - Ativação dos Parangotíteres no CMA Hélio Oiticica .....	88
Figura 45 - Frame retirado do vídeo sobre a Parada 7, de Andréa Barroso.....	90
Figura 46 - Suprematismo (Kazimir Malevich, 1915, óleo sobre madeira) .....	91
Figura 47 - Ativação dos Parangotíteres brancos (1).....	94
Figura 48 - Ativação dos Parangotíteres brancos (2).....	95
Figura 49 - Ativação dos Parangotíteres brancos (3).....	96
Figura 50 - Ativação dos Parangotíteres brancos (4).....	96
Figura 51 - Ativação dos Parangotíteres brancos (5).....	97
Figura 52 - Performance com o Parangotítere translúcido .....	97
Figura 53 - Finalização da performance com os Parangotíteres brancos.....	98
Figura 54 - Sandro Roberto ativando títeres brancos (1).....	99
Figura 55 - Sandro Roberto ativando títeres brancos (2).....	100
Figura 56 - Frase de mestre Solon no Parangotítere vermelho .....	101
Figura 57 - Brasões retirados do livro de António Galdino.....	105
Figura 58 - Pintura em guache e anotações em tinta de Guilherme de Almeida .....	106
Figura 59 - Cinco cores heráldicas.....	108
Figura 60 - Esmaltes e participação nos escudos .....	109
Figura 61 - Brasão retirado do livro de António Galdino .....	110
Figura 62 - A cor púrpura nos brasões de António Galdino .....	111
Figura 63 - Figura de um leão utilizada em brasão.....	112
Figura 64 - Alfabeto Sertanejo de Ariano Suassuna.....	114
Figura 65 - Ariano Suassuna e Wilson Madeira Filho – São José do Belmonte (PE).....	117

Figura 66 - Dantas Suassuna – São José do Belmonte (PE).....	118
Figura 67 - Chegada dos Cavaleiros à Pedra do Reino – São José do Belmonte (PE).....	118
Figura 68 - Trecho do livro com referência a Wilson Madeira Filho .....	119
Figura 69 - Pintura “Sacerdotisa” (2011-2013) .....	120
Figura 70 - Batalha entre o Carnaval e a Quaresma (1600-20) .....	121
Figura 71 - O Combate entre o Carnaval e a Quaresma (Pieter Bruegel, 1559).....	123
Figura 72 - Vanessa Lobo, Ziraldo e Maria Madeira – ABZ do Ziraldo (2010).....	126
Figura 73 - Capa da Revista Ilustrada, edição de 1878 .....	130
Figura 74 - Judas no sábado de Aleluia de Debret (1839).....	131
Figura 75 - Zé Pereira – desenho de Armando Pacheco.....	135
Figura 76 - Boneco Catitão no Zé Pereira dos Lacaios .....	138
Figura 77 - Cortejo de Zé Pereira e Vitalina em Belém de São Francisco .....	139
Figura 78 - Cortejo do Zé Pereira em São Bento do Sapucaí .....	139
Figura 79 - Gigantones e cabeçudos no carnaval de Barcelos (PT) .....	140
Figura 80 - Preparação do estandarte do Maracatu Piaba de Ouro (1997) .....	148
Figura 81 - Linha de evolução do estandarte carnavalesco .....	151
Figura 82 - Linha das influências até as bandeiras das escolas de samba .....	151
Figura 83 - Desfile do CBP, anos 1930 .....	158
Figura 84 - Estandarte do Bola Preta (desfile de 2024).....	159
Figura 85 - Mural Hilário Jovino .....	162
Figura 86 - Aquarela do estandarte do Ameno Resedá (desfile de 1913) .....	166
Figura 87 - Diabas do Ameno Resedá e o estandarte do Rancho (1911) .....	168
Figura 88 - Desfile do Bloco Carnavalesco Bafo da Onça .....	174
Figura 89 - Integrantes do Bloco Cacique de Ramos .....	176
Figura 90 - Desfile do Bloquete (2011) .....	177
Figura 91 - Casal de mestre-sala e porta-bandeira da Mangueira (2023).....	179
Figura 92 - Onira Pereira no desfile da Vila Isabel (1996).....	181
Figura 93 - Queda da porta-bandeira da Unidos de Padre Miguel (2017).....	188
Figura 94 - Mestre-sala empunhando a bandeira da Unidos Padre Miguel (2017) .....	189
Figura 95 - Cintya Santos, porta-bandeira da Mangueira (desfile de 2024).....	191
Figura 96 - Primeira ida ao projeto Minueto do Samba.....	194
Figura 97 - Parangotíteres na Minueto do Samba.....	194
Figura 98 - Ativação simultânea de dois Parangotíteres.....	197
Figura 99 - Brincadeira com Parangotíteres em grupo .....	198

Figura 100 - Brincadeira com Parangotíteres em dupla.....	198
Figura 101 - Brincadeira individual com Parangotítere.....	199
Figura 102 - Matheus Olivério e Cintya Santos (Mangueira, 2024).....	200
Figura 103 - Matheus Olivério levando a ponta da bandeira para ser beijada.....	204
Figura 104 - A Porta-bandeira, eu e o Mestre-sala .....	205
Figura 105 - Porta-bandeira Squel Jorgea (Mangueira, 2016).....	211
Figura 106 - Mestre-sala e porta-bandeira da Grande Rio (2022).....	212
Figura 107 - Mestre-sala e porta-bandeira da Viradouro (2024).....	214
Figura 108 - Zé Pelintra, Hélio Oiticica, bandeira de Leandro Vieira.....	215
Figura 109 - Bandeira do Brasil (índios, negros e pobres) .....	217
Figura 110 - Bandeiras com o rosto de Marielle Franco .....	218
Figura 111 - Ativação dos Parangotíteres na obra de Hélio Oiticica (5).....	224
Figura 112 - Protótipo do Parangotítere (2017).....	226
Figura 113 - Parangotíteres sem cabeças (2017) (1).....	227
Figura 114 - Parangotíteres sem cabeças (2017) (2).....	227
Figura 115 - Primeira ativação dos Parangotíteres – “UERJ sem Muros” .....	233
Figura 116 - Disposição dos Parangotíteres pelos participantes.....	234
Figura 117 - Desenho digital do primeiro títere e do Parangotítere .....	236
Figura 118 - Primeira apresentação do Teatrinho de bonecos Extra-Extra (1988).....	237
Figura 119 - Final da primeira apresentação do Teatrinho (1988) .....	238
Figura 120 - Preparação dos bonecos – A Bruxinha que era Boa (1992).....	238
Figura 121 - Manuseio de bonecos – A Bruxinha que era Boa (1992).....	239
Figura 122 - Panorama do Teatrinho de bonecos Extra-Extra (1992).....	239
Figura 123 - Pintura de Joel Costamar e Alexander Vianna (2020).....	240
Figura 124 - Quarentena de Maria Cláudia (2020).....	241
Figura 125 - Ateliê de Arte – Cap-UFRJ (2019) .....	244
Figura 126 - Aula de teatro de formas animadas (Maricá, 2022) .....	245
Figura 127 - Parangotíteres: luz e sombras (EBA/UFRJ, 2024) (1).....	248
Figura 128 - Parangotíteres e sombras (EBA/UFRJ, 2024).....	248
Figura 129 - arangotíteres: luz e sombras (EBA/UFRJ, 2024) (2) .....	249
Figura 130 - Leigos e estudantes no 7º andar (EBA/UFRJ, 2024) .....	249
Figura 131 - Ação performativa dentro do elevador (EBA/UFRJ, 2024).....	250
Figura 132 - Ação performativa no andar térreo (EBA/UFRJ, 2024) .....	251
Figura 133 - Caleidoscópio de Parangotíteres (EBA/UFRJ, 2024).....	251

Figura 134 - Parangotíteres entre biombos de exposição (EBA/UFRJ, 2024) .....	252
Figura 135 - Tomada do espaço aberto (EBA/UFRJ, 2024).....	252
Figura 136 - Criadora e criaturas (EBA/UFRJ, 2024) .....	254
Figura 137 - Sandro Roberto brincando com os Parangotíteres brancos.....	257
Figura 138 - Lapa Batalha entre Carnaval e a Quaresma (1).....	259
Figura 139 - Lapa Batalha entre Carnaval e a Quaresma (2).....	259
Figura 140 - Maria Madeira brincando com os Parangotíteres brancos .....	262
Figura 141 - Eu e meu Parangotítere (Museu do Açude) .....	264

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>16</b>
<b>1</b>	<b>PARANGOTÍTERES, O BONECO-PARANGOLÉ-BANDEIRA: O CRUZO DE ARTES EM UMA FORMA ANIMADA.....</b>	<b>22</b>
1.1	<b>Parangolé.....</b>	<b>23</b>
1.2	<b>Títtere.....</b>	<b>43</b>
1.3	<b>Parangotíttere.....</b>	<b>50</b>
1.3.1	<u>O samba na voz e os Parangotítteres.....</u>	<b>56</b>
<b>2</b>	<b>O CORPO-COR DO BONECO EM UM BAILE DE CORES.....</b>	<b>61</b>
2.1	<b>Baile das cores.....</b>	<b>72</b>
2.2	<b>Processo de construção e ativação do títere-cor.....</b>	<b>75</b>
2.3	<b>Amarelo e vermelho.....</b>	<b>83</b>
2.4	<b>Ativações 2023.....</b>	<b>86</b>
2.5	<b>Ativando o branco.....</b>	<b>90</b>
2.6	<b>Branco ritual.....</b>	<b>92</b>
2.7	<b>Depois do rito, o brincar.....</b>	<b>98</b>
<b>3</b>	<b>QUE BANDEIRA É ESSA?.....</b>	<b>102</b>
3.1	<b>Heráldica e as insígnias.....</b>	<b>103</b>
3.2	<b>Heráldica sertaneja.....</b>	<b>112</b>
3.2.1	<u>Pedra do Reino, encontro de cavaleiros.....</u>	<b>116</b>
3.3	<b>O imagético carnavalesco na Europa da Idade Moderna.....</b>	<b>121</b>
3.4	<b>Carnaval e quaresma em teatro de animação.....</b>	<b>125</b>
3.5	<b>Um boneco chamado entrudo no Carnaval.....</b>	<b>127</b>
3.6	<b>Gigantes e cabeçudos no bumbo do Zé Pereira.....</b>	<b>133</b>
3.7	<b>A bandeira e o estandarte no Carnaval carioca.....</b>	<b>141</b>
3.8	<b>Cordões, ranchos e blocos.....</b>	<b>152</b>
3.8.1	<u>Cordões carnavalescos.....</u>	<b>152</b>
3.8.2	<u>Ranchos carnavalescos.....</u>	<b>159</b>
3.8.3	<u>Blocos carnavalescos.....</u>	<b>169</b>
<b>4</b>	<b>BANDEIRA É POVO.....</b>	<b>178</b>
4.1	<b>A bandeira chega à escola de samba.....</b>	<b>179</b>

4.1.1	<u>Quem leva a bandeira?</u> .....	182
4.2	<b>A dama do samba</b> .....	190
4.3	<b>A bandeira</b> .....	202
4.3.1	<u>Rituais com a bandeira</u> .....	208
4.4	<b>Outras bandeiras na avenida</b> .....	215
5	<b>ANTES DO FIM – “EXERCÍCIO EXPERIMENTAL DA LIBERDADE”</b> .....	224
5.1	<b>A poética do precário</b> .....	225
5.2	<b>Primeira ativação (giros coloridos)</b> .....	233
5.3	<b>Fios da memória: o afeto guardado na forma</b> .....	235
5.4	<b>Outras representações dos parangotíteres</b> .....	240
5.5	<b>Não se aprende só na escola: troca de saberes</b> .....	242
5.6	<b>Última ativação, a beleza</b> .....	246
	<b>CONCLUSÃO</b> .....	255
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	265
	<b>ANEXO A - Linha das influências até as bandeiras das escolas de samba</b> .....	279
	<b>ANEXO B - Perguntas para as damas do samba</b> .....	280

## INTRODUÇÃO

Ando devagar  
 Porque já tive pressa  
 E levo esse sorriso  
 Porque já chorei demais  
 Hoje me sinto mais forte  
 Mais feliz, quem sabe  
 Só levo a certeza  
 De que muito pouco sei  
 Ou nada sei

*(Almir Sater e Renato Teixeira, “Tocando em Frente”, 1990).*

Antes de apresentar formalmente esta pesquisa se faz necessário contextualizar minha trajetória no teatro de formas animadas e nas artes visuais. Comecei meu envolvimento com o teatro de formas animadas aos 19 anos, quando participei como bolsista do projeto de iniciação científica promovido pelo Centro Etnográfico da Mulher Idosa (CETMI) coordenado pela professora Rosza Vel Zoladz. O projeto, chamado “Mamulengo Reconquistado”, foi realizado no Abrigo Cristo Redentor, no município de São Gonçalo, estado do Rio de Janeiro, e durou do final da década de 1980 até o início da década de 90, simultaneamente à graduação em História, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). A proposta do projeto era abordar questões do gênero feminino em asilos públicos com um grupo de mulheres idosas deixadas na instituição por seus familiares e que vivenciavam uma situação de abandono destes elos afetivos.

Para desenvolver o trabalho, usei como referência o teatro popular de bonecos, mamulengo, como linguagem artística no tratamento das questões propostas. Em princípio, essa forma de expressão foi escolhida por acreditar que facilitaria o ouvir e o contar as histórias, o que, por pura intuição, mostrou-se acertado. No entanto, a linguagem teatral do boneco popular revelou-se muito mais, expandiu um campo de estudo e mudou totalmente o rumo da vida.

Em decorrência do bom desenvolvimento no projeto de iniciação científica, fui agraciada com uma bolsa de estudos para o curso “Arte Educação”, da Escolinha de Artes do Brasil. Na Escolinha, foi possível conhecer o artista Augusto Rodrigues e aprender muito sobre o teatro de títeres. Neste local ocorreram minhas primeiras aulas de construção e manipulação de bonecos com o professor Itaércio Rocha (grupo Mundaréu). Paralelamente à graduação em

História, ingressei em muitos cursos amadores de teatro: Curso Rei Ator (Planetário da Gávea); Tablado; Casa de Ensaio do Humaitá; Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Pena; Casa das Artes de Laranjeiras (CAL); até fazer o técnico de formação de atores da Faculdade da Cidade, tornando-me, assim, atriz, antes mesmo de ser historiadora. A imersão no teatro seria providencial para a maior compreensão do boneco na cena.

Alguns anos depois, em 1997, mudei do Rio para Olinda, Pernambuco, onde trabalhei como arte educadora no Museu do Mamulengo: Espaço Tiridá. Ali desenvolvi oficinas para educadores, curadoria de exposições, sendo também responsável pelo registro fotográfico do acervo de bonecos, o que resultou num valioso arquivo de fotos, tais como dos bonecos originais de Maria Mazetti, logo enviado ao Museu. Além do trabalho dentro da instituição, a vida na cidade de Olinda proporcionava uma riqueza cultural nunca vivenciada antes com tanto fervor; a possibilidade de visitar ateliês de artistas como Gilvan Samico, Tereza da Costa Rego, Maria Carmen, Guita Charifker, Luciano Pinheiro e tantos outros era cotidiana. Costumava dizer que sabia a hora de sair de casa para chegar ao trabalho, mas a volta para o apartamento no Bairro de Casa Caiada dependeria de onde as ladeiras me levassem, e, normalmente levavam! Essa imersão nas obras, nos artistas, me influenciou a pintar, foi quando a cor entrou de vez em minha vida.

A vivência em Pernambuco durou três anos e neste período foi possível travar contato com muitos mestres, participar das barracas de suas apresentações/espetáculos, conhecer suas casas e seu modo de fazer e “botar” bonecos. Registre-se a honrosa oportunidade de estar na primeira viagem internacional do Mestre Zé Lopes para Évora (Portugal), “botando boneco” no teatro Garcia Resende durante a Bienal Internacional de Marionetas de Évora, de 1997.

Outra experiência excepcional vivenciada no Museu do Mamulengo foi a oportunidade de realizar uma oficina de bonecos populares para o setor educacional do Movimento Sem Terra (MST-PE). Conhecer as educadoras do movimento foi um aprendizado que resultou numa outra maneira de trabalhar com os bonecos e perceber que o campo de trabalho poderia ser expandido política e educacionalmente. Essa experiência fez com que eu adentrasse outros mares e pesquisas.

Em 2002, nova mudança, desta vez para Barcelona (Espanha), onde fui convidada a trabalhar na Companhia de Marionetes Jordi Bertran. Na companhia, manipulava títeres e desenvolvia trabalhos de criação artística. Junto a outros artistas, participei da criação do Digital Video Disc (DVD) “Poti-Poti Tatanet”, e, em seguida, do espetáculo de mesmo nome. Em Barcelona, além do trabalho na Companhia Jordi Bertran, foi possível também lecionar na Escola de Teatro Casona, na disciplina “O teatro popular de bonecos brasileiro”. Paralelamente

às atividades laborais, ingressei no mestrado da Universidade de Barcelona na área de “Antropologia e Comunicação Audiovisual”. Como trabalho final deste mestrado, apresentei o vídeo/dissertação “El baile de los títeres”, projeto orientado pela professora Alessandra Caporale.

O projeto de pesquisa “El baile de los títeres” foi um processo longo em que filmei, por quase dois anos, os encontros entre poetas e titeriteiros que ocorriam a cada equinócio no ateliê do marionetista Pepe Ota. Nestes encontros, cada artista podia subir no pequeno palco que existia no espaço e apresentar um número curto. Os primeiros artistas a subir ao palco eram previamente selecionados e depois o palco era aberto a quem quisesse se apresentar. A festa tinha hora para começar, mas não havia hora para acabar. Inevitavelmente, aconteciam coisas surpreendentes durante esses encontros, dentro e fora do cenário.

A vida em Barcelona durou seis anos e lá foi possível criar minha própria companhia de teatro de bonecos, a “Companhia de Títeres Bonecos de Madeira”, no ano de 2005, que montou e apresentou oito espetáculos de teatro de formas animadas: “Crime no Teatro” (2005); “Separação” (2005); “Phellippo” (2006); “Contos do Brasil” (2005); “Palhaços” (2007); “Rosalva” (2009); “Joana Contra a Fúria de Chinelão” (2010); e “O Encontro da Quaresma com o Carnaval” (2010). Esses espetáculos foram apresentados no Brasil e em outros países. Hoje, a companhia não existe mais, porém alguns espetáculos do repertório muito esporadicamente ainda são apresentados em encontros ou festivais.

Ao retornar ao Brasil, era preciso dar continuidade aos estudos a partir do curso de Licenciatura em Artes Visuais, onde passei a abordar o teatro numa perspectiva não só educacional, regional ou política, mas do diálogo com a estética e a arte contemporânea. Pode-se dizer que a presente pesquisa de doutorado é fruto da minha participação na graduação em artes visuais, que foi intensa, dedicada, apaixonada e muito produtiva. Fui selecionada para a exposição “Olha Geral”<sup>1</sup> por quatro anos consecutivos, sempre com propostas artísticas diferenciadas em diferentes campos: pintura, performance, vídeo, escultura e instalação. Participei também de exposições coletivas fora da UERJ. Dentre tantos desempenhos, teve importância direta nesta tese ter sido estagiária no projeto “Terra, Arte, Vida – ações ambientais e saberes comunais” (UERJ/FAPERJ), coordenado pela professora Isabela Frade, dentro da

---

<sup>1</sup> “Olha Geral” é a exposição dos trabalhos artísticos dos graduandos do Instituto de Artes da UERJ. Para serem selecionados, os trabalhos passam por uma curadoria que muda a cada ano, que seleciona um número X de obras para a exposição.

comunidade da Mangueira em uma área conhecida como Candelária. Os projetos na Mangueira culminaram com a criação dos Parangotíteres.

Toda essa caminhada carnavalizada levou-me a realizar um novo estudo acadêmico no Programa de Pós-Graduação Arte da Cena da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), onde apresentei a dissertação “O Teatro de Animação na Cena Expandida: o boneco em suas relações e variantes na cena teatral e na arte contemporânea”. Decidindo ampliar a pesquisa e voltar-me mais para o campo das visualidades, dando continuidade aos estudos iniciados na graduação de artes visuais, submeti um projeto de doutorado ao Programa de Pós-Graduação de Artes da UERJ, que foi aprovado.

Tudo parecia estar dentro de uma dinâmica em um fluxo contínuo, mas em 2020, na primeira semana de aula do curso de doutorado, uma grande pausa teve que ser dada em função da pandemia do Covid-19 que atingiu a todos. Como a maioria das pessoas, eu, não-negacionista, ansiava pela vacina e isso era a coisa mais importante daquele ano, porém a primeira dose só aconteceria em maio de 2021; até lá, sair de casa era algo realizado apenas no contexto de urgências. Os planos propositivos com os Parangotíteres em espaços abertos para participantes aleatórios tiveram que esperar, assim como tantas outras coisas. A vida suspensa e um delirante no comando do país! Um tempo longo, perturbador, triste e de muitas perdas, pessoas indo embora como fumaça, sem despedida.

Neste cenário amargo, no entanto, a arte me nutriu. A boneca Maria Cláudia, de 26 cm, fez com que meus dias tivessem sentido e eu não sucumbisse. Durante 202 dias criei cenas para Maria Cláudia, com temas os mais variados, que aconteciam em mini cenários, tudo em miniatura, numa espécie de fotonovela contemporânea. Foram 202 roteiros diferentes e para cada um deles uma nova produção era organizada a partir de coisas que eu tinha em casa; preparava da roupa que a boneca usaria ao ambiente em que ela estaria, além de fotografar a sequência, editar as fotos e postar em uma rede social de maneira que se pudesse compreender o roteiro da história. Foi a produção de beleza perante o horror, para renascer, para partilhar esperança de vida.

Diga-se que não me ocupava somente com isso; trabalhava em quatro escolas, três no município de Maricá-RJ (pois meu horário era repartido e ainda não conseguira ficar em uma só) e no Cap-UFRJ na Educação Infantil. Tive que criar aulas virtuais, aprender a fazer vídeos, lidar com as ferramentas da internet de uma hora para outra. A tela do computador era a janela, havia uma profusão de “lives”, além das aulas virtuais do doutorado. Mesmo com todas as atribuições de trabalho e estudo, a quarentena da Maria Cláudia não ficou um dia sequer sem ser publicada, pois era o que dava energia para o amanhã.

O trabalho no campo educacional se confunde com minha trajetória, foram poucos os momentos que não estava, paralelamente às funções artísticas, em sala de aula ou em projetos educacionais. Mesmo antes da conclusão da primeira graduação, em História, já trabalhava com crianças em algumas instituições particulares de ensino, incursionando por diferentes segmentos, da creche ao EJA (Educação de Jovens e Adultos) e até mesmo como professora do Ensino Superior. É muito interessante compartilhar a pesquisa acadêmica em arte com as crianças, principalmente com as da primeira infância, pois não há preconceito, suas linguagens artísticas são incríveis, sua percepção sobre algumas obras de arte é das melhores sínteses que já ouvi. O universo da educação infantil é uma paixão, assim como a educação de jovens e adultos; percebo semelhanças nos dois grupos e elas se referem principalmente ao desejo de aprender, isso cativa.

Toda ou parte da minha trajetória é contada não para justificar influências, mas com o objetivo claro de apresentar quem escreve e os campos artísticos e educacionais pelos quais transita; isto faz toda a diferença na escrita deste trabalho de doutorado. Esta tese, “Parangotíteres, da Epifania à Tese: o processo teórico e prático de criação e ação de um títere”, não foi fruto de quatro anos, mas sim de uma longa trajetória, de um longo processo. Portanto, imprescindível saber ao menos parte deste caminho para que o leitor possa compreender a criação dos Parangotíteres.

Para melhor decupagem, a pesquisa foi dividida em cinco capítulos.

O primeiro, ‘Parangotíteres, o boneco-parangolé-bandeira: O cruzo de artes em uma forma animada’, apresenta e propõe uma reflexão sobre os parangolés de Hélio Oiticica na contemporaneidade do século XXI, indagando como seria sua relação hoje, nas ruas, nos guetos, nos cruzos. Também são apresentados os Parangotíteres, que são criações embebidas na noção de rua, cidade e de encruzilhada.

O segundo capítulo, ‘O Corpo-cor do boneco em um baile de cores’, amplia a referência a Hélio Oiticica para além dos parangolés, muitas vezes fazendo menções à obra “Penetrável Magic Square nº 5 De Luxe” para discutir cor. Registro também que neste capítulo faço uma apropriação da obra Parangolé e a ressignifico, transformando-a em outra coisa, com seus valores próprios, suas particularidades e potencialidades; portanto a tese não é sobre o artista Hélio Oiticica, ele é referência fundamental, mas a pesquisa é sobre Parangotíteres, uma nova e outra obra.

O terceiro capítulo, “Que bandeira é essa?”, percorre a história da heráldica e das bandeiras, passa pelas festas carnavalescas e os festejos religiosos trazidos para o Brasil tanto pelos escravizados africanos quanto pelos europeus. As influências indígenas nas festas

populares também são pontuadas. Busca-se apresentar as múltiplas influências recebidas por bandeiras/estandartes, hoje reverenciados na festa carnavalesca, e, compreender a simbologia do pavilhão para as escolas de samba, a fim de dimensionar em que bandeira os Parangotíteres estão envolvidos.

O quarto capítulo, “Bandeira é povo”, é marcado por um caráter mais político da tese. Dividido em quatro partes, apresenta a bandeira dentro da escola de samba e as bandeiras populares que caminham algumas vezes na contramão do apoteótico desfile das escolas de samba. O capítulo reivindica o espaço daquelas pessoas que criam o espetáculo carnavalesco. Parangotíteres, aqui, vão se colocar como expressão artística política, fazer arte é um ato político e libertário e este será o cerne da discussão apresentada.

O quinto capítulo, “Antes do fim”, é curto e se relaciona diretamente à minha trajetória, unindo pontos e ao mesmo tempo apontando singularidades e caminhos de cada um deles e sua relação com os Parangotíteres. Valoriza-se todo o processo antes, durante e para além da proposta artística. Trata-se de um fechamento antes da conclusão, um passeio na memória no qual se identifica fragmentos do que viria a acontecer até chegar na libertação da criação.

A seguir, apresento as considerações finais, nas quais traço breves reflexões sobre as razões de abordar a proposta artística dos Parangotíteres.

## 1 PARANGOTÍTERES, O BONECO-PARANGOLÉ-BANDEIRA: O CRUZO DE ARTES EM UMA FORMA ANIMADA

Gosto de sentir a minha língua roçar a língua de Luís de Camões  
 Gosto de ser e de estar  
 E quero me dedicar a criar confusões de prosódia  
 E uma profusão de paródias  
 Que encurtem dores  
 E furtem cores como camaleões  
 Gosto do Pessoa na pessoa  
 Da rosa no Rosa  
 E sei que a poesia está para a prosa  
 Assim como o amor está para a amizade  
 E quem há de negar que esta lhe é superior?  
 E deixe os Portugais morrerem à míngua  
 Minha pátria é minha língua  
 Fala Mangueira! Fala!  
 (Caetano Veloso, “Língua”, 1984).

Abro essa tese criando confusões de palavras, embolando a língua, criando nomes, compassando o ritmo, buscando cores “malevichistas”, dobrando e desdobrando dicções, inventando palavras, escrevendo como uma letra de música que ao ser lida possa ser confundida até com uma canção, mas que principalmente se perceba o som ausente das palavras dançantes, que na elegância da métrica se estabeleça o cruzo abaporante do “come come” “corre corre” titeritesco. Decompor a palavra inventada Parangotíteres (= Parangolé + Títeres). Apresentar perspectivas agudas, conceitos e ideias sobre cada parte que constitui a grafia para que se possa compreender a criação em sua fonética, escrita e teoria que representam parte significativa do objeto, mas que não o resumem, pois nesta matéria existem outros elementos que fazem parte de sua constituição estrutural teórica, além de pontos que se referem à sua plástica e performatividade.

## 1.1 Parangolé

Mas o que é um parangolé? No Dicionário Aurélio (Ferreira, 1986, p. 1267), parangolé é assim definido: “Parangolé”. Sm. Brasil. RJ. Pop. Conversa fiada, lábia”, e no Dicionário Houaiss o parangolé é registrado como “uma conversa sem pé nem cabeça, uma conversa fiada, mas também como malandragem, astúcia, esperteza”. (Houaiss, 2009, p. 1432). Pode-se perceber que a chamada norma culta, ou o modo com que a norma culta entende signos e significados que estão fora do padrão, denomina de forma quase pejorativa a palavra inventada de uma conversa fiada que parece pretender, mesmo que não objetivando, reduzir a potência da expressão e de quem a fala.

Sem reinventar escrita para dizer do parangolé, chamo para a conversa o poeta Waly Salomão, que já no título de seu livro, nos faz a pergunta: Qual é o parangolé?

PARANGOLÉ, gíria do morro com uma multiplicidade imensa de significações, variado, dançando conforme os conformes. “Qual é parangolé” era uma expressão muito usada quando cheguei da Bahia para viver no Rio de Janeiro, e significava, dentre outros sentidos mais secretos, o que é que há/ o que é que está rolando, “Qual é a parada” ou “Como vão as coisas”. Somente para marcar a plasticidade dinâmica da língua: alguém indagar “E as coisas” na gíria carioca de então não significava preocupações físicas, alquimias ou filosóficas, mas muito simplesmente uma interrogação sobre o que hoje atende pela poética alusiva de “fumaça-mãe”, “pau-podre”, ou seja, designa o mesmo que o étimo oriundo da língua quimbundo dos bantos angolanos: maconha (*cannabis sativa*). A gíria funcionava como meio de driblar a dura realidade, um *nheengatu* (do Tupi-Guarani-Português de Silveira Bueno), uma forma de falar a “língua geral” inventando compartimentos, lajes, esconderijos, malas de fundo falso, tabiques, puxadinhos, biombos que não passem pela mediação da sociedade que os acossa. A gíria instalando um ambiente escondidinho-penetrável: é o verbo em ereção, uma tonalidade sugestiva da fala, o léxico ouriçado. O não plenamente articulado nem desarticulado, o não sistêmico: o poder da sugesta. Não sendo de início senão um ser linguístico, hoje em dia o nome parangolé sumiu da gíria do morro e fixou residência nestes objetos anti-stabiles. Mas algo misterioso de sua vida anterior volátil – um avião, Ícaro, ou ovni qualquer – um feitiço fugaz, uma firula, uma propensão gingada para dribles e embaixadas, aparece, agita e serve como acionador de seus giros. Descoagulação e fluidez de sentido. (Salomão, 2003, p. 38) (grifos do autor).

Waly Salomão, em sua performatividade criativa da escrita, apura o termo parangolé e nos traz toda a sua ginga, toda a sua outra compreensão que só pode ser de percebida na experiência do corpo com a palavra, na vivência dos códigos ocultos e não óbvios, códigos que a sociedade normativa, padronizada, não tem intenção de decodificar. Tais revelações não lhes interessam porque nelas está contida a ginga, a contramão, o cruzo das esquinas, a malandragem do verbo de quem não tem passaporte para a festa; de quem entra pela área de serviço, a *expertise* daqueles que pegam conduções lotadas diariamente para o trabalho e depois do dia

longo riem diante da TV, estudam, veem o futebol, samba, esquentam a comida requentada e dão um giro naquele que os marcam com um não e surpreendem os patrões ao conseguirem ter um diploma na mão, mesmo com toda adversidade.

Aqui estamos falando de outros saberes, outros modos de ser e estar na vida que não estão padronizados pela TV ou nos *whatsapp*, *tiktoks*, *facebook*, *youtube* e outras redes, sites, maneiras de média classe estar no mundo, tentando imprimir como a única opção de se estar. A normativa social finge ignorar os cruzos e encruzilhadas, mas essa relação com o entre, com outro modo de se estar, já faz parte de nós, antes do antes. A encruzilhada chegou junto com os que aqui foram torturados pelos senhores feudais e sinhazinhas “bem” educadas, a encruzilhada traz a ginga, risca um espaço na cidade um espaço para Exu! Lorayê! O mensageiro é o Orixá da comunicação que dá volta em quem acha que já tudo sabe.

Leda Maria Martins (2021) concebe o seguinte conceito de encruzilhada.

Os povos negros se constituem nas encruzilhadas múltiplas e polissêmicos saberes. O tecido cultural brasileiro funda-se por processos de cruzamentos transnacionais, multiétnicos e multilinguísticos, dos quais variadas formações vernaculares emergem, algumas vestindo novas faces, outras mimetizando, com sutis diferenças, antigos, estilos. Na tentativa de melhor apreender a variedade dinâmica desses processos de trânsito sígnico, interações e interseções, a noção de “encruzilhada” é por mim utilizada desde 1991 como operação semiótica que nos permite clivar as formas que daí emergem. Na concepção filosófica de muitas culturas africanas e afro-brasileiras, assim como nas religiões ali referenciadas, a encruzilhada é o lugar sagrado das intermediações entre sistemas e instâncias de conhecimento diversos, sendo frequentemente traduzida por um cosmograma que aponta para o movimento circular do cosmo e do espírito humano que gravitam na circunferência de suas linhas de interseção. É assim como pensamento e ação, *locus* de desafios e reviravoltas, compressão e dispersão; espacialidade icônica que a cartografia os inúmeros e diversos movimentos de recriação, improviso e assentamento das manifestações culturais e sociais, entre elas as estéticas e também as políticas, em seu sentido e aspecto amplo. (Martins, 2021, p. 50-51). (grifos da autora).

Nesta pesquisa adota-se este conceito de encruzilhada para referir a abordagem dos cruzos e a performance do sujeito em seu cotidiano, muito embora outros autores que abordam o tema na contemporaneidade sejam mencionados. O conceito de Leda é abrangente, nos remete à ancestralidade e ao cosmo, inclui novos elementos ao discurso, acende a percepção do que não é visível por todos mas percebido pelos mais atentos, fala do sagrado. O conceito também abre caminhos para repensar o significado da palavra parangolé dado por dicionários que marcam a fala “cultura” e branca.

Ao buscar a palavra parangolé em diferentes contextos, e tendo em mente este conceito de encruzilhada, lembrei da música “A Volta do Malandro”, de Chico Buarque. Além de referir os parangolés como “dança”, como arte, como “samba”, a letra ainda apresenta a figura do

malandro da Lapa, conhecido por muitos como Zé Pelintra, traz a malandragem, traz a ginga, traz o jogo.<sup>2</sup>

Percebe-se que na composição de Chico Buarque a palavra parangolé parece ser compreendida como uma ginga, uma dança cotidiana, de um povo simples, trabalhador, mas esperto, que faz fronteira em esquinas e que sabe correr de ladrão e fugir da polícia. A compreensão de que é o “nosso” parangolé na canção retratada se dá pelo universo que a conjuntura poética apresenta, que muito bem o coloca em diálogo direto com os malandros, solto em suas esquinas e posto como o oposto de patrões e padrões! A compreensão se dá porque, de maneira genial, o artista aborda as encruzilhadas da cidade do Rio de Janeiro e mencionar o parangolé é também falar do Rio, falar de Mangueira, de samba, de arte e de cruzos.

Eis o malandro na praça outra vez  
Caminhando na ponta dos pés  
Como quem pisa nos corações  
Que rolaram dos cabarés  
Entre deusas e bofetões  
Entre dados e coronéis  
Entre parangolés e patrões  
O malandro anda assim de viés  
(Chico Buarque, “A Volta do Malandro”, 1985).

O livro “Fios Soltos: a arte de Hélio Oiticica”, organizado por Paula Braga (2008), traz em seu título uma referência direta aos escritos de Oiticica quando em carta a Mário Pedrosa afirma “no Brasil há fios soltos num campo de possibilidades: por que não explorá-los?”, já tirando “conceitos” de dentro dos arquivos *newyorkaises*, de Hélio, para um diálogo com o futuro leitor.

No mesmo livro, o texto de Suzana Vaz “Home: Hélio Oiticica e Mircéa Eliade. Tendência para o concreto: mitologia radical de padrão iniciático” sugere que se amplie a compreensão da apropriação do nome parangolé realizada pelo artista. A autora descreve como se deu a ideia de Oiticica na utilização do termo para sua obra de “vivência total”.

---

<sup>2</sup> Contam que Zé Pelintra é uma entidade de muita luz e sabedoria. Sua origem nordestina ninguém mais contesta. Mesmo considerado um mestre juremeiro, Zé Pelintra, ou simplesmente Seu Zé, é umas das representações mais populares das macumbas, de onde chegou aos terreiros de umbanda, tendo seu culto difundido em todo o Brasil. O preto Zé Pelintra, mestre da jurema e malandro do morro, tem status de doutor. Formou-se na escola da vida, na ciência das leis da sobrevivência, a lei do silêncio, a lei do cão, no mister dos enjeitados. Na ginga de Seu Zé Pelintra toda velha e boa malandragem se reconhece. Pedindo licença a Exu, ele desce a ladeira e toma o asfalto. (PAI RODNEY. Saravá, Seu Zé. Revista Carta Capital. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/blogs/dialogos-da-fe/sarava-seu-ze/>>. Acesso em 18 jun. de 2022.

A designação parangolé, sem significado previamente conhecido e apropriada de um letreiro que indicava um *assemblage* de um sem-abrigo, recupera um vocábulo ininteligível de uma cultura não institucional. A designação parangolé é excepcional entre as designações atribuídas por Hélio às suas experiências e realizações, que recuperam termos de uma cultura heterodoxa, mas institucional, de modo diretamente inteligível, e em referência, por exemplo, à história da arte (*ready-Constructible*) ou *Trends pop* (Cosmococa). A designação parangolé não assinalará simplesmente o interesse pela “primitividade” construtiva popular, mas denota o intuito de distinguir uma dinâmica subjacente à “totalidade” (ou “fundação-objetiva”) desses “núcleos constitutivos primários” – “a relação pluridimensional entre “percepção” e “imaginação”. Está homologada no processo de regressão à consciência pré-linguística, de suspensão dos dispositivos (analíticos, racionais) e de resgate da situação de espontaneidade, que resulta, sintomaticamente, na criação de uma nova linguagem verbal, inteligível para terceiros. Nesse sentido, a designação parangolé sugere a adoção simbólica de uma cultura não reconhecida [...]. (Vaz, 2008, p. 75-76). (grifos da autora).

O parangolé que foi visto e despertou em Hélio Oiticica um *insight* criativo era uma *assemblage* (montagem ou colagem), uma construção com materiais possíveis encontrados pelas ruas que criaram um abrigo para um sem teto em uma calçada à margem de uma grande Avenida. Segundo Vaz (2008), a designação parangolé sugere a adoção simbólica de uma cultura não reconhecida. No contexto apresentado pela autora a palavra parangolé se compara a um sinônimo da gíria “gambiarra”, o que diferencia da explicação de Waly Salomão. No entanto, a gíria da palavra está presente em ambas as compreensões linguísticas. As interpretações de Waly e de Vaz colocam o “desvio” da norma e fazem um drible na linguagem coloquial culta.

A fotografia abaixo, tirada em 1964 na cidade do Rio de Janeiro, mostra objetos de rua associados por Hélio Oiticica à gênese do Parangolé.

Figura 1 - Objetos de rua associados por Oiticica à gênese do Parangolé (1)



Fonte: Figueiredo, 2008.

Outros desses mesmos objetos podem ser observados na fotografia a seguir, também tirada em 1964 no Rio.

Figura 2 - Objetos de rua associados por Oiticica à gênese do Parangolé (2)



Fonte: Figueiredo, 2008.

Oiticica também levanta, com uso desta palavra, uma forma de viver no sentido de habitar a cidade; o parangolé neste caso se apresenta no conceito de arquitetura vernacular. A arquitetura vernacular é um modo de construção influenciado pela cultura de povos e pelo ambiente, a partir dos materiais ali disponíveis. Não há uma característica específica que defina uma construção vernacular, mas o conjunto de cultura e materiais presentes em um ambiente.

No texto “Bases fundamentais para uma definição de Parangolé”, presente no livro e Oiticica “Aspiro ao Grande Labirinto”, ele afirma que o que lhe interessava, em relação à gênese da ideia de Parangolé, na plasmação da obra, era a intenção primeira específica da obra. (Oiticica, 1986). Na imagem a seguir, de 1964, se pode ver Hélio Oiticica ao lado de Jackson Ribeiro<sup>3</sup>, registrando o “abrigo-parangolé”, local onde ocorreu o ato político/artístico no qual vários artistas fizeram uma declaração pública da proclamação do Parangolé.

Figura 3 - Hélio Oiticica e Jackson Ribeiro – ato de proclamação do Parangolé



Fonte: Figueiredo, 2008.

---

<sup>3</sup> Escultor paraibano, auxiliar de Amílcar de Castro no barracão da escola de samba Estação Primeira de Mangueira. Em 1963, convidou Hélio Oiticica para conhecer o espaço. Foi a partir daí que se deu a inserção de Oiticica na comunidade da Mangueira, onde ficou conhecido como “Russo”.

Celso Favaretto, em seu livro “A Invenção de Hélio Oiticica” (1980), aponta as relações estabelecidas entre a construtividade popular e as operações visadas pelo artista em seus “penetráveis”, “parangolés” e “manifestações ambientais”, citando a entrevista que Oiticica concedeu a Jorge Guinle Filho.

[...] Eu descobri na rua essa palavra mágica. Porque eu trabalhava no Museu Nacional da Quinta, com meu pai, fazendo bibliografia. Um dia, eu estava indo de ônibus e na Praça da Bandeira havia um mendigo que fez assim uma espécie de coisa mais linda do mundo: uma espécie de construção. No dia seguinte já havia desaparecido. Eram quatro postes, estacas de madeira de uns dois metros de altura, que ele fez como se fossem vértices de retângulos no chão. Era um terreno baldio, com um matinho, e tinha essa clareira que o cara estacou e botou as paredes feitas de fio de barbante em cima e embaixo. Bem feiíssimo. E havia um pedaço de aniagem pregado num desses barbantes que dizia “aqui é...” e a única coisa que eu entendi que estava escrito era a palavra “Parangolé”. Aí eu disse. É essa palavra. (Oiticica *apud* Favaretto, 1980, p. 117). (grifos originais).

Ao averiguar a entrevista de Oiticica a Aracy Amaral (2010),<sup>4</sup> a questão do nome parangolé se estende um pouco mais. É revelado que o espaço pareceu ser a Oiticica um lugar onde haveria um casamento, mas que, quando ele voltou ao local para fotografar, pouca coisa restava. Eis o diálogo entre o artista e a entrevistadora.

**Parece um Soto...**

É, é! E dentro tinha uma aniagem e estava escrito “Esse é o Parangolé...” não sei de que, a única palavra que eu entendi era parangolé, aí eu disse, aí, a palavra mágica!

**Então ele tinha dado o nome de parangolé para aquele ambiente dele?**

Não, ele disse assim: “Esse aqui é o parangolé da noiva...”

**Era um paramento?**

Era um paramento, um lugar como se fosse para um casamento...

**Mas isso era na rua?**

Era um terreno baldio. Depois, quando ia fotografar, já tinham derrubado tudo. E era estranhíssimo. A única coisa que tinha nesses barbantes era essa aniagem com isso escrito, e eu me lembro que tinha uns negócios pendurados, assim... fazendo numa parte, como um bridal travel suite. Uma fantasia qualquer. (Amaral, 2010, p. 162). (grifos da autora).

Este lugar para uma lua de mel em meio a um terreno baldio entre grandes avenidas da Zona Norte da cidade chama a atenção para essa arquitetura única, improvisada e bela que pode ser criada em condições adversas, ou, melhor, sem condições viáveis. Uma pessoa em situação

---

<sup>4</sup> Realizada em Nova York, no ano de 1977, essa entrevista foi transcrita no livro “Encontros: Hélio Oiticica”, organizado por César Oiticica Filho, sob o título “Tentativa de Diálogo”.

de rua foi capaz de estruturar um lugar de fantasia, talvez de desejo, talvez de delírio, mas o espaço foi criado e ao materializar-se carregou-se da magia, de possibilidades outras, fez ver outra coisa (por quem tem olhos para ver) do estar dessa pessoa na cidade, fez revelar um nome de uma gíria popular em outro sentido e potência. Ao artista atento ao cotidiano e ao pulsar de outros corpos em seu trajeto, foi possível enxergar a insólita arquitetura, e as letras que sempre chamavam a sua atenção reduziram a palavra: parangolé como nunca foi dita e compreendida.

A palavra nascia ou renascia naquele momento de epifania do artista; surgia com tantos significados, cores, histórias e potência. A gíria carioca não mais a designava, pois o artista estava falando de outra coisa. Seja qual for o meio de expressão, pensamos/criamos porque algo de nossa vida cotidiana nos força a inventar novos “possíveis” que integrem ao mapa de sentido vigente a mutação sensível que pede passagem. (Rolnik, 2006). Em sua objetividade, Oiticica, em seu trânsito pela cidade, inventava novos “possíveis”; o “modus Hélio Oiticica” transformava em questão criações espontâneas realizadas por outro que não pretendia indagar a ‘arte’ ao realizar seu feito. O artista, no entanto, fazendo uso de seu olhar trabalhado, atua e a ação artística acontece; transformando a textura sensível encarnam-se, apresentando-se ao vivo. (Rolnik, 2006).

Nos anos 1970, a palavra parangolé para Hélio Oiticica indicava mais que uma denominação de trabalhos; apresentava-se como um conceito de uma obra coletiva, uma arte ambiental, onde a participação do outro é fundamental.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Arte ambiental é como Oiticica chamou sua arte. Não é com efeito outra coisa. Nela nada é isolado. Não há uma obra que se aprecie em si mesma, como um quadro. O conjunto perceptivo sensorial domina. Nesse conjunto criou o artista uma 'hierarquia de ordens' - relevos, núcleos, bólides (caixas) e capas, estandartes, tendas ('parangolés') - 'todas dirigidas para a criação de um mundo ambiental'. Foi durante iniciação ao samba, que o artista passou da experiência visual, em sua pureza, para uma experiência do tato, do movimento, da fruição sensual dos materiais, em que o corpo inteiro, antes resumido na aristocracia distante do visual, entra como fonte total da sensorialidade. [...]. Dir-se-ia que o artista passa às mãos que tateiam e mergulham, por vezes enluvadas, em pó, em carvão, em conchas, a mensagem de rigor, de luxo e exaltação que a visão nos dava. Assim ele deu a volta toda ao círculo da gama sensorial-táctil, motora. A ambiência é de saturação virtual, sensória. O artista se vê agora, pela primeira vez, em face de outra realidade, o mundo da consciência, dos estados de alma, o mundo dos valores. Tudo tem de ser agora enquadrado num comportamento significativo. Com efeito, a pura e crua totalidade sensorial, tão deliberadamente procurada e tão decisivamente importante na arte de Oiticica, é afinal marejada pela transcendência a outro ambiente. Nesse, o artista, máquina sensorial absoluta, baqueia vencido pelo homem, convulsivamente preso nas paixões sujas do ego e na trágica dialética do encontro social. Dá-se, então, a simbiose desse extremo, radical refinamento estético com um extremo radicalismo psíquico, que envolve toda a personalidade. O inconformismo estético, pecado luciferiano, e o inconformismo psíquico social, pecado individual, se fundem. A mediação para essa simbiose de dois inconformismos maniqueístas foi a escola de samba da Mangueira. [...]. A beleza, o pecado, a revolta, o amor, dão à arte desse rapaz um acento novo na arte brasileira. Não adiantam admoestações morais. Se querem antecedentes, talvez este seja um Hélio é neto de anarquista”. PEDROSA, Mário. Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. In: AMARAL, Aracy (org.). Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 207-208. Texto originalmente publicado no jornal Correio da Manhã, 26 de jun. 1966.

Parangolé representa toda a proposição ambiental a que cheguei – inicialmente usava o termo para designar uma série de obras: as capas, estandartes e tenda, nas quais formulei pela primeira vez a teoria que viria desembocar no que considero antiarte. Parangolé é a volta a um estado não intelectual da criação e tende a um sentido de participação coletiva e especificamente brasileiro: só aqui poderia ter sido inventado. (Oiticica *apud* Lima, 2010, p 42).

É de se ressaltar que existem dois momentos nos quais Hélio Oiticica conceitua os parangolés, uma em 64 quando escreve “Bases Fundamentais para definição do ‘Parangolé’” e outra em 1972 quando escreve “Parangolé-Síntese”. No primeiro momento morava no Brasil e se embrenhou na comunidade da Mangueira, onde conheceu entre tantas coisas o samba, no outro momento estava vivendo em Nova York e seu corpo pedia o rock. Oiticica modifica o significado do conceito, reinterpreta seus significados.

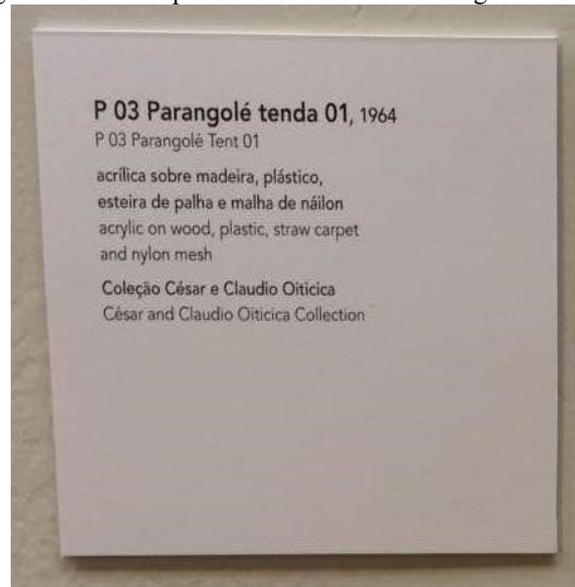
Muitos Parangolés foram criados por Oiticica, mas o parangolé P 03 Parangolé Tenda 01, de 1964, talvez seja aquele que dialoga diretamente com o espaço *bridal travel suite* concebido pela pessoa em situação de rua, sua morada relampejante, transeunte e inusitada. Possivelmente o único parangolé que não dança, mas que está carregado de camadas de entre, de tempos diferentes, de se estar num espaço com a energia de outro, de se perceber além do que se vê. Tive a oportunidade de entrar no P 03 Parangolé Tenda 01 duas vezes, a última em janeiro de 2021, durante uma visita à exposição “Hélio Oiticica, a dança na minha experiência”, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Pude, então, fotografar o P 03 Parangolé Tenda 01 com vistas à apresentação da obra na presente pesquisa.

Figura 4 - P 03 Parangolé Tenda 01 (1964)



Fonte: A autora, 2021.

Figura 5 - Placa explicativa da obra P 03 Parangolé Tenda 01



Fonte: A autora, 2021.

O *Parangolé*, obra nascida fora de uma formulação conceitual é a anti-arte, por excelência, como a nomeia Oiticica, na medida em que implica a “apropriação” das coisas do mundo, dos detritos com que se depara nas ruas, nos terrenos baldios. Esses detritos-coisas que não seriam transportáveis, coisas que se veem todos os dias, mas às quais jamais pensamos procurar. (Pinheiro, 2021, s/p.). (grifos da autora).

A deriva pela cidade, o perambular para conhecer a cidade fora do foco, somando-se a isso as leituras profundas e muita inquietude artística, possibilitou ao artista Hélio Oiticica trazer para suas propostas a experiência do cotidiano. O outro olhar dado ao precário favoreceu sua percepção perante objetos, elementos e coisas esquecidas ou postas nas ruas, nos becos e nas encruzilhadas da cidade, materialidades com as quais o artista se apropriou da ideia ou da coisa em si, para conceituar sua “antiarte” para trazer o cotidiano ao coletivo no campo das artes.

Assim foi ao ver a arquitetura vernacular onde estava a palavra parangolé, que na proposta criada por um indivíduo anônimo teria outro pensamento, Oiticica redescobre o nome, recria seu significado e o apresenta como ponto maior da sua concepção de antiarte. “Parangolé é a antiarte por excelência; inclusive pretendo estender o sentido de ‘apropriação’ às coisas do mundo com que deparo nas ruas, terrenos baldios, campos, o mundo ambiente enfim [...]”. (Oiticica, 1986, p. 79).

Ao abordar em seu livro o verbete “antiarte”, o crítico de arte Frederico Morais (2018) cita definições sobre o termo a fim de apresentar ao leitor suas múltiplas definições. Duas das definições apresentadas são aqui destacadas por serem relevantes para este estudo, pois apuram o conceito de antiarte, fundamental para a compreensão dos parangolés e em certa medida para o entendimento dos Parangotíteres: a de Hélio Oiticica e a de Lygia Clark.

Oiticica diz que chegou a hora da antiarte. Segundo ele, “com as apropriações, eu descobri a inutilidade da chamada elaboração da obra de arte. Está na capacidade do artista declarar se, isto é, ou não uma obra de arte. Tanto faz que seja uma coisa ou uma pessoa viva”. (Oiticica *apud* Morais, 2018, p. 118). Nesta definição, o artista sublinha nas entrelinhas que o “museu é o mundo”, que em todos os cantos se pode encontrar arte, não há a necessidade de novas elaborações novas, nem há necessidade de patentes, mas a urgência em perceber o que acontece no coletivo, no dia a dia. Lygia Clark, por sua vez, afirma:

Se a perda da individualidade é de qualquer modo imposta ao homem moderno, o artista oferece uma vingança e a ocasião de se encontrar. Ao mesmo tempo que ele dissolve no mundo, em que ele se funde no coletivo, o artista perde sua singularidade, seu poder expressivo, ele se contenta em propor aos outros de serem eles mesmo e de atingirem o singular estado da arte sem arte. (Clark *apud* Morais, 2018, p. 120).

As palavras da artista refletem liberdade para a arte, longe da cadeia de especialistas e especializados que pouco ou nada proveem ao coletivo, mas arte como um compartilhamento de todos, podendo transformar a vida, o cotidiano da vida em arte. No texto “Arte ou anti-arte?”,

de 1969, Lygia escreve que, a seu ver, a elaboração da obra de arte continua importante não só para o artista, como também para o espectador.

Na minha proposição há o pensamento (o elemento dado por mim) e há a expressão (momento em que o espectador expressa esse pensamento dado). Continua, pois, a haver o que sempre foi importante em uma expressão artística, só que agora esses elementos estão aparentemente separados pois a obra de arte perdeu a sua unicidade. [...]. Para mim a poética da comunicação da obra de arte deixou de se fazer através da transcendência e passa a ser feita na imanência, que provém do próprio ato. (Clark, 1969, s/p.)

Hélio e Lygia abandonaram as telas e buscaram criar uma linguagem advinda do mundo real, realizada por participantes reais; compartilham um pensamento similar, convergindo de acordo com suas propostas. Oiticica entendeu o percurso como programa contínuo (*in progress*), desenvolveu o conceito de supra-sensorial, no qual transforma o processo da arte em sensações de vida para o participante da proposição. Clark cria em 1976 os objetos relacionais, que oferecem ao participante sensações, através da relação que cada um tem com o objeto.<sup>6</sup>

Os objetos em si (os objetos espalhados pela cidade, o improvisado das moradias diante da precariedade da vida, a deriva urbana, entre outros temas similares) têm se tornado a cada dia mais campo de estudos de pesquisas acadêmicas nas artes e na arquitetura. A arquiteta e professora Paola Berenstein, ao pesquisar a arquitetura vernacular da cidade do Rio de Janeiro, direcionou seus olhos à arquitetura da favela, com foco na comunidade da Mangueira. Em seu livro (Berenstein, 2011) no qual faz contrapontos com as obras de Hélio Oiticica, elabora uma breve definição do que seria favela, referindo-a como o espaço onde são feitos abrigos. Observando a definição proposta e o P 03 Parangolé Tenda 01, percebe-se o diálogo direto com a obra de Oiticica. A linha que se desloca.

Algumas favelas têm nomes de árvores, como Mangueira, e o próprio termo favela vem do nome de um arbusto, cientificamente conhecido como *Jathopha phyllacantha*. As favelas, no entanto, se desenvolvem mais como o mato que brota em terrenos baldios. Os abrigos das favelas ocupam um terreno vazio da mesma forma que o mato que nasce discretamente nas bordas e logo acaba ocupando a totalidade [...] diversos abrigos vão surgindo nas bordas dos terrenos abandonados. Esse tipo de ocupação

---

<sup>6</sup> Em 1976, Lygia Clark cria os objetos relacionais, trabalha com eles em suas sessões terapêuticas, e afirma: “O ‘objeto relacional’ não tem especificidade em si. Como seu próprio nome indica, é na relação estabelecida com a fantasia do sujeito que ele se define. O mesmo objeto pode expressar significados diferentes para diferentes sujeitos ou para um mesmo sujeito em diferentes momentos. Ele é alvo da carga afetiva, agressiva e passional do sujeito, na medida que o sujeito lhe empresta significado, perdendo a condição de simples objeto para, impregnado, ser vivido como parte viva do sujeito”. In: Portal Lygia Clark. Acervo. Disponível em: <<https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/7116/objetos-relacionais>>. Acesso em: 2 out. de 2024.

gera uma situação oposta à da cidade formal, pois, nas favelas, a periferia dos terrenos ocupados é geralmente mais valorizada que o centro. As favelas são acêntricas ou, antes, excêntricas. A periferia, a linha que separa a favela do restante da cidade, torna-se centro simbólico. E o centro não é mais um ponto fixo, é uma linha que se desloca. (Berenstein, 2011, p.109). (grifos da autora).

O centro da favela é interior dela, longe das “benesses” da cidade formal onde há transporte, hospitais, parques etc.; quem mora na periferia da favela está mais próximo do asfalto e do diálogo urbano. É na periferia que se encontra essa linha tênue com a cidade. Oiticica ultrapassou a margem fronteira, entrou na favela de Mangueira e trouxe a estética vernacular da favela para suas proposições artísticas. Alargando ainda mais a linha, deslocou-a até o centro urbano da cidade do Rio, levando-a a um museu, porém este não deixou a linha passar da porta, pelo menos não em meados da década de 1960.<sup>7</sup>

Da experiência pessoal emerge o programa ambiental de Hélio Oiticica. No texto “Bases Fundamentais para uma definição de Parangolé”, de 1964, presente no livro “Aspiro ao Grande Labirinto”, ele diz que na arquitetura da favela, por exemplo, está implícito um caráter do Parangolé, tal a organicidade estrutural entre os elementos que o constituem e a circulação interna e o desmembramento externo dessas construções; não há passagens bruscas do ‘quarto’ para a ‘sala’ ou ‘cozinha’, mas o essencial que define cada parte que se liga à outra em continuidade. (Oiticica, 1986). O artista borra as fronteiras em suas proposições, desloca a linha e revela a potencialidade da arte dentro do cotidiano periférico da cidade.

Quando Oiticica descobre o nome parangolé na rua, imediatamente faz conexões com suas leituras, vida e arte. Este pensar em comunhão com seu fazer artístico inclui o pensar, ler, escrever e fazer (não necessariamente nesta ordem) pois em sua maneira de ser, seus textos, filmes e performances, todas estas partes parecem caminhar juntas. “[...] suas vivências na Mangueira tornaram suas leituras mais amplas, e novos interesses apareciam em seus textos, cada vez mais abertos e menos teóricos [...]”. (Coelho, 2010, p. 37). O artista então alcança uma forma/matéria/obra que inaugura uma nova era do pensar/fazer arte, onde o criador sai de cena e quem fica é o espectador, que não mais é um ser contemplativo da obra, mas sim um ativador dela. Sem a participação do espectador a obra não acontece. Aqui temos também um jogo político de que falaremos mais adiante.

---

<sup>7</sup> Na abertura da exposição “Opinião 65”, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM), em 1965, os passistas da Mangueira, levados ali por Hélio Oiticica, não puderam entrar. A direção do museu não permitiu a apresentação. Vivia-se a recém-instaurada ditadura militar. Revoltado com a proibição, Oiticica saiu com os passistas para uma exibição do lado de fora, nos jardins, onde foram aplaudidos por críticos de arte, artistas, jornalistas e parte do público que lotava as dependências do MAM. In: MAM. Parangolé em Opinião 65. Disponível em: <<https://mam.rio/historia/parangole-em-opinioao-65/>>. Acesso em: 2 out. 2024.

Ao escrever sobre os parangolés em 1964, em “Bases Fundamentais para uma definição de Parangolé”, Oiticica é explícito em dizer que o nome não advém da gíria popular. “Não se trata, como poderia fazer supor o nome parangolé derivado da gíria, folclórica, ou de uma implicação da fusão do folclore à minha experiência, ou de identificações desse teor, transpostas ou não, de todo superficiais e inúteis”. (Oiticica, 1986, p. 65). O artista abominava o termo folclore e as terminologias que tivessem esse sentido de folclorização. Ele havia tomado o “local”, a “raiz Brasil”, como ele a chamava, a parte da cultura. Que não pode ser suprimida, substituída ou dividida. (Brett, 1997).

É importante fazer um aparte para sublinhar que a partir de 1964 o Brasil sofreu um golpe militar e começou a viver uma ditadura que duraria mais de 20 anos e que se intensificou em horror depois do AI-5, promulgado no dia 13 de dezembro de 1968.<sup>8</sup> Fazer qualquer tipo de arte naquele tempo sombrio era perigoso. Questionar a ordem vigente podia custar a vida. Mas havia muitos artistas que não se intimidaram e não limitaram suas criações, proposições e descobertas.

Paralelamente, o movimento contracultural chega ao Brasil. O termo “contracultura” está vinculado à ideia de rejeição e questionamento da cultura imposta pelo poder dominante, não é uma coisa que só existiu em meados do século XX, pois sempre houve críticas às estruturas dominantes na história da humanidade. No entanto, com a ditadura militar, a propaganda massiva de um Brasil “bonitinho”, de praias, slogans como “Ame ou deixe-o” aparecendo por todos os lugares, a folclorização das artes, os padrões de uma cultura patriótica e patriarcal em norma, era preciso “estar atento e forte”.

Artistas de diferentes áreas (teatro, música, poesia, artes visuais, cinema etc.) reagiram e participaram do movimento contracultural brasileiro que se intensificou a partir de 1967 com o surgimento do Tropicalismo, em breve resumo, a tentativa de falar e apresentar o país que é composto de muitos “Brasis”, de uma forma crítica, mas dialogando com o popular, com a cultura de massa e questionando também o poder, mas também falta de pauta para o pensamento livre artístico por parte da esquerda. Um dos grandes influenciadores desse movimento foi Glauber Rocha com o filme “Terra em Transe”.

O nome Tropicália nasce em função da obra de Hélio Oiticica, de mesmo nome. Segundo relato de Caetano Veloso (2017), foi o cineasta brasileiro Luiz Carlos Barreto que, ao

---

<sup>8</sup> O Ato Institucional nº 5 foi o mais agressivo e autoritário ato normativo de toda a sequência de atos institucionais produzidos pelo regime militar. Restringiu a liberdade de expressão, proibiu manifestações políticas, concretizando a censura no país.

ver a exposição de Oiticica no MAM, chamou de Tropicália a canção de Caetano. A princípio, o artista não gostou, não conhecia Hélio Oiticica nem sua obra e não achava o nome bom. Mas o tempo foi passando, ele não encontrou outro título para a canção e o nome pegou. Mais tarde, Caetano conheceu Hélio Oiticica e ficaram amigos por toda a vida. “Minha recusa inicial em manter esse título perdeu o sentido diante da admiração e o interesse do artista pelo que eu fazia no âmbito da música popular”. (Velooso, 2017, p. 23).

[...] o que existiu para mim, assim como creio para Caê e Gil é a necessidade de expandir para fora, de comunicar num nível internacional o que é o Brasil universal já em si; criar uma cultura que seja comunicada em grande escala, no mundo, para isso não sinto que tenha feito nenhuma concessão; pelo contrário, ganhei em criar uma posição crítica cada vez maior a respeito de problemas de minha obra, meus e da cultura geral brasileira. (Oiticica *apud* Rivera, 2023, p. 274).

Comunicar ao mundo esse Brasil de fato, esse Brasil não folclorizado, era pensamento, ação e criação para Hélio Oiticica; o impacto de conhecer e vivenciar a Mangueira, as pessoas dali, o samba, a arquitetura do lugar, levou sua obra a dançar em outros corpos, em outra gente, por meio de seus Parangolés. Não temeu passar as fronteiras nem deslocar as linhas, se tornou amigo de Caetano, Gil e Gal, mas também se tornou amigo de Jerônimo, Nildo, Luis do Salgueiro, Neiza, Celso, moradores da favela. Quando estava em Londres, escreveu muitas cartas a diferentes pessoas, gostava de contar detalhes do que fazia e sentia. A necessidade de notícias, comunicação, leitura e escrita era intensa. Em uma das cartas que escreveu a Lygia Pape disse: “não posso compreender minhas novas ideias sem as suas, ou as de Rogério Duarte, ou sem os sambistas que adoro, etc.”. (Rivera, 2023, p. 23).

O artista transitava por mundos diferentes, por pessoas antagônicas, fazia conexão entre mundos, conectando pessoas. Parecia agir com uma espécie de comportamento exusíaco, remetendo ao neologismo existente na obra “Pedagogia das Encruzilhadas”, de Luiz Rufino (2019). Na correlação entre a ação de Oiticica com o encantamento, o cruzo.

Exu é o signo que rompe com a intransigência das razões monológicas outorgadas pelo capitalismo, pois é tanto um princípio explicativo de mundo acerca do movimento, do dinamismo, da linguagem e de toda e qualquer atividade criativa, como também o princípio que fundamenta a condição humana, seja na sua materialidade e caráter individualizado, seja na instância das potências cognitivas e nas interações sociais. Não à toa observa-se todo o investimento em sua intermediação por parte da lógica colonial. A presença de Exu é compulsória e inerente a toda e qualquer manifestação de vida. (Rufino, 2019, p.122).

A citação de Rufino informa signos sobre o Orixá Exu (do candomblé e demais religiões de matriz africana) que de maneira figurada e um tanto poética correlacionei, nesta escrita, às

perambulações de Oiticica, a suas atitudes entre mundos, seus movimentos, proposições, enfim, suas atividades artísticas. Nesta correlação, não há qualquer intenção de associar Oiticica a um ser religioso tampouco ao âmbito sacro. Em carta a Lygia Pape de janeiro de 1969, ao se referir a uma situação vivida pela artista, escreve de forma pejorativa sobre magia, oferendas e despachos: [...] sair um pouco desse círculo mágico daí, morou, sim porque há mesmo magia, e bem preta, com farofa amarela e tudo, morou? (Rivera, 2023, p. 121). A magia a que Oiticica se refere parece de ordem caricata, fala sem conhecimento do que são as macumbas, no entanto parece acreditar que exista uma força energética fora da linha do visível e do terreno.

As amizades que criou com pessoas da Mangueira e da Favela do Esqueleto apresentam uma interação social e política que parece condizer com sua conduta no mundo, que apresenta um desapego às convenções sociais burguesas. A alusão à marginalidade e à presença de figuras marginais nessa produção opera como oposição ao que é instituído, a modelos de ordem social e política que cerceiam a liberdade comportamental inerente ao sujeito. (Loeb, 2011).<sup>9</sup>

Alguns dos seus trabalhos parecem “exusíacos”, pois transcendem muros, lugares e espaços. É o caso de alguns de seus Bólides em homenagem a pessoas à margem da sociedade formal. Por exemplo, o B33 Bólido (1965-1966) “Homenagem a Cara de Cavalo” (Poema-Caixa 2), no qual apresenta o bandido morto, perfurado por mais de 100 balas de revólver depois de uma caçada policial que envolveu políticos e toda a opinião pública, se tornando o bandido mais procurado do país. A imagem foi publicada em quase toda a imprensa da época. Em 1968, Cara de Cavalo reaparece em outro Bólido, o B56 Bólido-caixa 24 “Caracara de Cara de Cavalo”, que traz uma fotografia do seu rosto em tamanho natural.<sup>10</sup>

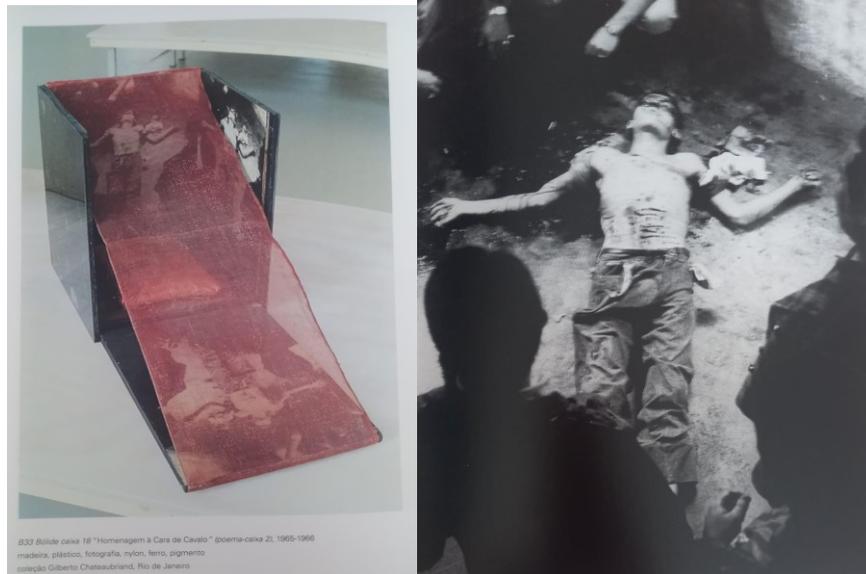
---

<sup>9</sup> O terreno que hoje abriga a Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), no bairro do Maracanã, daria lugar ao Hospital das Clínicas da Universidade do Brasil. Mas as obras foram abandonadas na década de 1930, deixando apenas o esqueleto de um dos prédios. O edifício, inconcluso, foi sendo ocupado, assim como o resto do terreno, transformando-se no que viria a ser a Favela do Esqueleto, removida na década de 1960 pelo então governador do estado Carlos Lacerda, em consonância com o Governo Militar. A maior parte de seus moradores foi removida à força para o bairro de Vila Kennedy, em Bangu. In: Rio Memórias. Disponível em: <<https://riomemorias.com.br/memoria/233/>>. Acesso em: 7 out. de 2024.

<sup>10</sup> Cara de Cavalo era o apelido de Manoel Moreira (1941-1964), um jovem da Favela do Esqueleto. Hélio o conhecia. Consta que aos 23 anos, extorquia apontadores do jogo do bicho em Vila Isabel, Zona Norte da cidade, até ser denunciado por um dos bicheiros e sofrer uma emboscada da polícia. Na emboscada, o detetive Milton de Oliveira Le Cocq foi morto e Manoel Moreira acusado de assassiná-lo. Jurado de morte, foi caçado em quatro estados do país e encontrado na Região dos Lagos (RJ). Mais de 100 tiros foram disparados contra ele, sendo que 62 o atingiram, a maioria no abdômen. Soube-se mais tarde que Cara de Cavalo havia sido executado pela Scuderie Detetive Le Cocq, um grupo de extermínio que chegou a ter sete mil associados e só foi considerado oficialmente extinto em 2005. É da Scuderie Le Cocq que surge, no final da década de 1960, o Esquadrão da Morte, organização paramilitar que se disseminou pelo país. Era formada por policiais, articulada com políticos e mantida por empresários. O objetivo era eliminar pessoas tidas como perigosas para a sociedade. In: MAM-RIO. 14/12/2021. Disponível em: <https://mam.rio/obras-de-arte/por-que-homenagear-bandidos/> Acesso em: 7 out. de 2024.

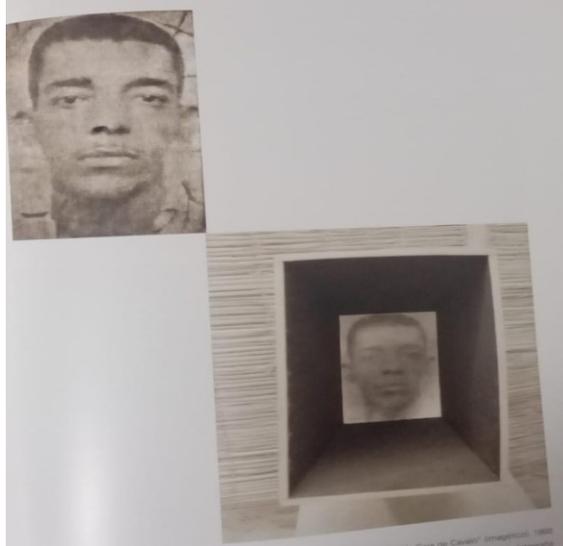
As imagens a seguir mostram esses dois trabalhos de Oiticica.

Figura 6 - Bólido Caixa 18 – Homenagem a Cara de Cavalo (1965-1966)



Fonte: Figueiredo, 2008.

Figura 7 - Bólido Caixa 24 – Caracara de Cara de Cavalo (1968)



Fonte: Figueiredo, 2008.

Em 1967, Oiticica cria o B44 Bólido-caixa 21 caixa-poema 3, “Por que a impossibilidade?”, que traz a fotografia de um outro criminoso morto, Alcir Figueira da Silva.

Figura 8 - Bólido Caixa 21 (poema-caixa 3) (1967)



Fonte: Figueiredo, 2008.

Também utilizando a foto de Alcir Figueira da Silva, Oiticica cria a “Bandeira-Poema: Seja Marginal, Seja Herói”, em 1968.<sup>11</sup> A fotografia desse marginal não despertou o interesse como a de Cara de Cavallo; sua imagem parece ser a de um anônimo, um “anti-herói anônimo”, apesar de muitos a confundirem com Cara de Cavallo.

<sup>11</sup> Na bandeira (duas em vermelho e outra em cetim branco), uma foto de um sujeito morto, de braços abertos num rio. Na parte inferior, os dizeres “seja marginal, seja herói”, mensagem que se referia a muita coisa. A foto lembra a repressão policial usual, mas também a repressão político-militar ou Guevara morto, ou Vietnã etc. “Daí o sucesso da coisa, a meu ver. Mas a intenção primeira foi a de relacionar a condição de marginal à de herói: no Brasil (ou em todo mundo?) só o marginal será herói, é a condição primeira para isto (ou talvez também para a criação...). As atividades criadoras são marginais, as opiniões também, tudo enfim de valor é marginal aqui, o que não acontece nos grandes países desenvolvidos; mas o herói, este é sempre marginal; um grande herói não vem das classes de cima, ou se vem é porque já se marginalizou em relação a elas (aliás é o caso mais comum) mas o que é certo é que jamais poderá representar o papel imperialista: este seria o herói fabricado (o super-herói da Shell, que não interessa). Como este herói é o consumido pelas massas brasileiras, achei urgente promover o anti-herói, representado aqui pelo marginal mais visceral, do dia a dia, que assalta por neurose (ou sei lá o quê), que é morto ou suicida-se (que foi o caso deste da foto), ou é preso para sempre etc. Carta de Hélio Oiticica a Judite Valentim em 1968. In: RIVERA Tania (org.). Hélio Oiticica: Cartas 1962-1970. Rio de Janeiro: UFRJ, 2023, p. 56-57.

Figura 9 - Bandeira-Poema Seja Marginal, Seja Herói (1968)



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural, 2024.

Em 12 de abril de 1967, Oiticica escreve ao crítico de arte e pesquisador Guy Brett, explicando detalhadamente os Bólides em homenagem a Cara de Cavalo.

Quero agora explicar a outra caixa que você tem aí com foto e palavras: isso não é um poema, mas uma espécie de imagem poema-poema-homenagem [...] para Cara de Cavalo (a pessoa morta em uma das fotos). Mas além de qualquer simpatia subjetiva pela própria personagem, ela representou para mim um “momento ético” que refletiu poderosamente em tudo que fiz posteriormente [...]. Queria homenagear aqui o que penso ser a revolta-social individual: a do dito bandido. É algo muito perigoso, esse tipo de pensamento, mas ainda muito necessário para mim, na verdade: há um contraste, um caráter ambivalente no modo, no comportamento do homem marginalizado: além de uma grande sensibilidade, há um caráter violento, e muitas vezes, em geral, o crime é uma espécie de busca desesperada pela felicidade. Eu conhecia Cara de Cavalo pessoalmente, e posso dizer que era meu amigo, mas para a sociedade ele era o inimigo público número um, procurado por crimes audaciosos e agressões audaciosas – o que me deixou perplexo então foi o contraste entre o que eu conhecia dele como amigo, alguém com quem conversava em um contexto de vida cotidiana, como fazemos com qualquer pessoa, e a imagem feita pela sociedade, ou a maneira como seu comportamento agia na sociedade e todos os demais. Você nunca pode pressupor o que será o “papel” de alguém na vida social: há uma diferença de níveis entre o modo de ser de si mesmo e o modo de agir como homem social. Todos esses sentimentos paradoxais tiveram grande impacto em mim [...]. Essa homenagem é uma atitude anárquica contra todos os tipos de forças armadas: polícia, exército etc. Pretendo fazer poemas-protestos (em Capas e Caixas) em um sentido mais social, mas esta para Cara de Cavalo reflete um importante momento ético, decisivo para mim, pois reflete uma revolta individual contra todos os condicionamentos sociais. Em outras palavras: a violência é justificada como meio de revolta, mas nunca de forma opressiva. (Oiticica *apud* Rivera, 2023, p. 399-400).

A explicação de Oiticica a Guy Brett revela comportamentos do artista que atribuo como “exusíacos” pela provocação que sua obra adquire ao ser exposta em museus, galerias e espaços de arte; ela leva o “espectador” a outro lado, a realidades encobertas socialmente. Ainda hoje, 2024, os Bólides e a Bandeira-Poema têm esse impacto e trazem outras vertentes do se estar na vida.

É preciso pontuar que Oiticica não foi à Mangueira por causa dos Parangolés. Em 1963 ele começa a frequentar a comunidade. “Quem o levou até lá foi o escultor Jackson Ribeiro, que ajudava Amilcar de Castro na confecção de alegorias para o desfile da Escola”. (Coviello, 2016, p. 261). Mas ter ido, convivido com pessoas, ter feito amizades, bebido e dançado com elas, mudou o artista, como ele mesmo admite em carta a Guy Brett de 1968.

Não quero mais desvincular a minha experiência da vida real [...]. Toda minha experiência na Mangueira, com pessoas de todos os tipos, me ensinou que diferenças sociais e intelectuais são a causa da infelicidade – eu tinha algumas ideias que achava muito abstratas, mas de repente elas se tornaram reais: a criatividade é inerente a todos, o artista apenas inflamaria, colocaria fogo, libertaria as pessoas do seu condicionamento – a velha forma de ver o artista como alguém inatingível está morta; não tem conotações com a vida de hoje – a manifestação individual tem apenas uma justificação, que é ser criativa, apartada de todo egoísmo ou individualidade fechada. (Oiticica *apud* Rivera, 2023, p. 412).

Não à toa os parangolés ganham força expressiva e identidade ao terem a participação dos moradores da Mangueira na experiência, apartando a patente da proposta e deixando a criação liberta!

Figura 10 - P2 Parangolé Bandeira 1 (área externa do MAM)



Fonte: Márion Strecker, 2024.

## 1.2 Títtere

No neologismo Parangotíttere usa-se quase toda a palavra parangolé, sendo excluída apenas a última sílaba. Já a palavra títtere é utilizada por completo, não significando, porém, que a forma criada é mais uma coisa e menos outra; a verdade é que a forma é outra coisa, que buscar-se-á definir ao longo da tese. Neste ponto, busca-se ressaltar as palavras que formam os dois polos que constituem a palavra-chave da pesquisa e seus significados por diferentes vertentes, em suas definições linguísticas.

No Novo Dicionário Aurélio, títtere está registrado como “boneco articulado de madeira, pano ou outro material, suspenso por fios fixados em uma trave, preso na cabeça, mãos, joelhos e pés, pelos quais o operador manipula o fantoche, marionete”. (Ferreira, 1986, p. 1683). Supõe-se que o vocábulo títtere seja de origem espanhola. No entanto, Lorena Rei, em artigo para a revista Bululú, observa que não se sabe exatamente sua proveniência.

Cuando hablamos de Títeres nos referimos a un sustantivo de origen desconocido o incierto del que no sabemos con exactitud cuál es su procedencia. Se trata de un vocablo muy poco estudiado que pudiera proceder del francés titre “título”, tal como dijo por primera vez Figueiredo en su diccionario, o que quizás tenga una etimología onomatopéyica (versión defendida por Cavarrubias) en vista de sus sinónimos catalanes titellas y provenzales tité o titi [...] si buscamos en los diccionarios etimológicos del español y del portugués no hayamos indicios del uso de este vocablo hasta el siglo XVII y será 1611 cuando Covarrubias aporte interesantes datos a este respecto [...]. En cuanto a los primeros títeres aparecidos en España, éstos llegaron de Francia, procedentes de Italia por medio de los juglares. Es interesante recalcar el hecho de que la primera aparición de los títeres está vinculada a la exhibición de monos como entretenimiento (a este respecto hayamos el titi que según la definición del Diccionario María Molliner se trata de un “mono muy pequeño” de quice a treinta centímetros de largo, de color ceniza con franja oscuras y una mancha negra alrededor de la boca y de la nariz y con largos mechones blancos en las orejas. Puede que su nombre guarde el titirelación con las marionetas a las que se le ponía lengüeta metálica que realizaba un ruido parecido a Ti-Ti-Ti y aquí la palabra títtere como onomatopeya de este sonido [...]. (Rei, 2003, p 7). (grifos da autora).

Ao refletir sobre a possível origem onomatopaica da palavra, é possível proceder a uma associação com o vocábulo mamulengo, também de muitas histórias, que ouvi no período de trabalho como arte educadora no Museu do Mamulengo, Espaço Tiridá,<sup>12</sup> Os panfletos da instituição apresentavam o nome mamulengo observando que tal palavra deve ter surgido da expressão “mão-molenga”, isto é, “mão-mole”, indicando o movimento da mão humana com o

---

<sup>12</sup> O Museu do Mamulengo, Espaço Tiridá, tem sede na cidade de Olinda (PE). Foi inaugurado em dezembro de 1994, na cidade alta, na Rua do Amparo. A sede do museu passou por mudanças, hoje o Museu do Mamulengo encontra-se instalado dentro do Mercado Eufrásio Barbosa, Largo do Varadouro - Varadouro, Olinda.

boneco. Essa versão, embora bastante divulgada e popularmente aceita, não é registrada academicamente. Hermilo Borba Filho escreve sobre o tema em seu clássico livro “Fisionomia e Espírito do Mamulengo”.

Há muito tempo atrás ouvi também a referência ao mamulengo como sendo a brincadeira de molengo – “Vamos ver a brincadeira do molengo”. José Petronilo Dutra, mamulengueiro em Surubim, confirma essa designação, ouvida na infância. A palavra mamulengo, então, vem da palavra molengo. Houve uma reduplicação (mo) e uma dissimulação (ma) da primeira sílaba, ou substituindo o, por eufonia na palavra molengo, embora alguns autores ainda escrevam a palavra assim: mamulengo/mamulengo. (Borba Filho, 1987, p. 6). (grifos do autor).

Curioso pensar que nomes que designam o boneco (teatro de formas animadas) em diferentes culturas, países, continentes, tenham como origem o próprio espetáculo, isto é, ao que parece, foi a partir das primeiras apresentações que surgiram seus nomes; parece que antes não havia uma denominação certa para o que se assistia. Hoje, a palavra mamulengo tem presença em todo o Brasil (e também em outros países) muito se devendo ao fato do brinquedo<sup>13</sup> ter sido reconhecido como patrimônio imaterial pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) em 2015<sup>14</sup>. Os títeres são conhecidos em toda a América Latina e Europa; ao falar a palavra títeres já fica claro que estamos falando de teatro de figuras.

E por que o nome títeres, e não o nome mamulengo ou mesmo boneco, foi escolhido para a proposta artística Parangotíteres? Porque, do ponto de vista sonoro, para mim cai melhor o termo Parangotíteres do que qualquer outra junção, como parangonecos ou parangolengos.

Ana Maria Amaral, no livro “Teatro de Formas Animadas”, apresenta argumentos para os diferentes nomes dados aos títeres e seu teatro.

Boneco é o termo usado para designar um objeto que, representado a figura humana, ou animal, é dramaticamente animado diante de um público. [...]. Nos últimos anos, convencionou-se usar a palavra boneco como um termo genérico que abrangesse suas várias técnicas. Assim, marionete é o boneco movido a fios; fantoche ou boneco de luva é o boneco que o bonequeiro calça ou veste; boneco de sombras refere-se a uma figura de forma chapada, articulável ou não, visível com projeção da luz; boneco de vara é um boneco cujos movimentos são controlados por varas ou varetas; marote é também um boneco de luva que o bonequeiro veste e com sua mão articula a boca do boneco. O ator vestido com o personagem-boneco pode ser um boneco-máscara ou uma máscara-corporal. (Amaral, 2011, p. 69-71).

---

<sup>13</sup> Mamulengo também é reconhecido como um brinquedo na cultura popular.

<sup>14</sup> O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) reconheceu no dia 5 de março de 2015 o Teatro de Bonecos Popular do Nordeste, mais conhecido como Mamulengo, como Patrimônio Cultural do Brasil. Com isso, o teatro de bonecos passa a ter proteção institucional, o que garante a salvaguarda desse bem cultural.

A autora faz uma diferenciação entre o boneco do teatro de formas animadas e o boneco objeto lúdico (brinquedo) das crianças. O boneco em cena é dotado de jogo cênico, dramaturgia, tempo teatral e direção. Quando se faz referência ao teatro de formas animadas, não se está evocando a cenografia ou um adereço cênico, mas sim os personagens (atores) que representaram a história ou o roteiro cênico à plateia. Explicando melhor, é quem faz o espetáculo, a ação dramática! O títere em cena é o próprio personagem e ao mesmo tempo o ator do espetáculo (proposta teatral). Já o ator-animador é aquele que anima, dá anima ao títere, e, em algumas propostas dramatúrgicas, compartilha da encenação, desempenhando junto com o títere a função de ator/atriz. Teatro de formas animadas é teatro! Este ponto é determinante. Os Parangotíteres são uma forma animada!

Outro ponto importante a se ressaltar está presente na minha dissertação de mestrado (Madeira, 2019) na qual levantei a hipótese e enfrentei a problemática questão sobre se o teatro de formas animadas seria teatro. A resposta positiva foi apresentada de maneira gradual, a partir dos meus processos teatrais com diferentes técnicas de animação e distintas formas estéticas de personagens, alguns abstratos e distantes da forma humana ou de qualquer outro ser vivo, outros híbridos, outros caricaturas humanas e tantas mais. Junto ao processo investigativo prático, a observação da cena teatral; ir ao teatro é fundamental para se compreender a cena. Fazer, ver e ler estão unidos no processo investigativo. Quando aludo ao vasto campo teatro de formas animadas, me refiro ao campo expandido da cena.

Na figura abaixo alguns títeres são apresentados, quase todos inseridos no universo do teatro de mamulengo, com exceção da boneca de cabelos vermelhos de lã posicionada à frente, à esquerda.

Esses bonecos possuem algumas características específicas dentro do teatro popular de bonecos, como sua estética e o material com os quais são confeccionados, quase sempre a madeira de mulungu, que é ao mesmo tempo macia para se esculpir os bonecos e leve para o artista animar o brinquedo. As técnicas de manipulação dos títeres da figura também são diferenciadas, há bonecos de vara, de luva, de ventríloquo. A caixa que os sustenta é uma tradicional mala de mamulengo, local onde o brincante guarda seus bonecos.

Figura 11 - Títeres sobre mala de mamulengo



Fonte: A autora, 2022.

A boneca de cabelos vermelhos à esquerda, a que me referi na Introdução, é Maria Cláudia. Foi confeccionada em papel machê, com manipulação direta. Seu universo teatral está no teatro de miniaturas e sua atuação se encontra bem próxima da fotoperformance e da fotonovela. A técnica desenvolvida com Maria Cláudia foi criada por mim durante a pandemia do Covid-19. Além da produção artística, a boneca e suas cenas renderam muitas reflexões sobre o teatro de formas animadas e aquela maneira “nova” e contraditória de se fazer teatro, longe do público, através de uma tela de celular ou computador.

A quarentena da Maria Cláudia se tornou artigo<sup>15</sup> e a boneca participou de muitos acontecimentos virtuais durante o momento mais crítico da pandemia (quando não havia vacina e havia um negacionista no Poder), foram eventos acadêmicos, exposições de arte, mostra de vídeo, *lives* e aulas escolares. Mas foi com as fotonovelas diárias (por 202 dias consecutivos) que boneca Maria Cláudia ganhou seus admiradores, apresentando suas performances,

---

<sup>15</sup> Sobre a quarentena da Maria Cláudia ver artigo “202 dias em um mundo de miniatura: Maria Cláudia e suas múltiplas facetas na pandemia”, de minha autoria. *Móin-Móin Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, v. 1, n. 24, p. 226-239, Florianópolis, agosto de 2021. Disponível em: <[https://www.researchgate.net/publication/353936679\\_202\\_dias\\_em\\_um\\_mundo\\_de\\_miniatura\\_Maria\\_Claudia\\_e\\_suas\\_multiplas\\_facetas\\_na\\_pandemia](https://www.researchgate.net/publication/353936679_202_dias_em_um_mundo_de_miniatura_Maria_Claudia_e_suas_multiplas_facetas_na_pandemia)>.

inusitadas em miniaturas, postadas em redes sociais como Facebook, Instagram, e posteriormente Youtube, fazendo-a atingir um público diferente, espectadores de seu trabalho que se tornaram seus seguidores nas redes sociais.

Figura 12 - 23º dia da quarentena de Maria Cláudia



Fonte: A autora, 2020.

Explico um pouco mais sobre técnica e animação de títeres. O teatro de animação pode ser encenado para um público que pode variar de uma única pessoa, caso do teatro lambe-lambe,<sup>16</sup> a milhares de pessoas, como ocorre nas apresentações da Cia Royal de Luxe,<sup>17</sup> com

---

<sup>16</sup> O teatro lambe-lambe foi criado pelas atrizes-animadoras Ismine Lima, cearense, e Denise dos Santos, baiana, no ano de 1989. Trata-se de um teatro inspirado nas caixas dos fotógrafos lambe-lambe, que no século passado ocupavam as praças das cidades. A ideia é de uma cena curta de máximo de três minutos que conte uma história com bonecos utilizando qualquer técnica: fios, sombras, objetos, manipulação direta, mamulengo.

<sup>17</sup> A Cia Royal de Luxe é uma companhia francesa de teatro de rua criada por Jean Luc Courcoult em 1979. Sua principal característica é o uso de marionetes gigantes representando diferentes personagens em curtas histórias. Além da tradicional movimentação de braços e pernas, os bonecos gigantes também fazem movimentos suaves e naturais. Eles chegam a medir 12 metros de altura, sendo necessárias em média de 20 a 40 pessoas para sua manipulação, feita por alavancas hidráulicas. A companhia já se apresentou na Inglaterra, França, Canadá, México, Camarões, Bélgica e também no Brasil. A apresentação por aqui aconteceu em 1992 durante a Eco-92. O grupo passou pela Avenida Presidente Vargas no Rio de Janeiro e pelo Vale do Anhangabaú em São Paulo. Disponível em: <<https://andarilhocultural.com/royal-de-luxe-teatro-de-rua/>>. Acesso em 26 jun. de 2022.

seus títeres gigantes manipulados por guindastes. É possível discorrer sobre espaços mínimos ou imensos para apresentações. Assim como as relações do ator/animador com o seu títere, (como já dito são variáveis), ele pode se esconder e apresentar apenas o títere, pode também estar com o títere em cena, deixando claro sua contradança, pode estar projetando sombras com lanternas, velas, refletores, ou fazendo tudo isso num projetor. O corpo do animador pode também servir de abrigo para o títere e o boneco ser ele também, técnica conhecida como títeres-habitáveis que alguns preferem chamar de teatro de gesto com dança.

No trabalho artístico “Transfiguração”, apresentado na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), construí um dorso de papelão e tecido através do qual me transformo num boneco, ou seja, eu sou o boneco, meu corpo naquele momento é inteiramente do títere, não há mais a pessoa, só o boneco.

Como pode ser percebido na imagem abaixo, uma camiseta de malha toma a função da cabeça dos bonecos, mãos são de jornal e papel craft, os pés são os pés da animadora. O que pretendo mostrar com esses exemplos é a diversidade de formas, técnicas, estilos, tamanhos e maneiras de se estar em cena com os bonecos e que, ponto importante, os títeres não precisam ter rostos, caras, olhos, bocas, nem mesmo ser algo óbvio; um lenço será a relação do animador no jogo de cena com o boneco e acontecerá a poesia cênica.

Figura 13 - Performance “Transfiguração”



Fonte: A autora, 2017.

Nesta tese escrevo sobre fronteiras e os cruzos que são realizados nestas linhas quase que invisíveis, nas quais, em muitas performances, estão o teatro e as artes visuais. As artes visuais são o que constitui o nome Parangotíteres; elas, porém, não dão conta da matéria/forma/figura Parangotíteres, pois nesta consta um terceiro integrante que não está na palavra, que são os estandartes, as bandeiras, me referindo aqui aos estandartes portados pelas porta-bandeiras no Carnaval carioca.

Pormenorizada a matéria “objeto/bandeira/ títere” se encontrará a performance, sendo ela justo o ponto de cruzo entre as artes visuais e o teatro; algumas vezes a performance vai parecer o caminho, a ponte de ligação entre as duas expressões artísticas, em outras vai parecer estar mais de um lado que outro. O Parangotítere é proposição artística, um brinquedo performático que une em um corpo material uma série de coisas: dança, teatro de formas animadas e artes visuais.

O teatro de formas animadas tem afinidades com a performance, pois os seus espetáculos se baseiam no performer. É o performer que imprime movimento aos personagens, isto é, aos objetos, imagens-formas, sendo mais importante o impulso que dele recebem no ato cênico do que a recitação de um texto anteriormente elaborado. O ator-performer-manipulador é um elemento essencial nesse tipo de espetáculo. (Amaral, 2011, p. 244).

Performar com o títere é o que faz o animador em cena, independente da técnica utilizada: marionete, marote, luva, balcão, vara, boneco habitável, sombras, objetos. Mas o se relacionar com objetos em cena não faz do ator um ator-animador tampouco a cena com objetos e bonecos se restringe ao teatro animação. Na dança contemporânea, há diretores que utilizam objetos para contracenar com os bailarinos, há espetáculos de formas animadas que ficam num limite entre dança e o teatro, como muitos da Companhia Paulista XPTO<sup>18</sup> ou os da Companhia Francesa Philippe Genty<sup>19</sup>. A diretora e bailarina Pina Bausch<sup>20</sup> faz das cadeiras personagens em cena e estas se relacionam com os bailarinos.

---

<sup>18</sup> Grupo dedicado ao teatro que mescla atores e bonecos, empregando um misto de técnicas e recursos, elaborando uma linguagem refinada e intensamente criativa, encabeçado pelo diretor, cenógrafo e figurinista Osvaldo Gabrieli.

<sup>19</sup> A Companhia Francesa Philippe Genty é responsável por criações multidisciplinares, nas quais teatro, dança, música e marionetes se misturam. Apresenta algo intermediário entre a dança e o teatro de bonecos. O trabalho é baseado na relação entre corpo e objeto, explorada através de uma linguagem visual original e tocante. É um dos mais conceituados grupos de teatro de formas animadas da França.

<sup>20</sup> Pina Bausch, nascida em 27 de julho de 1940 na cidade de Soligen (Alemanha), passou a maior parte de sua infância no hotel-restaurant de seus pais. Começou a estudar dança aos 14 anos, sob a supervisão de Kurt Jooss (1901-1979), na Escola Folkwang, em Essen. Um dos precursores da dança-teatro, Jooss misturava fundamentos

Pina Bausch concebe a dramaturgia mediante objetos e materiais. Em suas peças, o corpo do ator estabelece conflitos com os objetos feitos para o homem. Um dos signos presentes é a cadeira. Em várias situações, os personagens são expostos a um conflito com aquele objeto. Há também o enfrentamento com o material, e os bailarinos-atores dialogam com o crepitar de folhas secas dispostas no palco, com a relva, o barulho das águas ou da terra. A dramaturgia é construída pelos confrontos [...]. (Costa, 2016, p. 35).

O exemplo da Companhia de Pina Bausch não é aleatório à pesquisa. A dança também é parte fundamental deste trabalho, é parte fundamental na obra Parangolé e é fundamental também para a animação dos títeres. Além do teatro, artes visuais, dança, esse trabalho também aborda o “silêncio” na perspectiva do compositor e maestro Jonh Cage, que percebe em suas práticas a inexistência do silêncio, ou seja, o não silêncio, na performance “4’33” (1952), em que o artista eleva o ruído ao status de música. (Garcia, 2019). Considerado um marco nas artes, Cage é inspiração também para Hélio Oiticica e os sons que trazemos é a música ritmada com os Parangotíteres.

A intenção desta primeira parte do projeto foi a de levantar as definições dadas para o nome “Parangolé” e também apresentar o campo ampliado do teatro de formas animadas, onde se encontra a palavra “títeres” para, de certa maneira, justificar a criação da palavra heteróclita “Parangotíteres”. Era preciso começar com as palavras para depois abordar a matéria, que envolve outros aspectos, corpo, cor, som, presença animada e movimento.

### 1.3 Parangotítere

O que são os Parangotíteres? São bonecos que podemos animar com as mãos, uma mescla de duas técnicas, luva e varas, pois ao colocar a mão dentro dos bonecos segura-se um pequeno suporte de madeira que está dentro da estrutura. A forma foi inspirada em três manifestações: nos parangolés do artista carioca Hélio Oiticica; nos estandartes/bandeiras que as porta-bandeiras carregam em sua passagem pela avenida do samba; e nos títeres de luva e/ou vara. (Madeira, 2019, p. 44).

O termo Parangotítere surgiu pela primeira vez para mim em abril de 2017, durante o desenvolvimento da pesquisa “Dama do Samba – o imaginário do feminino na figura da porta-bandeira na comunidade da Mangueira”, FAPERJ- UERJ, coordenado pela professora Isabela

---

do balé clássico com a dramaticidade da dança expressionista. Pina reinventou a dança-teatro quando começou a trabalhar na cidade alemã de Wuppertal, na década de 1970.

Frade. O foco do projeto era investigar o universo das porta-bandeiras e a partir deste material elaborar um espetáculo na linguagem do teatro de formas animadas.

No aprofundamento das investigações científicas, o projeto foi atravessado pelos parangolés de Oiticica. Este cruzo fez com que os campos da pesquisa fossem ampliados e unidas áreas de estudo, estabelecendo-se o inusitado encontro entre arte contemporânea, tradição, boneco, bandeira e obra de arte, tudo mesclado numa forma dançante de um boneco que pede para ser animado por um apreciador inexperiente ou não da arte titeritesca.

Figura 14 - Exposição “Olha Geral” (UERJ)



Fonte: A autora, 2017.

Resumidamente, é possível dizer que este objeto artístico sensorial é a ideia de união do pavilhão que a porta-bandeira carrega ao desfilar pela avenida do samba com os parangolés do artista Hélio Oiticica, com os quais subverto a obra de arte e a bandeira, e a transformo em um títere com qual se desempenha o ato poético e libertário do teatro, do teatro de formas de animadas.

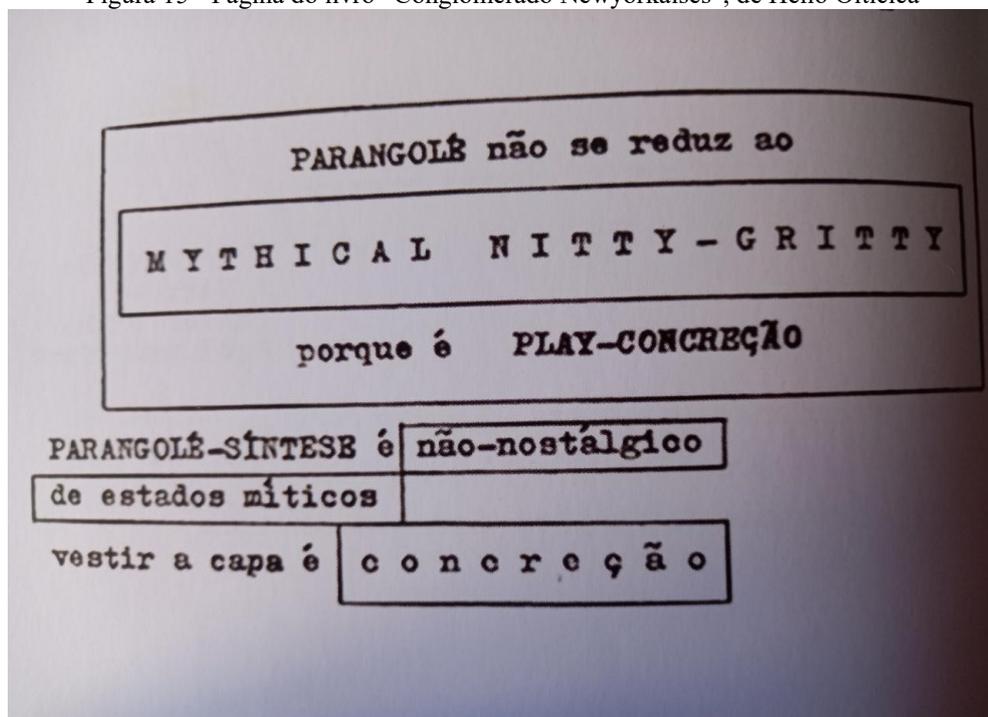
Este títere-bandeira-obra de arte é criado com diferentes tecidos, podendo-se utilizar refugo de panos ou de plástico; é interessante experimentar texturas diferentes em sua composição, assim como pensar em palavras e na paleta de cores. Os tecidos formam o que podemos chamar de corpo do títere, na parte de cima se encontra a cabeça e ela se une ao corpo através do pescoço, madeira roliça de tamanho que pode variar entre 12 cm a 25 cm. A cabeça é feita com jornal, fita crepe e cola. O acabamento é dado com uma única fita de cetim. O boneco possui bem próximo à cabeça uma abertura por onde o manipulador/participante coloca a mão dentro do corpo e segura no pescoço do boneco; será com madeira que sobra dentro do títere que o animador animará a obra.

Os Parangotíteres são como uma espécie de títeres de vara. Só existe uma prerrogativa para se performar com o títere-bandeira-parangolé: ele não pode cair no chão! A escuta é muito importante para se estar na brincadeira, seja a percepção de sons externos ou a percepção interna dos sons produzidos pelo corpo, permitindo ouvir a música interna, o ritmo interno, o som, o pulsar de cada pessoa. Tudo isso leva a uma entrega, à participação efetiva e verdadeira.

Para a realização da proposta artística, não levo qualquer música externa como estímulo, apesar de não haver proibição ou restrição ao participante, que pode ouvir algo se assim desejar. A ausência de uma trilha sonora nas ativações tem proporcionado ao participante uma integração mais orgânica com a brincadeira, possibilitando uma conexão mais apurada que o faz perceber seu ritmo, seu tempo, seu espaço, deixando-o fruir suas sensações; a performance é realizada em sua potência libertadora e colorida, sem que seja uma dança coreografada ou música ensaiada.

Música e dança, assim como a representação, são partes cruciais neste títere obra de arte que foi criado carregado de símbolos e simbologias, mas seu acontecimento estético e artístico ocorre de fato quando as conjunturas do corpo, escuta, espaço, cor, gesto, obra, se alinham em dança interna para externa. E aqui encontro mais um cruzo dos Parangotíteres com os parangolés de Hélio Oiticica, pois estar com eles é ativar a concreção, é ativação estar com os Parangotíteres “Parangoplay”!

Figura 15 - Página do livro “Conglomerado Newyorkaises”, de Hélio Oiticica



Fonte: A autora, 2022.

A ausência de som tornou-se reconhecida no século XX como um elemento da música. [...] o silêncio talvez seja mais a condição ideal da música, permitindo ao ouvinte prestar atenção à vida e não à arte, como em 4'33", de Cage. (Garcia, 2019, s/p.).

Quando escrevo silêncio me refiro ao pensamento de John Cage, que mostra, em sua pesquisa, que o silêncio não existe; estamos sempre produzindo sons, o nosso organismo é uma orquestra que produz composições e nos cabe ouvi-los para nos conectarmos com o pulsar da música e dança. Os Parangotíteres propõem aos participantes a escuta interna, mas não impede que ouça algo ou que cante. O objeto títere aporta em seu jogo música e dança. Porém, antes está o silêncio, nos termos apurados por Cage, a escuta do organismo, a escuta do corpo, para depois se pensar em colocar um som externo mecânico ou indireto; é necessário a conscientização do corpo de quem está se envolvendo com o títere/bandeira para que haja o pulsar vital na ação; não uma cena estereotipada, a proposta de estar com Parangotíteres dispensa profissionalismo, porém pede propriocepção ao participante.

Cage, portanto, dava grande importância ao silêncio na música. Até 1951, ele via o silêncio como algo que existe de fato. Porém, ao mesmo tempo, seu estudo do Zen Budismo mostrava-lhe a necessidade de ir além dos pares de opostos.

E em 1951, Cage teria uma “experiência ocidental” [...] este evento foi marcante para mudar seu pensamento [...]. Na versão de De Segunda a Um Ano Cage (1967/85, p.134) chega a dizer: “Todos os que me conhecem, conhecem esta estória. Eu a conto sempre”. Talvez o relato mais completo seja o de 1957:

“Não existe essa coisa de espaço vazio ou tempo vazio. Sempre há algo para ver, algo para ouvir. Efetivamente, não importa o quanto tentemos fazer silêncio, não podemos. Para certos propósitos de engenharia, é desejável ter uma situação tão silenciosa quanto possível. Um ambiente desse tipo é chamado câmara anecoica, suas seis paredes feitas de material especial, uma sala sem ecos. Há vários anos, na Universidade de Harvard, eu entrei em uma e ouvi dois sons, um grave e um agudo. Quando os descrevi ao engenheiro encarregado, ele me informou que o agudo era meu sistema nervoso em operação, e o grave, meu sangue em circulação. Até eu morrer haverá sons, e eles continuarão depois da minha morte. Não é necessário temer pelo futuro da música”. (Garcia, 2019, s/p.) (grifos da autora).

Merce Cunningham revolucionou a dança contemporânea. Discípulo de Martha Graham,<sup>21</sup> e companheiro de John Cage, ele não contava “histórias” em suas coreografias;

---

<sup>21</sup> A revista Time nomeou Martha Graham como “dançarina do século” e a revista People colocou-a entre as mulheres “ícones do século”. Graham criou 181 balés e uma técnica de dança que foi comparada ao balé em seu escopo e magnitude. Sua abordagem à dança e ao teatro revolucionou a forma de arte e seu vocabulário físico inovador influenciou a dança em todo o mundo. O Martha Graham Dance Company tem sido um recurso para nutrir muitos dos principais coreógrafos e dançarinos dos séculos 20 e 21, incluindo Merce Cunningham, Anna Sokolow, Erick Hawkins, Pearl Lang, Sir Robert Cohan, Donald McKayle, Elisa Monte, Jacquelyn Buglisi, Paul Taylor e muitos outros. Disponível em: <<https://marthagraham.org/history/>>. Acesso em 12 jul. de 2022.

deixava o corpo dos bailarinos livres para dançar. Ultrapassou metodologias, a música não estava como moldura da dança, nem era necessário a música para se dançar, tampouco seguia uma música no ritmo desenhado do som.

O uso de uma estrutura de tempo também liberta a música para o espaço, tornando a conexão entre a dança e a música algo de autonomia individual conectada em pontos estruturais. O resultado é que a dança é livre para agir como ela escolher, como acontece com a música. A música não precisa ser trabalhada até a morte para sublinhar a dança, precisa criar uma devastação ao tentar ser tão chamativa quanto a música. (Cunningham *apud* Bryan-Wilson e Ardui, 2020, p. 25).

Trago ao texto agora a dama do samba e sua bandeira para fechar a tríade que compõe os Parangotíteres. No Rio de Janeiro, a dança da porta-bandeira, muito diferente daquela proposta por Cunningham, segue regras e regulamento da Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (Liesa), associação que desde 1984 organiza e oferece estrutura para os desfiles das escolas de samba da cidade.

Dentre outras regras, o estandarte não pode enrolar no corpo da porta-bandeira durante a apresentação, nem cair no chão, pois ele carrega significados que traduzem toda uma comunidade. A porta-bandeira tem que estar inserida na comunidade e cumprir ao menos um de dois critérios para representá-la: a) frequentar a quadra da escola desde pequena, saber como se portar com a bandeira e ser uma pessoa querida pela comunidade e b) ter participado de formação institucional em uma das escolas oficiais de mestres-sala e portas-bandeira, por exemplo, a escola Dionísio.<sup>22</sup>

A porta-bandeira é aquela que leva o pavilhão em forma de bandeira no desfile carnavalesco. Bailado é o termo que as damas do samba usam para se referir à sua performance, pois o samba no pé não é permitido ao casal de mestre-sala e porta-bandeira. Segundo o manual do julgador das escolas de samba do grupo especial de 2008 da Liesa, trata-se da “exibição da dança do casal que não samba e sim executa um bailado no ritmo do samba, com passos e características próprias, com meneios, mensuras, giros, meias-voltas e torneados”. (Gonçalves, 2010, p. 102).

A dança proposta para os Parangotíteres dispensa música, coreografia e maestria em animação; se aproxima mais da concepção de Hélio Oiticica para seus parangolés, onde há plena liberdade ao espectador/ativador da obra, o que, conseqüentemente, dialoga mais com a

---

<sup>22</sup> Criada por Manoel dos Anjos Dionísio em 1990, no Rio de Janeiro, trata-se de um projeto educativo e social voltado ao ensino da performance de mestres-sala e portas-bandeira. Disponível em: <<https://www.instagram.com/escolamanoeldionisio.oficial/>>. Acesso em 12 jul. de 2022.

dança de Merce Cunningham. No entanto, a proposta artística tem uma regra comum às regras das portas-bandeira: não se pode deixar o títere cair no chão.

A bandeira de uma escola de samba nunca está isolada de um mastro, mas é sempre portada por uma pessoa, agitada pelo bailado e colocada em relação de comunicação. A bandeira é, portanto, dificilmente pensada sem estar na mão da porta-bandeira [...]. A bandeira da escola de samba, como sinal material de sua existência, exterioriza-se por meio de uma corporalidade investida nesse objeto, por uma dança que aciona. Posta em ação em diversos contextos durante o ciclo anual, nos momentos cerimoniais nas quadras e no desfile, instaura a escola, ou seja, constitui subjetividades e assume uma dimensão coletiva. (Gonçalves, 2010, p. 226).

Figura 16 - Quadro de Glauco Rodrigues “De Natureza tão Sutil” (1970)



Fonte: A autora, 2022.<sup>23</sup>

No mundo do samba, a referência ao samba é entendida por samba no corpo, o samba no pé, ou seja, se pensa antes de tudo na dança, é a dança que vem primeiro. No dançar com os Parangotíteres existem camadas, ele traz em sua criação elementos da obra de arte inspirada na tradição, em sua ideia de bandeira e seu jogo cênico em sua forma boneco. Não é uma única coisa, sua matéria está repleta de significados. Busco trazer aqui sua concepção estruturante para aprofundar a sua significância como arte contemporânea. Importante lembrar ao leitor,

<sup>23</sup> A imagem foi printada do filme “Glauco do Brasil” com a anuência da produção do filme. O quadro original encontra-se no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ).

mais uma vez, que a pesquisa começou na comunidade da Mangueira, na cidade do Rio de Janeiro. Por isso a obra de Glauco Rodrigues estampada acima, que retrata a porta-bandeira Neide e o mestre-sala Delegado, ambos da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira. Segundo esse artista:

Eu diria que sou uma espécie de escola de samba. O meu enredo em 1970 foi *Terra Brasilis*; em 1971, *Carta de Pero Vaz de Caminha*; em 1972, *Os olhos do Senhor estão em todo o lugar, Contemplando os Maus e os Bons*, em 1973 [...]. O quadro precursor de todos esses enredos é *De Natureza tão sutil*, pintado em 1970, onde aparece a porta-bandeira Neide e o mestre-sala Delegado, com arara, arco-íris, bananas etc. Como toda escola de samba, eu obedeco ao regulamento: minhas cores são o verde-amarelo-azul e branco, sendo permitido o dourado, o prateado, as cores de pele. (Rodrigues *apud* Pontual, 2013, p. 380-381). (grifos originais).

Outros aspectos são relevantes no dimensionamento dos Parangotíteres, tais como as cores, o samba, o samba enredo e principalmente o Carnaval e o universo que envolve a periferia e o centro urbano da cidade do Rio de Janeiro.

### 1.3.1 O samba na voz e os Parangotíteres

Um samba  
Que tal um samba?  
Puxar um samba, que tal?  
Para espantar o tempo feio  
Para remediar o estrago  
Que tal um trago?  
Um desafogo, um devaneio

Um samba pra alegrar o dia  
Pra zerar o jogo  
Coração pegando fogo  
E cabeça fria  
Um samba com categoria, com calma

Cair no mar, lavar a alma  
Tomar um banho de sal grosso, que tal?  
Sair do fundo do poço  
Andar de boa  
Ver um batuque lá no cais do Valongo  
Dançar o jongo lá na Pedra do Sal  
Entrar na roda da Gamboa....  
(Chico Buarque, “Que tal um Samba?”, 2022).

Sem samba não dá! A cultura carioca é permeada pelo samba, não se pode dizer que todo carioca ouve samba, gosta de samba, ou saiba sambar, mas não é disso que se trata. O que aqui se argumenta é da ordem da cultura exuística do samba, por mais que alguém seja distante

do samba, os códigos por ele estabelecidos entre batidas e repiques são compreendidos mesmo para os leigos. A cultura do samba faz a encruzilhada das culturas, é um “entre” que liga diferentes aspectos sociais e geográficos dos habitantes da cidade. Intelectuais, artistas, bilheteiros, padeiros, trabalhadores da construção se encontram em rodas de samba, onde o compasso e a cadência do samba são mais importantes que a última tecnologia à venda. O samba, a roda de samba, é um lugar de encontro, é um lugar de troca, é também um terreiro onde diferentes energias estão soltas e prontas para brincar. Essa vertente do samba dialoga com minha pesquisa, que transforma a obra de arte em brinquedo.

O conceito de brincadeira articula a noção ritual de performance, onde o brincar é experimentado e compreendido no corpo, por exemplo, ser um Matheus no mamulengo, atuar nas passagens do boneco, fazer a ligação entre o boneco e a plateia e estar na brincadeira e estar no lugar do entre, o lugar da brincadeira, da malandragem. Quando Hélio Oiticica retornou ao Brasil depois de viver oito anos em Nova York, foi entrevistado por Cleusa Maria para o *Jornal do Brasil*. Questionado sobre a beleza da cidade do Rio de Janeiro, com tantos prédios de pastilhas e pilotis, respondeu: “[...]. Fui ao morro da Mangueira reencontrar meus amigos, pois não posso passar sem o mundo da malandragem”. (Maria, 2010, p. 169).

Nesse ponto, a pesquisa enfoca os Parangotíteres como brinquedo de um brincante, situando-o no contexto comparativo à roda de samba, cantado, onde o corpo dança e o títere/obra brinca de ser estandarte.

Então que tal um samba? Um samba para chamar os ausentes e nos guiar a um tempo mais contente? A roda de samba em muito se assemelha à roda do teatro popular de bonecos, onde improvisos são ditos por seus mestres e a réplica da assistência é dada entre risos e contrações corporais. Na confusão e no desalinho da cidade, é nos terreiros, nas rodas de samba, que acontecem os encontros, quando a cidade é plena, densa, forte, mística, e expõe a todos sua potência, quando percebemos o pé no chão... quando se dá o ritual e acontece o encontro com os tambores, o encontro com a ancestralidade. Por isso que sem samba não dá!

Hélio Oiticica se dizia um ótimo passista, que sabia sambar muito bem (modéstia não era uma de suas características) mas também confessava que foi iniciado por pessoas mais experientes, moradoras da Mangueira. E é a partir do samba e das ruas que ele rompe definitivamente com as divisões entre as artes, entre as categorias de arte visuais e as velhas noções de estilo, é cruzando as fronteiras do seu contexto social que chega à sua descoberta do corpo. (Pedrosa e Toledo, 2020). Nesta cidade repartida, o samba é algo que dá o alinhavo; ignorada pelo abandono político por ela vivida, é na roda e nos sambas cantados como preces que acontecem os milagres urbanos. Mesmo que os Parangotíteres não tenham um samba para

ser cantado neles, o samba se faz presente. Vale aqui citar Oiticica novamente quando Cleusa Maria perguntou-lhe sobre ter saudades da Mangueira:

Em Nova York me perguntavam: “não tem saudade da Mangueira? E do Rio?” Eu respondia que não posso ter saudades da Mangueira porque sou a Mangueira. Não sentia saudades, porque comi a fruta inteira. Saudades só sente quem deu apenas uma dentada [...]. (Maria, 2010, p. 169). (grifo da autora).

Os Parangotíteres são Mangueira, criados dentro de um projeto desenvolvido na Mangueira; ainda que não haja samba para eles, o que se escuta com eles quando se está em uma câmara anecóica é o rufar dos tambores e o ronco da cuíca. Por isso que estar em silêncio com a obra é também ouvir o grave e o agudo do samba. Os Parangotíteres são Mangueira! E sem samba não dá!

Olho pro Cristo ali no Corcovado  
E, em silêncio, grito “Êpa Babá”  
Tudo esquisito, tudo muito errado  
Mas a gente chega lá

Tem muito atrito, treta, tem muamba  
Mas tem sertanejo, trap, pagodão  
Anavitória, doce beijo d'onça  
Maravília Mendonça, afinação

Vai chegando que a gente vai chegar  
Vê se rola, se tudo vai rolar  
Só que sem samba não dá  
Sem samba não dá  
Sem samba não dá  
Sem samba...  
(Caetano Veloso, “Sem Samba não Dá”, 2021).

Termo este capítulo trazendo Chico e Caetano que, em tempos pandêmicos, criaram duas composições, dois lindos sambas como uma marca da resistência, como um fio de esperança, como uma maneira de ver um sorriso feliz, como um apelo a ver o corpo balançar, como um alento aos tempos improváveis; os artistas compositores sabem olhar e entender a cidade onde vivem e percebem o alinhavar que o samba faz no cotidiano urbano e periférico da cidade.

Caetano dançou com os parangolés de Oiticica e cantou e canta a Mangueira. Na última edição do seu livro “Verdade Tropical” (2017), as fotos da capa e da contracapa exibem o compositor com parangolés. A capa mostra o jovem artista dançando com o parangolé capa 1

(1964) em fotografia de 1968. Na contracapa, já maduro, ele veste o parangolé P 25 “Xoxoba”, obra de 1968, como ilustra a imagem a seguir.

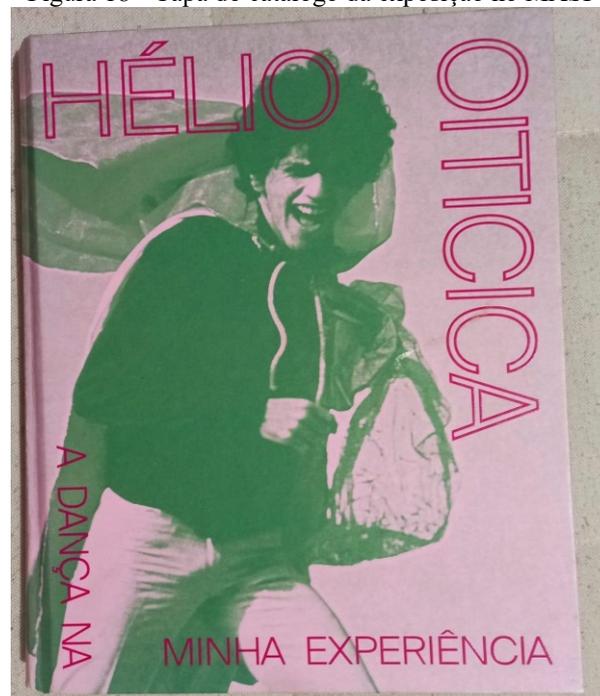
Figura 17 - Capa e contracapa do livro “Verdade Tropical” (2017)



Fonte: A autora, 2022.

No catálogo da exposição “Hélio Oiticica: a dança da minha experiência”, no Museu de Arte de São Paulo (MASP), também foi usada fotografia de Caetano Veloso com o parangolé capa 1 1964, porém com tratamento nas cores verde e rosa.

Figura 18 - Capa do catálogo da exposição no MASP



Fonte: A autora, 2022.

A obra “Tropicália” de Oiticica dá nome ao movimento encabeçado por Caetano Veloso e Gilberto Gil. Se Caetano a princípio não gostou muito do termo, acabou achando perfeito e o tropicalismo marca a história da contracultura no Brasil.

Hélio trazia para esse mundo pós-mondrianiano não apenas o “orgânico” e o “sensível” que supostamente faltava aos “frios” paulistanos, mas os extremos do romantismo do pop (sem fazer arte pop), a tematização ostensiva de sua mitologia pessoal (Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, os bandidos da favela com quem mantinha amizade pessoal, o rock’n’rol, o sexo, as drogas pesadas) um comprometimento de ser, ele mesmo, uma obra conceitual. Saindo do quadrado e do objeto contemplável para as instalações (como a “tropicália”) e as vestes transcendentais que eram os “Parangolés” (arranjos pouco legíveis como vestimentas e impossíveis de serem expostos como objetos autônomos, esses mantos, capa, echarpes ou gibões feitos de materiais variados - plástico e brocado e filó - lançados por ele na situação em que o foram, sugerem a quem os examina um turbilhão de pensamentos e sentimentos sobre o corpo, a roupa, a beleza plástica, a invenção, a miséria e a liberdade). Hélio tornou-se uma espécie de happening ambulante. [...] sendo um artista basicamente construtivista, o fez com requinte e graça inigualáveis. Nele não se viam as trevas medievais que se adivinhavam por trás do romantismo radical de outros. Hélio esteve até o fim comprometido com a ideia de vanguarda, de criação de um design novo para a vida, independentemente dos designios da miséria, da opressão e da própria condição humana. (Veloso, 2017, p. 417). (grifos do autor).

A citação de Caetano Veloso fecha o primeiro momento desta pesquisa acadêmica. Neste capítulo, procurei trazer o transbordamento das ruas, o deambular como o praticado pelo artista Hélio Oiticica em seu *delirium ambulatorium* para apresentar o ambiente, as questões que permeiam a escrita e levantam as reflexões do texto e do ‘Programa tese’.

É um trabalho extenso que amadurece a cada criação e ativação dos Parangotíteres, a cada observação do outro com a obra; não uma contemplação alheia para um prazer pessoal, mas a observação do experimento para estudo e consideração de suas potencialidades e informações. Cada leitura realizada e suas consequentes reflexões e interrogações constroem e constituem o espaço das palavras e dão corpo a toda gama de sentimentos, ações, críticas, compromissos e desejos que pode envolver uma elaboração acadêmica desse porte. Se trata de uma tese.

## 2 O CORPO-COR DO BONECO EM UM BAILE DE CORES

A cor é a revelação primeira do mundo. Ela existe como luz, diluída nas aparências. A cor na pintura, porém é sintética, não diluída, possui sentido próprio. A pintura decorre à medida que se lhe quer dar o sentido naturalista de cor, diluída em mil tonalidades. Longe de aproximá-la do homem ela volta a uma espécie de caos da natureza, pois o homem não é a natureza caótica e sim uma síntese complexa e sublime. A preferência dos pintores pelas cores de croma alto e puras é justamente essa necessidade de escapar à relatividade das coisas, pois a cor raramente existe como croma alto na natureza. A cor passa, pois, a construir mundo, vontade suprema do artista, aspiração altamente humana. A cor é a síntese, o elemento de conciliação entre o homem e a natureza, mas não a cor da natureza e sim a cor criada pelo homem, na obra de arte. No sentido nietzschiano de dionisíaco não cabe esse sentido de cor, como também não o sentido apolíneo, seria, pois, um meio termo, nem dionisíaco nem apolíneo, e sim o equilíbrio dessas polaridades. É a cor do homem, da sua dialogação com o mundo e com si mesmo, cheia de polaridades, flexível a ponto de se tornar um abismo. Que se quer com a cor? Afirmar ou se perder?

Apenas vivê-la.

*(Oiticica, 1960, apud Instituto Itaú Cultural, 2002, p. 121).*

O processo a ser apresentado neste capítulo diz respeito à obra “Parangotíteres”, que constitui meu objeto artístico-investigativo-científico; é sobre ele a apreciação crítica. Porém, como já apontado anteriormente, a obra é embebida na criação dos parangolés de Hélio Oiticica. Portanto, ao falar do “corpo-cor” do boneco estandarte, apresento também os pontos referentes do artista sobre a cor em suas obras, em especial nos Parangolés, ora pelo próprio Oiticica em seus diferentes textos, artigos, estudos, ora por pesquisadores, curadores, críticos de arte, que vêm se debruçando na compreensão da magnitude do artista.

O vivenciar a cor no caso do Parangotíteres aconteceu em tempos diferentes e teve camadas descontínuas que foram mudando ao longo da pesquisa, portanto foi um processo em movimento. A princípio, os tecidos utilizados foram os que estavam disponíveis em casa, nas mais diversas cores; a fruição acontecia no ato da “incorporação” (na ação da animação do

boneco bandeira). No entanto, ao estreitar os laços entre as obras “Parangotíteres” e “parangolé”, houve necessidade de outras definições para a paleta de cores destes títeres. Assim foi também com as primeiras palavras escritas: eu buscava uma reflexão tanto do animador quanto do observador para o teatro de formas animadas.

Outras necessidades me foram surgindo, como me colocar na obra e bordar meu nome em linha vermelha em um Parangotítere de corpo amarelo; as cores quentes são introduzidas à proposta, a princípio no campo da intuição artística comparativa reflexiva. Como o movimento é impulso neste processo, tive momentos de retroceder, de buscar cores outras, de trabalhar diferentes tecidos, tramas, volumes, maneiras de escrever palavras. Criei bonecos-estandarte com palavras escritas em papéis, com palavras pintadas em seu corpo, bordados.

Quando isso começou a acontecer descobri a segunda camada estruturante da minha obra: a definição da paleta de cores para a criação dos Parangotíteres. A primeira camada sempre foi e até hoje é a intuição artística, o visualizar mentalmente a obra no espaço, o desejo de fazer, camada importantíssima, pois sem ela a obra não tem alma. A terceira camada, de escolha de tecidos, a união de diferentes texturas em um só corpo; a quarta, a junção das cores na peça, pode variar porque posso trabalhar apenas com uma leve variação de tom da mesma cor ou de tecido com mesma intensidade de luz; a quinta camada é a construção do boneco com sua cabeça e corpo. A sexta é a ativação da obra por mim em casa, dentro de um ambiente meu, sem público; a sétima camada é a ativação da obra pelo público e por mim em diferentes espaços. Foi ativando a obra que percebi a cor em mim... a cor como reza.

A reza aqui não se assemelha à reza de louvação, tratando-se da experiência de conexão com uma energia, quando se sai do processo de sonho e da consciência da criação para entrar no estágio da dança, do recebimento do transe da cor. Ou seja, a passagem de um estado apolíneo para o dionisíaco. Nietzsche (2007, p. 27) nos ensina que no contexto dos fenômenos da natureza, Apolo está ligado à contenção, à consciência enquanto Dionísio é justamente o seu oposto, isto é, a perda de limites. E que “[...] o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do apolíneo e do dionisíaco”.

O equilíbrio das polaridades é dado pela cor, como diz Oiticica na citação de abertura deste capítulo. A cor é a síntese, o elemento de conciliação entre o homem e a natureza, referindo à cor criada pelo homem, com seus cromas em alta, as misturas de pigmentos, materiais, naturais ou químicos, para atingir a luminosidade desejada. Entretanto, a cor homem inserida na natureza, torna a ativação dos Parangotíteres um profundo encontro energético, potente em luz. A potência atinge auge quando, além de estar num campo aberto, verde natural, ainda está inserida na obra do artista “Invenção da Cor, Penetrável Magic Square nº 5 De Luxe”.

Essa experiência ocorreu no Museu do Açude, Rio de Janeiro, onde estive até o momento por duas vezes, ambas importantes para a presente pesquisa, fazendo-me ter uma imersão na cor nunca experimentada anteriormente. Na imagem abaixo, sem filtro, se pode ter uma apreciação do campo de luz e de como os Parangotíteres parecem emanar a luminosidade refletida na parede amarela da obra de Oiticica.

Figura 19 - Ativação dos Parangotíteres na obra de Hélio Oiticica (1)



Fonte: A autora, 2023.

A ativação dos Parangotíteres “objeto-objeto/matéria-boneco”, traz em sua estrutura, conceito, estética, traços relevantes e predominantes da obra parangolé de Oiticica. Estar dentro de outra obra do artista não é apropriação de uma obra, e sim a obra em si, desenhada, rabiscada, pensada pelo artista, onde o estudo das cores foi pensado na relação direta entre obra e natureza, uma obra solar que precisa da luz do dia para funcionar como cor em potência.

Ao colocar em cena os bonecos bandeira, e no frenesi dionisíaco de sentir a cor das paredes de Oiticica, a natureza e o vigor do “corpo-cor” da minha obra, pude sentir no momento

em que ativava; e quando as fotos foram reveladas, perceber de fato a luz em reflexo em mim, nas paredes e nos Parangotíteres como algo que antes não pudesse ser visto. Seria isso a cor inexistente de que fala Israel Pedrosa (2009)? Poderia ser sim, porque a cor inexistente se refere à cor que surge num campo desprovido de cor-pigmento; foi analisada em telas, quadros, espaços onde não havia ação de cores, o que se difere neste ponto da parede amarela de Oiticica. O que faria do espaço sem cor ao estar próximo a contraste de tons de uma cor, ser levada a uma mudança e cor ser vista em um espaço que ela não existe de fato; o que se dá com o corpo amarelo dos Parangotíteres, no amarelo das paredes da Invenção da Cor, Penetrável Magic Square nº 5 De Luxe, são raios de luzes pintados por ambas as obras em exposição à luz natural, mas que são perceptíveis de fato se registradas em momento exato da dança performativa onde a luminosidade do espaço acontece.

Para seguir com o texto, acredito ser preciso explicar alguns aspectos levantados em minha redação: a obra Penetrável Magic Square nº 5 De Luxe, de Hélio Oiticica, que obra é esta? E a percepção da cor para Israel Pedrosa (2009), embora Oiticica não o cite ou tenha nos deixado pistas de que Pedrosa esteja entre suas referências (suas fontes de estudos e textos foram outras, tais como Malevich, Mondrian, Wassily Kandinsky, Paul Klee e Marcel Duchamp). Na busca de apurar a obra Parangotíteres, a percepção da cor para Pedrosa importa, ele influencia o pensar a cor. Outro ponto que levanto acima é chamar os Parangotíteres de “objeto-objeto/matéria-boneco” no qual procuro fazer um contraponto com o conceito de Ferreira Gullar do não-objeto.

Começamos com Israel Pedrosa.

O fenômeno da percepção da cor é bastante mais complexo que a sensação. Se neste entram apenas elementos físicos (luz), naquele, entram, além dos elementos citados, dados psicológicos que alteram substancialmente a qualidade do que se vê [...]. Na percepção, distingue-se três características principais que correspondem aos parâmetros básicos da cor matiz (comprimento de onda), valor (luminosidade ou brilho) e croma (saturação ou pureza da cor). (Pedrosa, 2009, p. 21).

Oiticica, em seu projeto ambiental Tropicália, escreve em uma parede vermelha de sua obra a frase “A Pureza é um Mito” (Figura 20).

Figura 20 - PN2 “A Pureza é um Mito” (1967)



Fonte: Instituto Itaú Cultural, 2010.

A citação de Oiticica vislumbra outros olhares e reflexões, a mim me parece chamar o participante do seu penetrável a filosofar com Nietzsche. O editorial da Revista Oiticica: A Pureza é Mito (2010) aponta outras duas possibilidades: a) que a pureza está num passado fantástico que explicaria a nossa origem, uma vez que o mito é uma narrativa simbólica; b) que pureza é uma representação idealizada e falsa, uma fábula que não diz respeito à realidade. Como na citação que começamos o capítulo podemos perceber que o artista evoca Nietzsche em suas ideias, em sua escrita e prática artística.

A cor inexistente se apresenta nos penetráveis de Oiticica, pois podemos sentir a olho nu cor onde não há. Na dança dos meus Parangotíteres também o campo de luz e cor se mistura e a cor se apresenta em espaços onde, antes da ativação, não havia, tendo o efeito visual a cor inexistente. Portanto, os parâmetros apontados por Pedrosa (2009), cor matiz, valor e croma, são aspectos determinantes para a compreensão do que aqui nos referimos como cor.

Ferreira Gullar (2007), por sua vez, afirma que:

A expressão não-objeto não pretende designar um objeto negativo ou qualquer coisa que seja o oposto dos objetos materiais com propriedades exatamente contrárias desses objetos. O não-objeto não é um antiobjeto mas um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar resto. Uma pura aparência. (Gullar, 2007, p. 90).

Neste capítulo uso o conceito “objeto-objeto/matéria-boneco” para designar os Parangotíteres visando dialogar com Ferreira Gullar e refletir sobre o que se afere como não-objeto, mas, sobretudo explicar que ao designar o conceito pretendo apontar ambivalência da obra, ela se duplica em dois sentidos: é objeto de pesquisa, (a obra de arte criada), portanto a razão de ser desta tese, e é também um objeto de trabalho que utilizo em meu cotidiano como docente de teatro de formas animadas.

É matéria/boneco que tem sua existência física legitimada, mas que também pode ser lida como um não-objeto. Chamá-la de “objeto-objeto” não a exclui de uma participação dentro da formulação de Gullar, pois o Parangotíttere não deixa de ser um objeto especial, um boneco, que realiza experiências sensoriais. No artigo “Entre escalas sobre as relações especiais na obra de Oiticica”, o arquiteto e urbanista Andrei Crestani também utiliza a categoria objeto-objeto, apresentando seu significado.

Objetos-objetos: onde o todo experimentado pelo “Expectador” – que na obra de Oiticica se torna participador – se dá a partir de uma relação espacial entre partes de suas obras. Nesta categoria o participador tem a oportunidade de processualmente experimentar e interagir com um espaço relacional construído de partes das obras de H.O. que, sincronicamente, se articulam e prenunciam a mensagem total da proposta ambiental. (Crestani, 2014, p. 106). (grifo do autor).

Situando os Parangotíteres na definição acima, percebo estrias, pois eles não são um espaço; eles, o corpo-cor-boneco e a interação relacional, proporcionam o encontro do corpo-matéria. No entanto, se nos detemos na ativação dentro da obra Penetrável Magic Square, a conceituação de Crestani constitui um sentido ainda mais apurado da relação Parangotíteres, obra embrenhada na obra de Oiticica (parangolé), obra participadora do penetrável, e quem rege a obra está duplamente participador, imerso de forma incontestável na proposta ambiental de Hélio Oiticica. Mesmo aquele que compartilha da ativação como espectador dos Parangotíteres no Magic Square é duplamente imerso na proposta ambiental, pois consegue captar com inteligência e sentidos a força das propostas artísticas, a natureza, as cores e os espaços onde a cor inexistente acontece, portanto ao se propor um quase encontro de obras do mesmo artista, se está ampliando a observação de suas obras em referência a possibilidades sensoriais e cromáticas.

Na Figura 21, ao trocar de posição com meu companheiro Sandro Roberto dos Santos e observar sua dança, sua brincadeira com os Parangotíteres no campo cromático criado por Oiticica, pude perceber o corpo do regente/participante criando novas texturas dentro do espaço/obra. A linha amarela do Parangotíteres, amarelo-laranja do lado direito da imagem, parece ter “riscado” a parede da laranja da obra Penetrável Magic Square nº 5 De Luxe, como desenhasse algo com seu movimento. Por nem toda linha ser percebida na captura fotográfica, a impressão do traçado é mais potencializada, dando crer a quem mira a foto uma rachadura na parede em amarelo. Só se estando na posição de participante não-ativador é possível perceber o dançar das cores e a manifestação da cor inexistente.

Figura 21 - Ativação dos Parangotíteres na obra de Hélio Oiticica (2)



Fonte: A autora, 2022.

Na imagem a seguir, no mesmo espaço, um ano depois, se pode observar como a natureza compõe a obra de Oiticica quase como uma “moldura”, e os Parangotíteres ativados parecem rumar para direções divergentes ao jogo de pernas do participante ativador. A cor aqui é preenchida de silêncio da própria natureza fazendo campos luz externos à obra, mas que refletem na parede laranja (lado esquerdo da imagem, parte de baixo). O corpo do ativador

parece ser captado pela luz e se direciona a ela enquanto os Parangotíteres aparentam estar em um bailado.

Figura 22 - Ativação dos Parangotíteres na obra de Hélio Oiticica (3)



Fonte: A autora, 2023.

Hélio Oiticica, ao sair do quadro e propor o sentido de cor-tempo, nos diz que aqui, a estrutura e a cor são inseparáveis, “assim como o espaço e o tempo, dando-se, na obra, a fusão desses quatro elementos que considero dimensões de um só fenômeno. Dimensões: Cor, estrutura, espaço, tempo”. (Oiticica, 1986, p. 44). Quando ativo ou outro ativa os Parangotíteres dentro da criação do artista todas as dimensões deste mesmo fenômeno são percebidas tanto para o participante-ativador quanto para o participante não ativador. Ter a possibilidade de ativar os Parangotíteres em diferentes momentos dentro do mesmo penetrável me valeu percepções diferentes da cor, da luz, do tempo, do espaço, da incorporação.

Oiticica concebeu a obra Penetrável Magic Square nº 5 De Luxe utilizando maquetes. Segundo o artista, “comecei a fazer um negócio assim, umas maquetes que pudessem ser uma praça... inclusive eu chamo de Magic Square porque square é quadrado e é praça ao mesmo tempo. Que pudesse ser uma coisa que tá permanentemente ali, para uso do público”. (Oiticica *apud* Braga, 2013, p. 61). Ainda em 1978, explicava a obra para sua amiga, a artista multimídia Lygia Pape que o entrevistou:

H. Oiticica: É difícil fazer uma descrição, sem ver. Chama-se “Magic Square”, o nome tem que ser em inglês porque “square” quer dizer ao mesmo tempo quadrado e praça. É todo baseado no quadrado, e partindo da planta que eu fiz como uma colagem, um plano entrando por dentro do outro e que lembrem coisas do Arp, do início...

L. Pape: Essa maquete construída aqui, e usada por gente daqui, obviamente será alimentada por conceitos daqui. Até o pisar na areia vai ser diferente, o gesto ao deslizar os painéis terá um ritmo diferente, o olho também verá diferente. E isso tudo não tem nada a ver com raízes e nacionalismos. É algo que envolve o sentido de espaço-tempo, próprios.

H. Oiticica: Continuando a descrição, rodeando essa área de 25 x 25 metros quadrados colocaria grama. Seria o espaço mesmo da praça e por isso daria o nome de “Magic Square”. Imediatamente, associariam meu projeto como influenciado pelos “quadrados” de Klee ou Mondrian. Acho ótimo que associem, talvez façam parte de uma mesma linhagem, mas minha ideia não é “quadrados mágicos”, o nome de meu projeto é “Quadrado-Praça-Mágico”. Não acho muito bom, e creio que vou pedir aos irmãos Campos para traduzir.

L. Pape: Esse nome, desse jeito, dá uma elipse verbal, você vai da palavra “quadrado”, passa por cima de “praça” e vai cair em “mágico”, é uma coisa bem visual.

H. Oiticica: É importante frisar que não são quadrados, formas no espaço, como em Le Parc. Eu me lembro de que estava ouvindo um quarteto de Beethoven e de repente vi a estrutura pronta na minha frente – a estrutura lembrava a estrutura de quartetos, era uma experiência que me dava uma visão total da estrutura. (Pape, 2010). (grifos originais).

Sobre o Penetrável Magic Square nº 5 De Luxe, que foi construído postumamente no Museu do Açude (RJ),<sup>24</sup> Braga (2008) afirma:

Entrar no penetrável Magic Square nº5 é como ir a uma praça de uma época futura. Envoltos pela floresta da Tijuca que circunda o Museu do Açude, a obra tem ares de ruína. O acrílico azul transparente que cobre parte da construção, no entanto, aponta para a tecnologia e os materiais de um tempo futuro, embaralhando a noção de um tempo cronológico. Esse labirinto perdido na floresta é também cenário de um jogo, espaço para o viver criativo, pois nessa obra é possível andar dentro da cor. Ou sentar, dançar, correr, respirar. Enfim, ser dentro da cor, intransitivamente. (Braga, 2008, p. 73).

O conjunto de imagens abaixo retrata minha experiência desta e do companheiro Sandro Roberto no Magic Square.

---

<sup>24</sup> A praça hoje instalada no Museu do Açude foi construída em 2000, 20 anos depois da morte de Hélio Oiticica. Em outubro de 2008 uma segunda versão de Magic Square foi inaugurada em Inhotim, na cidade de Brumadinho (MG). Magic Square nº 3 pertence a uma coleção particular e se encontra entre as colinas verdes de uma fazenda no Rio de Janeiro. Em 2022 o Centro Cultural do Banco do Brasil de Brasília inaugurou Magic Square #3. (Braga, 2008).

Figura 23 - Ativação dos Parangotíteres na obra de Hélio Oiticica (4)



Fonte: A autora, 2023.

Trabalhar, ativar os Parangotíteres na praça-cor de Oiticica, trouxe mais que sensorialidade, percebi em uma incorporação, um corpo-cor, um ser-cor, totalmente absorvida pela experiência como se estivesse em um transe, um transe da cor. Estava absorta e de tal modo entregue à ação performativa de estudo, à minha encenação com os bonecos, que percebi, depois, ter tido aquela concentração que só os atores têm para serem “cavalos” de seus personagens.<sup>25</sup>

Segundo Braga (2008, p. 75), a série Magic Square é uma junção das experiências de Oiticica com a duração da cor e com a duração dos participantes, “como um novo éden, concebido para o espaço público”. Naqueles espaços, o participante seria o artista de si mesmo. “Hélio o compele a existir de forma inventiva, usar a praça mágica para o que chamou de ‘autoteatro’”. (grifo da autora).

---

<sup>25</sup> Cavalo é também o termo usado nas religiões afro-diaspóricas, como a Umbanda e o Candomblé, para denominar os praticantes que são capazes de receber entidades em seus corpos. A incorporação no cavalo não é apenas mental ou espiritual – ela passa por todo o corpo. Filme: Cavalo de Santo. Disponível em: <<https://youtu.be/ZjXMdfWnkII?si=XWL7RJEPSp8bbCJ7>>. Acesso em 21 ago. de 2023.

No autoteatro de Oiticica, os Parangotíteres encarnaram as cores, fazendo existir outras para uma plateia de poucas pessoas e muitos insetos que devoravam o cavalo enquanto este tocava no azul e pisava no verde, respirava o amarelo, suave translúcida, a pele se fazia rosa, numa dança de fogo vermelho e laranja onde tudo parecia branco de tanta luz. A *poiesis* aqui descrita busca transmitir o estado inebriante que passei ao viver a experiência corpo-cor, sendo a obra e dentro da obra. Fora do cercado, a cor se abrindo em raios no museu aberto na mata.

A cor não está mais trancada, mas no espaço circundante abrasado de um amarelo ou de um laranja violento. São cores-substâncias que se desgarram e tomam o ambiente e se respondem no espaço, como a carne também se colore, os vestidos, os panos se inflamam, as reverberações tocam as coisas. O ambiente arde, incandescente, a atmosfera é de um preciosismo decorativo ao mesmo tempo aristocrático e com algo de plebeu e de perverso. A violência da luz e da cor evoca, por vezes, a sala de brilhar notívaga de Van Gogh, onde reverberam aquelas cores que para ele simbolizavam “as terríveis paixões humanas”. (Pedrosa, 2006, p. 144). (grifo do autor).

No texto citado, Mário Pedrosa se refere às composições de cores suspensas e com espaço para o espectador caminhar, denominadas núcleos por Hélio Oiticica, criação datada do ano de 1960 – os núcleos são estruturas vazadas, placas coloridas de madeira suspensas, traçando um caminho, sob um teto quadrilátero como um dossel. (Pedrosa, 2006). Neles, o visitante é convidado a passear entre as placas, participando da obra, sentindo a cor, sendo cor.

Em texto de 1964, Oiticica projeta a experiência do espectador nos núcleos. Segundo ele, (Oiticica *apud* Tugny, 2010, p. 137), “no “núcleo” a apreensão se dá à medida em que o espectador, ao deslocar-se, absorve a estrutura-cor que se dá em faces tonais crescentes e decrescentes, aos poucos colocadas segundo um deslocamento no espaço ambiental”. (grifo original). Os núcleos são apresentados em salas, espaços fechados, e mesmo assim a cor paira no espaço e placas. Isso difere da obra praça Penetrável Magic Square nº 5, mas ambas incentivam o observador contemplativo a interagir na obra e com o espaço.

A Figura 24 mostra um dos núcleos mais conhecidos de Hélio Oiticica, o Grande Núcleo, composto por três núcleos médios interligados por um único desenvolvimento nuclear da cor. (Tugny, 2010).

Figura 24 - Grande Núcleo (1960-1966) – óleo e resina sobre compensado



Fonte: Tugny (2010).

É preciso dar a grande ordem à cor, ao mesmo tempo que vem a grande ordem dos espaços arquitetônicos. A cor, no seu sentido de estrutura, apenas pode ser vislumbrada. A grande ordem nascerá da vontade interior em diálogo com a cor, pura, em estado estrutural; é um instante especial que, ao se repetir, criará essa ordem; são instantes raros. A cor tem que se estruturar assim como o som na música; é veículo da própria cosmicidade do criador em diálogo com o seu elemento; o elemento primordial do músico é o som; do pintor a cor; não a cor alusiva, “vista”; é a cor estrutura, cósmica. (Oiticica, 1986, p. 24-25). (grifo do autor).

Os espaços cor que envolvem os Parangotíteres promovem o estar com a cor.

## 2.1 Baile das cores

Na obra de Hélio Oiticica houve a transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade, problematizando a dimensão infinita da cor em relação com a estrutura, o espaço e o tempo. Seus Bólides<sup>26</sup> podem ser a percepção tátil da cor, a cor na matéria primitiva

---

<sup>26</sup> Em 1963, Oiticica iniciou a produção dos Bólides. São trabalhos em formato de caixa, majoritariamente em madeira ou vidro, mas também em plástico, contendo diferentes materiais como pigmento, terra, água, espelhos, conchas, pedaços de tecido ou papel, fotografias ou poemas. Os Bólides trocam a escala corporal dos Penetráveis por uma escala menor, sugerindo a possibilidade de segurar a obra com as mãos. (MAM-RJ). Disponível em: <<https://mam.rio/obras-de-arte/bolides-1963-1979/>>. Acesso em: 21 ago. de 2023.

cor pigmentar; seus núcleos e penetráveis constituem o espaço trimendisonal. “A chegada à cor única, ao puro espaço, ao cerne do quadro, me conduziu ao próprio espaço tridimensional, já aqui com o achado sentido de tempo”. (Oiticica, 1986, p. 51). Nos parangolés, as cores tomam os corpos e parecem nos apresentar um balé descompassado no espaço.

A experiência da cor, elemento exclusivo da pintura, tornou-se para mim o eixo mesmo do que faço, a maneira pela qual inicio uma obra. [...]. A cor é uma das dimensões da obra. É inseparável do fenômeno total, da estrutura, do espaço e do tempo, mas como esses três é um elemento distinto, dialético, uma das dimensões. Portanto possui um desenvolvimento próprio, elementar, pois é o núcleo mesmo da pintura, sua razão de ser. Quando, porém, a cor não está mais submetida ao retângulo, nem a qualquer representação sobre este retângulo, ela tende a se “corporificar”; torna-se temporal, cria sua própria estrutura, que a obra passa então a ser o “corpo da cor”. (Oiticica, 1986, p. 23). (grifos do autor).

Os Parangotíteres em movimento fazem uma espécie de balé, pois também se pode entender esses bonecos como títeres-cor, uma cor marionete que se desloca no espaço manifestando sua cor, deixando sua energia e luz pelo espaço. Como já pontuado, a animação do títere-cor ocorre com as mãos e os braços, não se podendo deixá-lo cair, uma vez que ele traz em seu conceito criativo e artístico a alusão à bandeira da porta-bandeira; portanto, esse boneco tende a se posicionar no espaço, entre os planos alto e médio, havendo mais de um animador em manuseio. Com os Parangotíteres, as cores se fundem, criando ilusões cromáticas no espaço.

Outro ponto a destacar do títere-cor é a concepção do corpo sobressair à cabeça, o corpo é o que marca o movimento pelo espaço, é a cor dançante, a cabeça não direciona o boneco, ele é conduzido pelo corpo, o que foge às regras predeterminadas, mas não fechadas, de que o boneco tem seu centro na cabeça.

Nas Figuras 25 e 26, é possível observar minha experimentação sobre a manifestação da cor do títere no espaço cor de Oiticica no Museu do Açude.

Figura 25 - Manifestação da cor do títere no espaço cor de Hélio Oiticica (1)



Fonte: A autora, 2022.

Figura 26 - Manifestação da cor do títere no espaço cor de Hélio Oiticica (2)



Fonte: A autora, 2022.

A lógica própria das cores leva com ela a lógica do espectador que se confronta à pintura na procura de uma revelação. Revelação esperada no plano da abstração “lógico-eidética”, mas que se deixa ultrapassar pela “lógica” movimentada da cor que transtorna o espaço, instaura sua temporalidade e leva a uma escapada. O espectador acompanha esse movimento, entrega-se à desrealização e na experiência da cor, destaca-se do domínio das coisas. Esse movimento só se faz pelo meio de uma atenção específica do espectador às potencialidades dessa “lógica”, implicando uma

disponibilidade, uma entrega às sensações, um olhar aberto que possibilite a intrusão do jogo das cores, a abertura do espaço próprio que elas atravessam, a suspensão temporal, a flutuação. A cor emprega o corpo de quem a vê como de quem a trabalha. (Tugny, 2010, p. 40). (grifos do autor).

## 2.2 Processo de construção e ativação do títere-cor

É fundamental registrar o processo de amadurecimento da compreensão das cores para os Parangotíteres e imprescindível situar o leitor que grande parte desta pesquisa ocorre durante a pandemia, em que passei dois anos afastada das ruas, dos amigos, dos familiares, onde tive que repensar todas as ações previstas para a pesquisa e trabalhar dentro de um apartamento de 60 metros quadrados. Ativar a obra na sala do apartamento não foi nada simples, principalmente por ser uma obra que pede a outros sua ativação, que pede espaço, e na qual a troca se dá tanto da observação do participante quanto da interação imediata, ação-boneco-dança. Praticamente nada do previsto foi possível realizar durante 2020 e 2021.

No início da pesquisa para o doutorado (março de 2020) eu tinha todo o desenho da tese em minha cabeça e pensava começar pela inserção dos bordados nos Parangotíteres, dando um relevo no corpo-cor do boneco e destacando outras cores, como foi o caso do único Parangotítere em que esta ideia foi realizada, o Parangotítere Maria. Neste boneco, me apresento, me coloco em cena, meu nome dança e explora espaços. O Parangotítere Maria sou eu “obra-cor” e devo dizer que comecei a preparar antes do início das aulas do doutorado com a ideia de me colocar na roda para que os participantes o animassem.

Hoje, porém, todos nós sabemos o que aconteceu, só tivemos uma semana de aulas e no dia 13 de março de 2020 recebemos a notícia de que as aulas, os trabalhos, tudo estaria suspenso em função da pandemia do Covid-19<sup>27</sup>. Assim, diferente do imaginado, não seria por poucas semanas nossos afastamentos.

A Figura 27 mostra o Parangotítere Maria.

---

<sup>27</sup> Em 31 de dezembro de 2019, a Organização Mundial da Saúde (OMS) foi alertada sobre vários casos de pneumonia na cidade de Wuhan, província de Hubei, na República Popular da China. Tratava-se de uma nova cepa (tipo) de coronavírus que não havia sido identificada antes em seres humanos. A epidemia começou na cidade de Wuhan, mas rapidamente se espalhou para o mundo.

Figura 27 - Parangotíttere Maria



Fonte: A autora, 2020.

Rapidamente o vírus começou a entrar na casa de amigos e familiares e um mês depois da suspensão de trabalho e atividades perdi uma das minhas melhores amigas, Adriana Ferreira Cardoso, assim como eu, professora de artes, cheia de projetos e cheia de vida. A morte de Adriana me tirou o prumo e pior não seria a única, infelizmente perdi para uma política genocida estabelecida por um governo igualmente genocida. Perdi meu primo Antônio, o querido garçom Chiquinho, meu querido amigo Edilson, marido de uma prima, o irmão de uma amiga de décadas e minha sogra. Tantas pessoas queridas! O medo e o desespero se instalaram em mim junto com uma grande depressão. Menciono estes acontecimentos aqui neste capítulo pois nele falo da cor e a cor que por muitas vezes eu via naquele momento era o cinza, a falta de iluminação e o luto.

Não queria voltar às aulas mesmo elas sendo virtuais, não me sentia preparada; quando as primeiras aulas virtuais começaram assistia com a câmera desligada e quase sempre chorava.

Como seguir com a pesquisa? Como encontrar um caminho com tantas perdas diretas e tantas outras indiretas, fruto maior do descaso do governo? Como viver?

Naqueles dias o que me deu um pouco de equilíbrio e beleza foi uma boneca que ganhei de presente de aniversário do meu companheiro Sandro Roberto, e a quem dei o nome de Maria Cláudia. Como já mencionado anteriormente, a boneca, de 23 centímetros, se tornou durante 202 dias o melhor de mim, com ela criei cenas em miniaturas diariamente que postava em uma rede social. A essas cenas chamei Quarentena da Maria Cláudia. Buscava contar uma pequena história em dez fotos, como as antigas fotonovelas.

Maria Cláudia foi teatro realizado nas redes sociais, que estabeleceu relações com a linguagem fotográfica, da autorrepresentação e do autorretrato. Mas também estabeleceu relações com a fotonovela – a fotonovela é narrativa construída a partir do uso de fotografias e texto verbal para contar uma história. Trata-se de uma forma artística particular de contar história quadro a quadro, sobre diferentes assuntos, com linguagem narrativa, que torna seu conteúdo didático. (Madeira, 2021, p. 232).

Foi com essa boneca que comecei de maneira inusitada a explorar algumas ideias que pensava para a tese; criei miniaturas de parangolés e fiz a boneca interagir com eles, depois criei miniaturas de Parangotíteres de cores e texturas diferentes com os quais a boneca atuava em um ambiente todo pensado para o estudo da cor e da cena. Maria Cláudia me fez não abdicar desta pesquisa, aprendi sobre as cores em ação em um micro espaço, em um espaço lúdico onde eu transformava o luto em luta e o cinza em luz. Uma boneca me dava a energia e a coragem para seguir.

Nas imagens abaixo Maria Cláudia interage com parangolés.

Figura 28 - Maria Cláudia com parangolés (1)



Fonte: A autora, 2020.

Figura 29 - Maria Cláudia com parangolés (2)



Fonte: A autora, 2020.

Reiterando o já dito sobre a pesquisa durante o período pandêmico, nada foi simples e cada construção teórica ou prática demandou grandes esforços físicos e psicológicos, já que

estava em depressão. Com o início do semestre virtual, aos poucos fui me impondo uma rotina para além das cenas da quarentena da Maria Cláudia, ler textos, livros, fazer resumos, voltar a trabalhar virtualmente, planejar aulas, cuidar da casa e de mim.

O tempo, que antes parecia infinito, foi se reduzindo, e o tempo no computador aumentando com cada vez mais demandas virtuais, muitos dias passando de doze horas diante da tela. Assim começou a acontecer a pesquisa, essa pesquisa que apresento aqui. Havia de trabalhar com o que tinha em casa. Por exemplo, quando cursei em 2020.2 a disciplina “Tempo & Espaço – normatividade e representação em poéticas performativas”, com a Professora Doutora Isabela Frade, tive a ideia de fazer uma releitura de uma instalação minha chamada “Menino ou Menina?” em que indagava se alguém era menino ou menina, o que era?<sup>28</sup> Essa releitura foi transformada em um vídeo performance<sup>29</sup> e em Parangotíteres.

Figura 30 - Frame retirado do vídeo Parangotíteres: Menino ou Menina?



Fonte: A autora, 2020.

---

<sup>28</sup> Neste trabalho, os bonecos construídos atuam com intenção de fazer uso da linguagem plástica-visual, contribuindo para ampliar o campo cênico do teatro de formas animadas, ao mesmo tempo em que aborda algumas discussões urgentes, precisas e que atravessam o momento atual do país: a obra em si levanta reflexões sobre as questões de gênero, infância, equidade racial, feminismo. A inspiração veio de uma boneca muito comum nos anos 80 para contar histórias. Uma espécie de boneca duas em uma ou três em uma, que geralmente representava personagens famosos, por exemplo, a Chapeuzinho Vermelho, que quando virada de ponta-cabeça se tornava a vovó ou lobo mau, ou ainda os dois. A ideia de uma personagem ser mais de um, possuir personalidades diferentes, ter outros “eus”, ter cores diferentes, ter corpos diferentes, ser “diferente” partindo de uma única base. Ver dissertação de mestrado. Madeira, Maria. O Teatro de Animação na Cena Expandida: o boneco em suas relações e variantes na cena teatral e na arte contemporânea, 2019, UFRJ.

<sup>29</sup> Vídeo disponível em: <<https://youtu.be/NCx6AKnboV4>>.

Foram trabalhadas as cores rosa e azul bebê e pela primeira e única vez os bonecos não tinham a cabeça em jornal, mas em plástico, como todo o corpo. As cores rosa e azul criam um Parangotíttere duplo.

Figura 31 - Parangotítteres: Menino ou Menina? (1)



Fonte: A autora, 2020.

Figura 32 - Parangotítteres: Menino ou Menina? (2)



Fonte: A autora, 2020.

Figura 33 - Parangotíteres: Menino ou Menina? (3)



Fonte: A autora, 2020.

No Parangotíttere Menino ou Menina, as cores rosa e azul estão colocadas não para sacralizar as determinações retrógradas do recente período nefasto da política nacional, mas justamente pelo contrário, marcar espaço dentro desta tese para o respeito à diversidade, o respeito à diferença, o respeito a outros corpos.

Em 2021.1, durante a disciplina “Ambientalidades - entre corpos e paisagens”, com a dupla de Professores Doutores Eloisa Brantes e Jorge Menna Barreto, criei um novo Parangotíttere nas cores verde e rosa, inspirado nas cores da escola de samba da Mangueira. Neste trabalho utilizo texturas diferentes, o rosa é como uma rede onde coloco nomes em papel, nomes que foram ditos pelos estudantes do Programa de Pós-Graduação em Artes da UERJ (PPGARTES) que também cursaram a disciplina. Esses nomes formam uma espécie de constelação e assim o trabalho foi batizado “Constelação”.

O conjunto de imagens abaixo mostra o processo de criação do Parangotíttere Constelação.

Figura 34 - Criação do Parangotíttere Constelação



Fonte: A autora, 2021.

Figura 35 - Performance com o Parangotíttere Constelação



Fonte: A autora, 2021.

### 2.3 Amarelo e vermelho

Figura 36 - Tecidos para a criação de novos Parangotíteres



Fonte: A autora, 2022.

No primeiro semestre de 2022, quando ainda usava máscara, mas já saía pelas ruas da cidade, estudando e pesquisando Hélio Oiticica, senti a necessidade de criar Parangotíteres usando as cores-luz. Assim, criei o boneco bandeira nas cores amarelo, laranja, vermelho-luz. Embora tivesse a intenção de criar com a cor branca, não o fiz naquele momento.

O branco é a cor-luz ideal, síntese-luz de todas as cores. É a mais estática, favorecendo, assim, a duração silenciosa, densa, metafísica. O encontro de dois brancos diferentes se dá surdamente, tendo um mais alvura e o outro, naturalmente mais opaco, tendendo ao tom acinzentado. O cinza é, pois, pouco usado, porque já nasce desse desnível de luminosidade entre um branco e outro. O branco, porém, não perde o seu sentido nesse desnível e, por isso, ainda resta ao cinza um papel em outro sentido, de que falarei quando chegar a essa cor. Os brancos que se confrontam são puros, sem mistura, daí também sua diferença da neutralidade cinza.

O amarelo, ao contrário do branco, é o menos sintético possuindo forte pulsação óptica e tendendo ao espaço real, a se desprender da estrutura material e a se expandir. Sua tendência é o signo, num sentido mais profundo e para o sinal óptico num sentido superficial. É preciso notar que o sentido de sinal não interessa aqui, pois que as estruturas coloridas funcionam organicamente, numa fusão de elementos, e são um organismo separado do mundo físico, do espaço-mundo circundante. O sentido de sinal, pois, seria uma volta ao mundo real, sendo, assim, uma experiência trivial, consistindo apenas em sinalizar e virtualizar o espaço real. O sentido de sinal aqui é de direção, é interno, para a estrutura e em relação aos seus elementos, sendo o signo sua expressão profunda, não-óptica, temporal. O amarelo também se assemelha, ao contrário do branco, a uma luz mais física, mais aparentada a luz terrestre. O importante aqui, é o sentido luz temporal da cor; de outra maneira seria ainda uma representação da luz.

O laranja é a cor mediana por excelência, não só em relação ao amarelo e vermelho, como no espectro das cores: seu espectro é cinza. Possui características próprias que

o diferenciam do amarelo-escuro-gema e do vermelho-luz. Suas possibilidades ainda restam a ser exploradas dentro desta experiência.

O vermelho-luz diferencia-se do vermelho-sangue, mais escuro, e possui características especiais dentro desta experiência. Não é nem vermelho-claro nem vermelho-vibrante, sanguíneo, mas um vermelho mais purificado, luminoso sem chegar ao laranja por possuir qualidades de vermelho. Por isso mesmo no espectro está no campo das cores escuras, mas pigmentarmente é aberta à luz e quente. Possui um sentido cavernoso, grave, de luz densa. (Oiticica, 1986, p. 45-46).

O processo de criação dos Parangotíteres-luz me impulsionou pela primeira vez a ter gana e coragem de sair de casa para experimentar em ação performativa. Pensando em qual local fazer o experimento decidi que seria dentro da obra Penetrável Magic Square nº 5 De Luxe, no Museu do Açude. Ali, trabalharia dois pontos importantes: as cores luz e as cores luz dentro da estrutura cor do artista. O resultado foi muito satisfatório e me conectou outra vez com a pesquisa. Depois de dois anos e meio iniciando o doutorado pude pela primeira vez estar fora de casa para ativar os Parangotíteres me sentindo segura. Levei para a prova, além dos Parangotíteres-luz, o Parangotítere Constelação; performar com eles dentro da obra de Oiticica, que está dentro de um lugar verde onde a natureza reina e a luz do dia interfere positivamente nas obras e na performance, ativou uma conexão com o espaço e com o meu interior que me fez perceber luzes, tons não captados pela câmera fotográfica.

Na Figura 37, em uma das mãos carrego o Parangotítere Amarelo e Vermelho e na outra o Parangotítere Constelação em uma dança entre as paredes amarela, lilás, vermelha e a parede tela que conversa com o tecido concebido para o Parangotítere Constelação.

Figura 37 - Performance com os Parangotíteres Amarelo e Vermelho e Constelação



Fonte: A autora, 2022.

Já nas imagens abaixo, estou com os Parangotíteres-luz em performance de ativação, em total conexão com o espaço e as obras. Pode-se perceber as diferentes potências de luminosidade das cores amarela, laranja e vermelha na ação performativa.

Figura 38 - Parangotíteres-luz em performance de ativação (1)



Fonte: A autora, 2022.

Figura 39 - Parangotíteres-luz em performance de ativação (2)



Fonte: A autora, 2022.

## 2.4 Ativações 2023

Em 2023 a pesquisa, enfim, tomou ritmo, a intensidade que eu buscava que ela própria tivesse desde antes do começo do doutorado. Neste ano teve início o ano letivo 2023.1 em que pude participar da abertura do primeiro semestre do Programa de Pós-Graduação em Artes da UERJ, apresentando o Parangotíteres Constelação à Professora Eloisa Brantes, afinal ele foi criado em função da sua disciplina. Pude observar pesquisadores do programa ativando o títere-cor dentro de uma sala de aula. Depois de tanto tempo sem que outros tocassem nesses bonecos, senti imensa alegria. Observei corpos que estavam inicialmente tímidos, mas que aos poucos se entregavam ao jogo da cor no espaço, como mostrado nas imagens a seguir.

Figura 40 - Ativação dos Parangotíteres na abertura do PPGARTES (1)



Fonte: A autora, 2023.

Figura 41 - Ativação dos Parangotíteres na abertura do PPGARTES (2)



Fonte: A autora, 2023.

Outro ponto de crescimento foi a possibilidade de fazer pesquisa na sala de estudo do Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, no Rio de Janeiro, onde tive acesso a uma rica biblioteca.

Figura 42 - Sala de estudo do Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica



Fonte: A autora, 2023.

Pesquisar na sala de estudos do Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica ativou o próprio espaço da instituição, reabrindo a possibilidade de sua utilização para outras pessoas, favorecendo a todos. A ação de estudos me possibilitou avançar na tese e por isso recebi um simpático e importante convite para falar da importância deste espaço na pesquisa acadêmica. (Figura 43).

Figura 43 - Convite do CMA Hélio Oiticica



Fonte: A autora, 2023.

Aceito o convite, pude na ocasião, além de ressaltar a importância do contato com as fontes diretas para a pesquisa, explicar minha investigação científica e convidar os participantes a ativar os Parangotíteres. Essa ativação dentro do espaço público onde habitam obras, textos, livros sobre o artista foi marcante para o trabalho, pois tanto observei as animações com o títere-cor como animei junto com todos.

Figura 44 - Ativação dos Parangotíteres no CMA Hélio Oiticica



Fonte: A autora, 2023.

Também fui convidada a participar do cortejo Parada 7,<sup>30</sup> que aconteceu no dia 7 de setembro de 2023, no centro do Rio de Janeiro. Ter participado deste cortejo junto com diferentes artistas, dançando com meus Parangotíteres do Centro Cultural da Justiça Federal, na Cinelândia, rumo à Praça Tiradentes até chegar ao Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, foi uma experiência sem igual, na qual não parei de animar o títere-cor nem um instante; suas cores se juntaram às cores dos parangolés, realizando uma paleta de cores exuberante pelas ruas

---

<sup>30</sup> Comemorando o Dia da Independência do Brasil, foi realizado, no Rio de Janeiro, um Cortejo-Parada entre a Cinelândia e a Praça Tiradentes, reunindo artistas plásticos, músicos, atores, dançarinos, poetas e demais artistas que levaram para a rua arte e canto pela democracia. A ideia é que a Parada 7 vire tradição nas ruas do Centro do Rio. Na exposição a céu aberto deste ano de 2023, foi dada ênfase aos artistas performáticos de rua e às intervenções urbanas cujas obras foram realizadas ao longo desse trajeto. O intuito é tornar o evento anual, fazendo com que o diálogo entre carnaval e artes plásticas invada a data nacional brasileira: arte e política juntas pela liberdade.

do centro da cidade, potencializando a pesquisa e proporcionando encontros: cor, bandeira, obra, Hélio Oiticica, carnaval, arte, política, boneco, brincadeira e teatro!

A Parada 7 fez com que pela primeira vez eu experimentasse o títere-cor como bandeira e pudesse ter a real sensação de estar na avenida do samba carregando o pavilhão, no caso aqui metafórico, o pavilhão era a própria tese, como se pudesse estar na avenida, literalmente, com meu estudo, estar performando com minha tese em forma de bonecos-bandeira, colocando o boneco dentro das artes visuais contemporânea, reivindicando um espaço, a poesia do brinquedo. Carregar as cores do meu pavilhão, foi um ato político sem a menor dúvida, foi ver esse trabalho vivo.

Os parangolés (1965) surgem como decorrência de todas as investigações de superação do quadro realizadas pelo artista até então. Neles, a percepção cromática lança-se ao espaço em forma de capas – não um vestuário a ser trajado, mas uma extensão do corpo daquele que a porta. A partir da referência das escolas de samba cariocas, essas capas coloridas fazem a cor dançar, ganhando vida e presença especial. Nos parangolés, os giros e pulos da dança conferem à cor uma mobilidade esvoaçante, como se fossem um novo órgão aderindo ao corpo, ou um corpo formado pela cor, no qual o participante e a capa, juntos, na dança do samba que os integra, são capazes de alargar a percepção e a vivência corpórea numa experiência estética de êxtase. A obra passa ser o efeito sensorial, causando a integração entre o corpo do participante, a cor e o ambiente, na temporalidade da experiência, em oposição à aceitação contemplativa da obra de arte como espetáculo. (Tinoco e Giannotti, 2021, p. 218-219).

A sensação obtida durante o cortejo Parada 7 foi bem próxima ao descrito por Tinoco e Giannotti (2021) na citação acima. Os giros e pulos conferiram aos Parangotíteres/títeres-cor uma mobilidade esvoaçante, como se fossem continuações dos meus braços, novos órgãos; como se das minhas mãos saíssem cabeças de bonecos e meus braços tomados pela cor que penetrava o espaço, confundindo o que era meu e o que era boneco-cor, a cor ambiente, na temporalidade da experiência. O tempo era o exato momento da vivência e o impacto em mim era como se deixasse cores por onde passava.

Figura 45 - Frame retirado do vídeo sobre a Parada 7, de Andréa Barroso



Fonte: A autora, 2023.

## 2.5 Ativando o branco

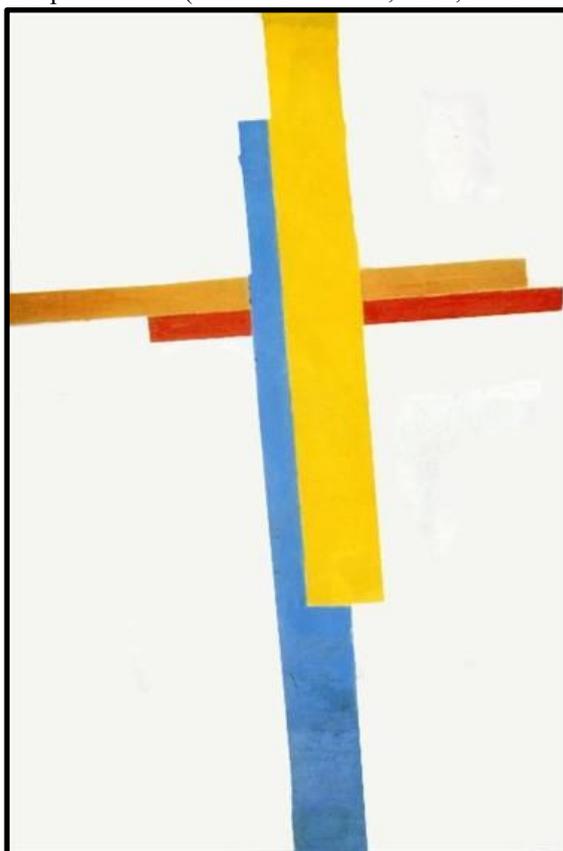
Desfiz a fronteira azul dos limites da cor. Emergi no branco. Ao meu lado, camaradas pilotos, nadem nesse infinito. Eu estabeleci o semáforo do suprematismo. Nadem! O livre mar branco, infinito, estende-se diante de vocês. (Malevich *apud* Scharf, 2000, p. 100).

Nesse processo longo de interação com minha própria criação, Parangotíteres, e a percepção da cor como potência sensorial, visual e estética, percebi muitas variações no campo da textura, os diferentes tecidos davam à “mesma cor” aspectos cromáticos diferentes na pintura espacial do ambiente. Havia alterações, porém, a observação da cor no espaço com os Parangotíteres foi uma percepção aprimorada sobre as diferentes camadas que a obra objeto porta em sua composição. A princípio, buscava uma relação mais profunda com a bandeira no

desenho espacial que a obra criava; as cores foram inspiradas na paleta de cores dos parangolés criados por Hélio Oiticica. As retas em cores únicas, início da construção da obra.

Hoje observo uma inconsciente relação com a obra de Kazimir Malevich, o que faz todo sentido com a obra de Hélio, uma ponte que antes não observara com minha criação, em suas cores e tamanhos variados e na relação da cor com o espaço de luz, o espaço branco. Segue a imagem de uma das criações do artista russo por ela me chamar a atenção quanto aos diferentes tamanhos das formas e cores no espaço. Percebo uma ligação direta com a minha forma de criar os Parangotíteres.

Figura 46 - Suprematismo (Kazimir Malevich, 1915, óleo sobre madeira)



Fonte: Wikiart (2023).<sup>31</sup>

Os estímulos que causam as sensações cromáticas estão divididos em dois grupos: O das cores-luz e o das cores-pigmentos. A cor-luz (luz colorida) é a radiação luminosa visível que tem como síntese aditiva a luz branca. Sua melhor é a luz solar, por reunir de forma equilibrada todos os matizes existentes na natureza. As faixas coloridas que compõem o espectro solar, quando tomadas isoladamente, uma a uma, denominam-se luzes monocromáticas. A cor-pigmento é a substância material que, conforme sua natureza, absorve, refrata e reflete os raios luminosos componentes da luz que se

---

<sup>31</sup> Disponível em: <<https://www.wikiart.org/ru/kazimir-malevich/suprematizm>>. Acesso em: 22 abr. de 2023.

difundem sobre ela. É a qualidade da luz refletida que determina a sua denominação. (Pedrosa, 2009, p. 20).

## 2.6 Branco ritual

O branco não é só um quadro do Malevich, o branco com branco é um resultado de invenção, pelo qual todos têm que passar; não digo que todos tenham que pintar um quadro branco com branco, mas todos têm que passar por um estado de espírito que eu chamo branco com branco, um estado em que sejam negados todo o mundo da arte passada, todas as premissas passadas e você entra no estado de invenção. (Oiticica *apud* Braga, 2017, p. 54).

Diferente de outras ativações, penso que a ativação de Parangotíteres brancos demanda o “estado de espírito” de que nos fala Oiticica na citação acima. Antes de realizar tal animação, havia perdido meu irmão Marcos Tadeu, o cara que me deu as cores! Ele era formado em arte-educação pela Unirio, foi carnavalesco de escolas de samba de Niterói, fazia grandes carros alegóricos, transformava o sonho em visualidade. Me ofereceu o mundo das cores, tê-lo perdido para um câncer neste momento de retomada do projeto me deu um “*stop*”. Porém, depois de 40 dias de sua partida resolvi fazer a ativação da cor branca como um agradecimento à presença dessa pessoa tão amada em minha vida.

A animação dos Parangotíteres brancos foi mais ritualística: me vesti de branco, me conectei com a terra e a natureza, fiz pedido de licença aos guardiões da mata, agradei a luz, o dia, e fiz um ritual de agradecimento à arte e à vida no interior da obra Penetrável Magic Square nº 5 De Luxe, no Museu do Açude. Procedi a um ritual performático para Oxalá<sup>32</sup> e para Iku<sup>33</sup>. Simas (2018) nos explica:

Oxalá moldou os humanos a partir de um barro primordial; para isso pediu a autorização de Nanã, a venerável senhora que tomava conta da lama. Os seres humanos, depois de moldados, recebiam o emi – sopro da vida – e vinham para a terra. Aqui viviam, amavam, geravam novos seres, plantavam, colhiam, se divertiam e cultuavam as divindades.

---

<sup>32</sup> Originário da mitologia iorubá, Oxalá é cultuado como o maior e mais respeitado de todos os Orixás do panteão africano – não por ser hierarquicamente superior, e sim por ser o mais velho, representando a ancestralidade. É associado à criação do mundo e da espécie humana.

<sup>33</sup> Iku, Orixá da morte, é o único que tem a honra de baixar na cabeça de todas as pessoas que um dia passaram pelo Ayê. É por isso que no Axêxê, ritual fúnebre que celebra, prepara e comemora a volta dos homens ao todo primordial, prestam-se homenagens a Iku. In: SIMAS, Luiz Antonio. Pedrinhas Miudinhas: ensaios sobre ruas, aldeias e terreiros. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

Aconteceu, porém, que o barro do qual Oxalá moldava os humanos foi acabando. Em breve não haveria a matéria primordial para que novos seres humanos fossem feitos. Ciente do dilema da criação, Olodumaré convocou os Orixás para que eles apresentassem uma alternativa para o caso. Como ninguém apresentasse uma solução, e diante do risco da interrupção do processo de criação, Olodumaré determinou que se estabelecesse um ciclo. Depois de certo tempo vivendo no Ayê, os humanos deveriam ser desfeitos, retornando à matéria original, para que novos homens pudessem, com parte da matéria restituída, ser moldados.

Resolvido o dilema, restava saber de quem seria a função de tirar dos homens e mulheres o sopro da vida e conduzi-los de volta ao todo primordial – tarefa necessária para que outros viessem ao mundo. Vários Orixás argumentaram que seria difícil reconduzir os humanos ao barro original, privando-os do convívio com a família, os amigos e a comunidade. Foi então que Iku, até ali calado, ofereceu-se para cumprir o desígnio de Olodumaré, que o abençoou. A partir daquele momento, Iku tornava-se imprescindível para que se mantivesse o ciclo da criação.

Desde então Iku vem todos os dias ao Ayê para escolher os homens e mulheres que devem ser reconduzidos ao Orum. Seus corpos devem ser desfeitos e o sopro vital retirado para que, com aquela matéria, outros possam ser feitos – condição imposta para a renovação da existência. Ao ver a restituição das pessoas ao barro, Nanã chora. Suas lágrimas amolecem a matéria-prima e facilitam a tarefa da moldagem de outros viventes. A vida, desde então, não conhece limites. (Simas, 2018, s/p.).

Não havia estruturado a ação performativa em seus pormenores, mas a necessidade de ativá-la surge em 2022, quando ativei pela primeira vez os Parangotíteres amarelos, vermelhos e laranja. Preparei no início de 2023 os Parangotíteres brancos com calma, trabalhando a textura dos tecidos e as sutis diferenças da intensidade da luz nos tecidos. Coloquei em um deles a palavra “ginga” que tem uma série de referências para mim que vão desde a rainha Nzinga Mbandi,<sup>34</sup> a ginga da capoeira e do futebol, a ginga de Seu Zé Pelintra, a ginga da vida e a minha cachorrinha filhote, recém chegada à minha casa e batizada com este nome.

Paralelo à criação dos novos Parangotíteres e a proposta da nova ativação dentro da obra Penetrável Magic Square nº 5 De Luxe, o estado de saúde de meu irmão piorava, eu era atravessada pela certeza de que Iku em breve nos visitaria; o processo de criação foi atravessado pela presença da morte.

Quando fui fazer ação performativa, em julho de 2023, meu irmão já havia partido e ao começar a movimentação com os Parangotíteres brancos fui tomada por um sentimento interior diferente, que pouco sei explicar mas que tomou conta do meu corpo e pensamento, que não me fez sentir nem perceber as picadas de mosquitos que devoravam as minhas panturrilhas e pernas; não estava em um transe, mas num estado de concentração profunda no qual me deixei

---

<sup>34</sup> Heroína na resistência durante as lutas pela libertação de Angola. Na época estava fazendo a leitura do livro “Defeito de Cor”, de Ana Maria Gonçalves.

estar no espaço cor e lançando as cores dos Parangotíteres, criando um diálogo abstrato de gesto e cor.

Figura 47 - Ativação dos Parangotíteres brancos (1)



Fonte: A autora, 2023.

Aqui, o branco tem todos os sentidos, do estético ao religioso. Além de uma ativação da cor branca, foi também um ritual de agradecimento pela passagem do meu irmão por esta vida e o nosso encontro nesta encarnação.

A dança não foi coreografada, mas ofertada, os Parangotíteres brancos pareciam escrever uma poesia nas paredes coloridas da obra de Oiticica. Eu me concentrava nas cores não vistas e percebia raios de luz a cada títere-cor que segurava, dançava, sentia a energia e presença da cor no espaço, tomando meu corpo e comandando meus gestos. Estava entregue à ação/ritual performática de tal modo que acontecimentos fora desse campo não me deslocavam a atenção.

Figura 48 - Ativação dos Parangotíteres brancos (2)



Fonte: A autora, 2023.

Nas imagens a seguir pareço estar sendo animada pelo vento, meu corpo de vestimentas brancas faz um desenho similar aos corpos brancos dos Parangotíteres diante de uma parede branca do Penetrável Magic Square nº 5 De Luxe. Riscamos com luz o espaço, ganhamos tempo, cor, estrutura e espaço. Todos os motivos para a ação performática parecem se encontrar, a natureza é a base em que piso, é a terra, de onde venho e para onde vou, a passagem por esta vida se perpetuando em cores. A cor branca parece chamar as almas para dançar comigo e ganhar o espaço com mais volume de luz.

Figura 49 - Ativação dos Parangotíteres brancos (3)



Fonte: A autora, 2023.

Figura 50 - Ativação dos Parangotíteres brancos (4)



Fonte: A autora, 2023.

Figura 51 - Ativação dos Parangotíteres brancos (5)



Fonte: A autora, 2023.

Me senti entregue à ação, em total conexão, quando estava com os Parangotíteres translúcidos. Minha mão segurava o pescoço do boneco, mas eu não a enxergava, só conseguia ver luz no espaço. A fita de cetim que o boneco carregava preenchia também o espaço como raios de luz, conforme a imagem abaixo.

Figura 52 - Performance com o Parangotítere translúcido



Fonte: A autora, 2023.

A última imagem da ação performativa com os Parangotíteres brancos no Penetrável Magic Square mostra a necessidade que tive de utilizar a parede amarela vazada; nela coloquei os Parangotíteres brancos um a um, como se fizera um enterro, como se ali fosse uma espécie

de cemitério. Deixei todos ali e a sensação que tenho ao olhar a cena é de que são almas, a cor branca dá uma vida que não é daqui; uma vida além olhos e pulsação, uma vida/presença que espera o toque, a dança para fruir.

Foi um momento em que voltei a sentir o que sou ou quem sou, titeriteira, pois ao dar “vida” às minhas formas animadas, recriei o entorno, criava o mundo naquele instante. E a vida e a morte me fizeram parecer continuação do mesmo. Estava finalizado minha performance, a minha experiência com a cor branca naquele espaço, e meu agradecimento à vida e às almas. Ali dancei com meu irmão em luz branca e também dancei com outros que daqui se foram, compreendi o branco como a cor do “entre” da estrada, algo que chama ao encontro enquanto exala luz!

Figura 53 - Finalização da performance com os Parangotíteres brancos



Fonte: A autora, 2023.

## 2.7 Depois do rito, o brincar

A brincadeira comunga as pertencas e os devires [...]. No jogo, cruza-se inocência e sagacidade, disputa e companheirismo, honra e esperteza, negaça e explicação. Ali existe um fundamento vivo, o outro. É ele que me espreita, me implica, me incomoda, me move, me faz descobrir a mim mesmo e entender que, seja nas saídas ou entradas da brincadeira, em cada canto eu o encontrarei. O jogo dá a lição do acabamento da vida. (Simas e Rufino, 2019, p. 48).

Para finalizar este capítulo, aponto as minhas observações sobre o outro que portou Parangotíteres brancos, aquele que não é pesquisador do tema, mas que está muito perto e acompanha as etapas da pesquisa; aquele que tem a liberdade total, pois a ele não é cobrado nada, só se quer observar o jogo dele e sua brincadeira e talvez por ele ser um brincante de fato na vida. Ele brincou e me fez rir com a brincadeira e eu voltei a entender que aquilo é um brinquedo, é um títere, e que essa pesquisa se dá sobre um boneco transformado em uma bandeira que virou uma proposição artística na qual existem muitas camadas e por isso estamos aqui levantando os caminhos que a obra-boneco nos apresenta. Me refiro ao meu companheiro Sandro Roberto.<sup>35</sup>

Quando o outro brinca, consigo perceber o boneco em festa, consigo ver o branco no branco e distinguir os brancos, e ver a luz, talvez como um quadro de Malevich ou de Mondrian, porém o certo é que vejo um brincante com seu toque leve e preciso animando os títeres.

Figura 54 - Sandro Roberto ativando títeres brancos (1)



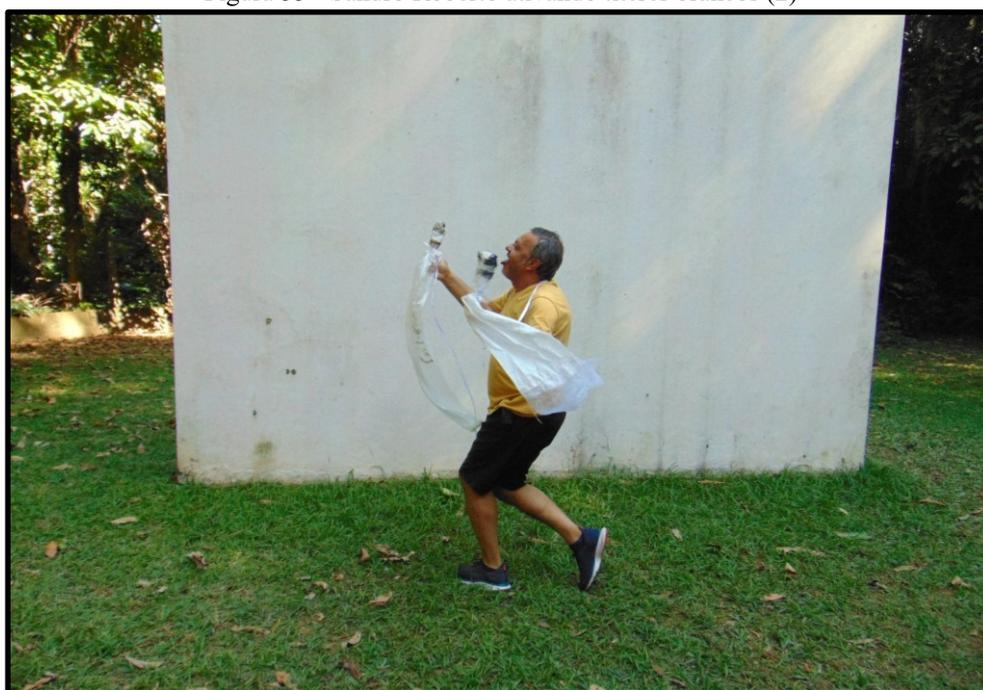
Fonte: A autora, 2023.

---

<sup>35</sup> Sandro Roberto dos Santos é doutorando no programa de Pós-Graduação em Arte Cênicas da Unirio. Graduado em Pedagogia pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), mestre em Artes da Cena pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Escola de Comunicação da UFRJ (PPGAC). É mamulengueiro, discípulo de mestre Valdeck de Garanhuns e mestre Saúba, dois dos mais reconhecidos mamulengueiros brasileiros.

Ele joga com o títere, seu corpo tem um ritmo que dá brincadeira, graça e sagacidade ao brinquedo, que, com seu corpo molengo, por sua vez, acompanha o ritmo do animador e a brincadeira se agiliza no espaço tomando toda obra de arte como palco, ali acontece o teatro. O teatro de bonecos é teatro! O teatro de bonecos se veste de cor, de bandeira de obra de arte para uma vez mais se apresentar cenicamente, performaticamente, para se apresentar outra vez como teatro! O corpo de quem o anima é um corpo de ator, de um artista popular do brinquedo de boneco e está acostumado às dissimulações que o objeto, quase ser, tem; está acostumado a dar vida aos seres inanimados, aos mamulengos, está acostumado a ser fitado, está acostumado em deixar o títere brilhar.

Figura 55 - Sandro Roberto ativando títeres brancos (2)



Fonte: A autora, 2023.

Assistir a brincadeira performática do Sandro com os Parangotíteres depois da dança ritual que fiz me trouxe uma leveza e uma alegria enorme e me deu vontade de brincar e escrever, de escrever sobre toda essa potência que o títere tem. E aqui escrevo, pois coloco isso como uma certa dívida que tenho com os bonecos que fazem da minha vida algo melhor e mais interessante quando consigo estar e conectar com eles, quando consigo observar suas formas, maneiras e modos de animá-los.

Concluo o capítulo sublinhando a importância que teve para a tese as ações públicas de ativação dos Parangotíteres, foi fundamental para haver material visual e resenhas críticas a expor. Se a pandemia não tivesse terminado, esse trabalho seria outro! Não seria possível

explorar a cor e o corpo do boneco em movimento dentro de um espaço de obra de arte, não seria possível estar nas ruas dançando, não seria possível perceber as cores da obra em contraste com a luz natural em passeata artística. Não seria possível muitas coisas, mas a arte ainda sim seria o que me faria sentir viva!

Mestre Solon<sup>36</sup> dizia uma frase que coloco em um dos meus Parangotíteres vermelhos: “O boneco nasceu antes do homem”. Escrevo a frase em tinta preta, o mais antigo dos pigmentos existentes, e com ela termino o capítulo que vai para além das cores e dos mistérios que essa vida tem.

Figura 56 - Frase de mestre Solon no Parangotítere vermelho



Fonte: A autora, 2023.

---

<sup>36</sup> Solon Alves Mendonça, mais conhecido como mestre Solon, foi um dos mais importantes mamulengueiros do Brasil. Sua relação com o boneco começou quando tinha apenas oito anos de idade. Em 1937, em Carpina-PE, criou o mamulengo Invenção Brasileira.

### 3 QUE BANDEIRA É ESSA?

Defender o estandarte da escola é obrigação de muito tempo atrás. É coisa muito séria.

*(Delegado da Mangueira apud Gonçalves, 2010, p. 211).*

No correr dos capítulos desta tese esmiuçou-se epistemologicamente a criação dos Parangotíferes, apontando suas camadas: teórica, material e artística, um tratamento equânime para que se compreenda os ramos e as bifurcações de sua estruturação. A bandeira, no carnaval carioca, é parte fundamental da sua composição, não a bandeira sozinha, mas a bandeira empunhada pela porta-bandeira. Portanto, a personagem do carnaval carioca, vista por muitos pesquisadores e aficionados pelo tema como a dama do samba ou a primeira dama da escola,<sup>37</sup> é parte *sine qua non* desta pesquisa!

Sendo a bandeira um ponto relevante do estudo, é preciso fundamentar e compreender que bandeira é essa? Por esta razão este capítulo apresentará alguns caminhos percorridos por esta bandeira até inserir-se no carnaval carioca.

O capítulo está dividido em partes. Tem início na heráldica, passa pelas festas carnavalescas na Europa, desenvolve-se com a chegada dos festejos religiosos e carnavalescos trazidos pelos escravizados africanos e os portugueses ao Brasil, além de apresentar outras referências estrangeiras normalmente não atribuídas ao carnaval carioca. O estudo também ressalta heranças indígenas na festa. Procura formar um painel quase que “warburgiano”<sup>38</sup>, um banco comparativo<sup>39</sup> de fatos, histórias e imagens, mostrando as múltiplas influências recebidas pelas bandeiras das escolas de samba, e que hoje constituem seu significado.

---

<sup>37</sup> Mestre Dionísio diz que antes o posto de primeira dama da escola era atribuído à esposa do presidente da agremiação e que, após Renata de Sá Gonçalves lançar o livro “A Dança Nobre do Carnaval” (Editora Aeroplano, 2010) fica subentendido que a primeira dama da escola não é a esposa do presidente e, sim, a porta-bandeira. E reafirma que a porta-bandeira é uma rainha. Entretanto, no cotidiano e na burocracia das escolas de samba, a esposa do presidente continua a ser a primeira-dama. (CUNHA JUNIOR, M. R. *et al.* Porta-bandeira no terceiro milênio: rodopios do imaginário. Policromias, Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som, Rio de Janeiro, ed. esp., p. 255-290, dez. 2020.

<sup>38</sup> Termo cunhado pela autora desta tese para dar referência aos atlas de imagens do historiador e antropólogo alemão Aby Warburg.

<sup>39</sup> Banco comparativo de imagens é um instrumento de busca destinado a associar relações entre formas que se repetem de uma imagem à outra, sem hierarquia, sem ordem temporal ou de natureza. Esse procedimento pressupõe modelos (ou fórmulas) gerais ou abstratos que presidem tais relações e nos quais as imagens afins se encontram. Seja a expressividade corporal, seja a organização visível do espaço ou da superfície, seja a ordem cromática encontrada, as associações são escolhidas de modo a estabelecer esse encontro das obras entre si.

### 3.1 Heráldica e as insígnias

A etimologia da palavra bandeira tem sua origem na palavra gótica *bandvja*, derivada da raiz sânscrita *bandh*, que possui os seguintes significados: ligar, fixar, reunir, capturar, construir, quase todos próximos à ideia de bando – um grupo de pessoas reunidas que em princípio significava “sinal”, e mais tarde o ato de demarcar determinado grupo de pessoas que seguiam esse sinal. Por extensão, a palavra latina *bandaria* originou mais tarde a palavra bandeira na língua portuguesa. Nesse sentido, a bandeira desde as suas primeiras origens, cumpria a função de um elemento de demarcação territorial de uma determinada sociedade, clã ou tribo. (Berg, 2009, p. 20) (grifos do autor).

Para essa exposição teórica foram importantes trabalhos acadêmicos como os de Daniel Bitter, “A Bandeira e a Máscara: estudo sobre a circulação de objetos rituais nas folias de reis” (2008), que nos apresenta em sua tese objetos que ocupam em sistemas de trocas de natureza ritual a bandeira na festa da Folia de Reis. Neste estudo há pontos que dialogam com a linha traçada para elucidar a bandeira/pavilhão erguida pela porta-bandeira.

Não menos importantes os trabalhos de Hugo Vandré Cavalcanti da Silva: a tese “Estandartes – Bandeiras de Festa e Tradição: uma análise da simbologia e linguagem visual dos estandartes dos clubes e troças do carnaval e Recife e Olinda” (2016) e o artigo “O Sagrado e o Profano como vetores na configuração do estandarte carnavalesco em Pernambuco” (2019), escrito em parceria com Kátia Medeiros de Araújo, que apresenta um recorte bastante notório sobre o estandarte, levando-o além das folias religiosas, trazendo-o ao carnaval brasileiro. E ainda a dissertação de mestrado “Das Romarias Minhotas ao Carnaval Brasileiro: a trajetória do Zé Pereira no Rio de Janeiro (1850-1910)”, de Vitor Padilha Mattos (2022), que desenvolve todo um percurso da chegada da festa do Zé Pereira ao Brasil, o trajeto Portugal/Rio de Janeiro.

Esta pesquisa traz bandeiras e estandartes, escudos e brasões, hinos e canções, como símbolos que refletem uma realidade histórica, servindo, ao mesmo tempo, como crônica viva de um povo e de uma nação. Vai ao encontro do trecho de Berg (2009), destacado no início da seção, que, focando nos símbolos nacionais, traz a etimologia da palavra bandeira cuja semântica é referida como marca identitária de um povo, um símbolo que demarca culturalmente e territorialmente uma nação.

É de conhecimento geral que as bandeiras surgem na Idade Média como estandartes de guerra para que os soldados soubessem objetivamente qual lado guerrear e qual lado defender.

A presença dos estandartes e sua importância crescente deve ser compreendida no contexto do desenvolvimento da Heráldica, como arte e técnica de natureza semiológica, a serviço da nobreza. Nascida da necessidade de identificar as partes em conflito nos campos de batalha, que vai progressivamente se tornando uma arte cortesã e palaciana, na medida em que o poder passa da nobreza militar rural para a corte e se concentra na cidade e na figura do rei. Às vésperas do Renascimento, as cidades, as corporações de ofício e as confrarias religiosas europeias já possuíam seus brasões e estandartes. (Benjamin, *apud* Silva e Araújo, 2017, p. 169).

Heráldica é um sistema complexo de desenhos e símbolos, também entendida como a ciência que estuda e descreve os brasões em suas composições, seus ordinários (desenhos geométricos), suas cores, origens, símbolos e significados.<sup>40</sup> Nesta ciência existe toda uma metodologia. Cada cor e cada “carga” aplicada num brasão, insígnias, escudo, flâmula ou bandeira é acuradamente pensada e estudada, passando por rígido regulamento heráldico para que possa fazer parte do conjunto simbólico.<sup>41</sup>

O estudo do Brasão, também chamado de Armaria, integrava as funções de um servo dos senhores feudais antigos, encarregado também de organizar cerimônias e a genealogia das famílias nobres – o arauto, título do qual se deriva, pela forma alemã “Herold”, a denominação popular dessa Arte/Ciência – a HERÁLDICA. (Mueller, 2011, p. 25).

Para a escrita foi importante consultar o “Livro da Nobreza e da Perfeição das Armas dos Reis Cristãos e Nobres Linhagens dos Reinos e Senhorios de Portugal”, de António Godinho,<sup>42</sup> do século XVI, disponível online e com edição mais recente, de 1987. A obra apresenta 135 brasões onde se pode perceber a configuração das letras, as diferentes figuras, os

---

<sup>40</sup> O termo designa a arte do brasão ou a ciência que estuda a origem, a evolução e o significado dos emblemas blasônicos. O estudo da heráldica e sua representação, artística ou não, possibilita distinguir as posições de nobres, fidalgos, artesãos e diferentes grupos dentro de uma sociedade. É possível encontrar a heráldica familiar, a eclesiástica, a heráldica de domínio com as armas de cidades e vilas e a heráldica de corporação simbolizando diferentes ofícios. In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo58/heraldica>>. Acesso em: 26 abr. de 2024.

<sup>41</sup> As cargas podem ser formas simples chamadas subordinadas. A lista de subordinados inclui “losangos”, que são formas de diamante, “anuletos”, que são anéis, “rodais”, que são círculos, “boletos”, que são retângulos, “trastes”, que são desenhos que descrevem um único tecido. Se o padrão de traste for repetido e cobrir toda a blindagem, ele é chamado de “fretty”. Algumas cargas populares envolvem figuras humanas, animais como leões, cavalos, pássaros, crocodilos, aranhas e até combates. Os peixes também são uma carga comum. Criaturas míticas também podem ser usadas, como unicórnios, dragões, hipogrifos e grifos. De particular importância são as aves, especialmente as águias, que têm sido extremamente populares como símbolos nacionais e, portanto, como cargas heráldicas. Outras cargas populares incluem letras como o cristograma, símbolos como o sol, cruzeiros e estrelas, ou a flora, como flores e árvores. O trigo é um símbolo comum, denotando um vínculo com um fundo agrário. Disponível em: <<https://www.historiamedieval.com/post/s%C3%ADmbolos-e-cores-her%C3%A1ldicas-uma-breve-vis%C3%A3o-geral>>. Acesso em: 26 abr. de 2024.

<sup>42</sup> António Godinho era escrivão da Câmara de D. João III. Arquivo Nacional Torre do Tombo. Disponível em: <<https://digitarq.arquivos.pt/details?id=4162407>>. Acesso em 26 abr. de 2024.

diferentes formatos e cores que faziam parte da composição heráldica. A Figura abaixo exemplifica estes brasões.

Figura 57 - Brasões retirados do livro de António Galdino



Fonte: A autora, 2024.

É uma construção enredada a criação de um brasão; além de todos os signos que lhe são postos, deve adequar-se aos rigores das leis da heráldica, com o emprego de cores, imagens e formato, e vir seguido da documentação exigida, justificando seu propósito e contendo a descrição dos elementos imagéticos postos em sua produção. O poeta e dramaturgo brasileiro Guilherme de Almeida, nascido no final do século XIX, era aficionado pela arte heráldica e foi

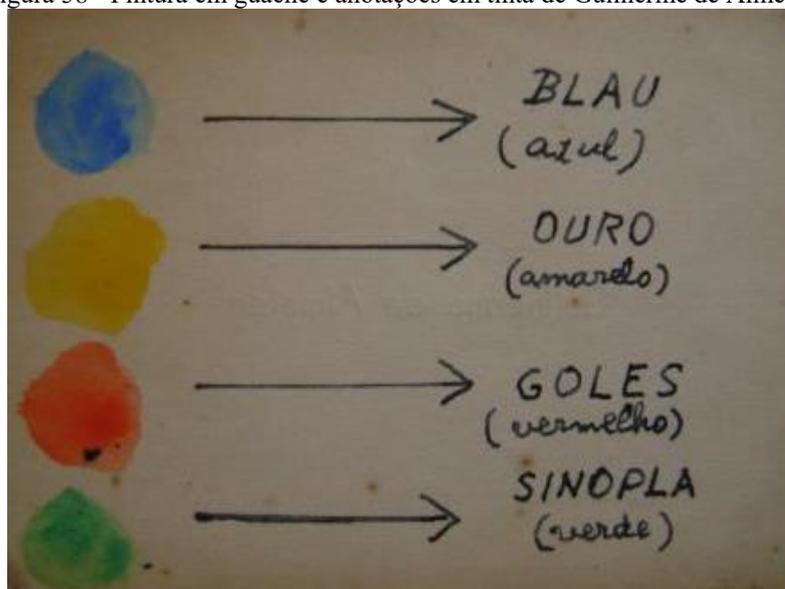
exímio heraldista.<sup>43</sup> Foi o criador da bandeira e do brasão de Brasília, do brasão da cidade de São Paulo, do brasão da cidade de Petrópolis (RJ), entre tantos projetos.

#### A Heráldica!

Eis um mundo ideal. Primeiro porque é esquecido ou ignorado: o turista não precisa se arrepiar de indesejáveis encontros com teóricos maçantes, ou pernósticos inovadores. Depois – e isto é o que mais importa –, porque é um mundo onde tudo é nobre, tudo tem uma intenção de beleza moral, tudo tem um sentido superior, tudo é comemoração, emblema, figura, imagem, sinal. (Almeida *apud* Silva, 2024, p. 1).

Na consulta ao artigo “Entre cruces e espadas: a arte heráldica de Guilherme de Almeida”, de Ivanei da Silva, do qual a citação acima foi retirada, chama a atenção a paleta de cores trabalhada por Guilherme de Almeida em suas criações. Segundo o autor, Almeida era profundo conhecedor das regras, as cores seguem os preceitos da heráldica. No artigo é apresentada uma imagem onde se pode ver quatro cores, não significando que o heraldista só usasse apenas essas.

Figura 58 - Pintura em guache e anotações em tinta de Guilherme de Almeida



Fonte: Silva, 2024.

---

<sup>43</sup> Guilherme de Andrade e Almeida (Campinas, São Paulo, 1890 – São Paulo, São Paulo, 1969). Poeta, tradutor, dramaturgo e ensaísta. Conhecido principalmente por sua poesia e seu papel ativo na fundação do modernismo no Brasil. In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira, 2024. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2894/guilherme-de-almeida>>. Acesso em: 27 abr. de 2024.

No artigo de Tavares Filho, “Os Armoriais Avisinos do Século XVI” (2013), há uma transcrição relevante do autor Manuel Arthur Norton no que se refere a figuras e cores dos escudos de armas de antigas famílias nobres, no contexto heráldico lusitano.

Desde a sua aparição, os escudos de armas estão compostos por dois elementos: figuras e cores, que se dispõem em um escudo delimitado por um perímetro cuja forma é diferente, ainda se a forma triangular, herdada dos broqueis do séc. XI, é a mais usual. Dentro desse escudo, cores e figuras não se empregam nem se combinam de qualquer maneira. Estes obedecem a regras de composição, pouco numerosas, porém estritas, a principal das quais se refere ao uso das cores, que são seis no total: branco, amarelo, vermelho, azul, preto e verde. (Norton *apud* Tavares Filho, 2013, p. 115).

Vê-se que Norton atribui a existência de apenas seis cores heráldicas. No entanto, outras fontes possuem diferente entendimento. O artigo “Símbolos e Cores Heráldicas: uma breve visão geral”, sem autoria, mas publicado no site História Medieval em 2023, apresenta sete elementos como referência da paleta de cores da heráldica. (História Medieval, 2023).

Os elementos são: cinco cores heráldicas, conhecidas como “cores tradicionais” ou “tinturas”, complementadas por dois metais, o ouro (chamado “ou”) e a prata (chamada “argent”). O ouro é representado com amarelo e a prata com branco – a regra é que esses dois metais podem ser colocados sobre qualquer uma das cores heráldicas, mas nunca um sobre o outro.

As cinco cores heráldicas, que não devem se sobrepor por razões de visibilidade, também possuem significados. São elas: o preto (ou “sable”) que representa sabedoria, constância, tristeza ou prudência; o verde (ou “vert”) representando abundância, alegria, esperança e lealdade no casamento; vermelho (ou “gules”) símbolo do guerreiro, representando poder e força militar (também associado a ser um mártir, representa o sacrifício); azul (ou “azure”), símbolo da fé, castidade, força moral e lealdade; e o roxo (ou “purpuro”) associado à realza, soberania, justiça majestade e também temperança. (História Medieval, 2023).

A Figura abaixo ilustra as cinco cores heráldicas, ou tradicionais.

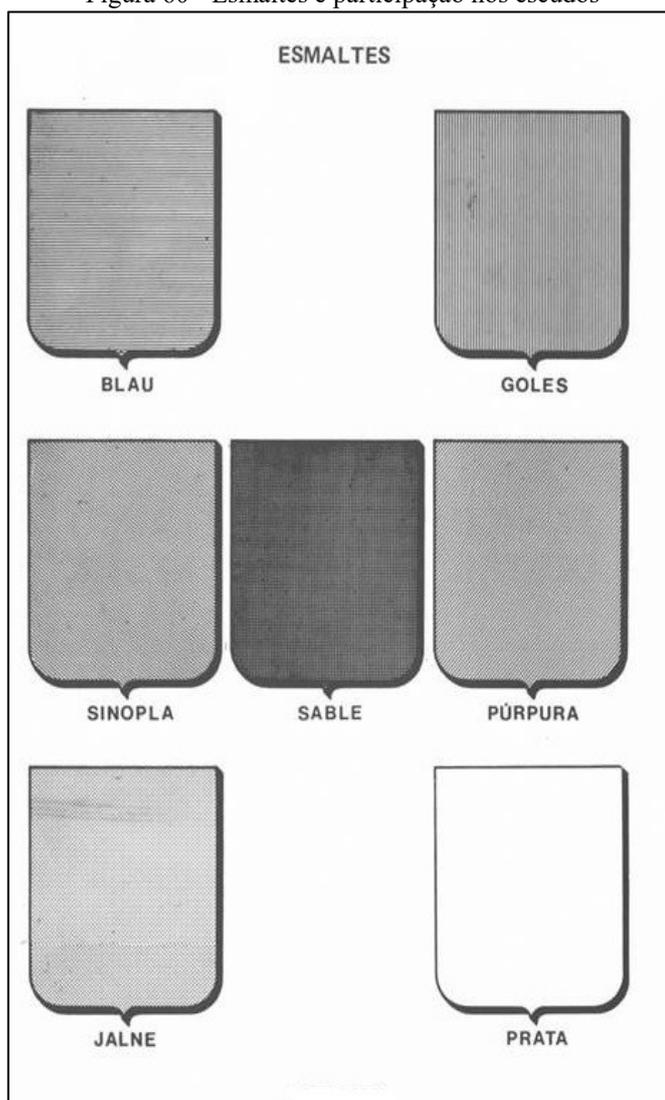
Figura 59 - Cinco cores heráldicas



Fonte: História Medieval, 2023.

No livro “Princípios de Heráldica” (1983), a pesquisadora Vera Lúcia Bottrel Tostes (1983) informa que as cores heráldicas possuem nomes específicos, que são brasonadas nos tons exatos e que têm representatividade gráfica quando não é possível usar a cor: o azul (“blau”), o vermelho (“goles”), o verde (“sinopla”), o preto (“sable”) e o roxo (“purpura”), acompanhados dos metais ouro (“jalne”), representado pela cor amarela, e prata, representada pela cor branca, totalizando sete cores. De acordo com Tostes (1983), as leis heráldicas são fixadas pelo uso dos esmaltes e participações nos escudos – o número de regras pode mudar de autor para autor.

Figura 60 - Esmaltes e participação nos escudos

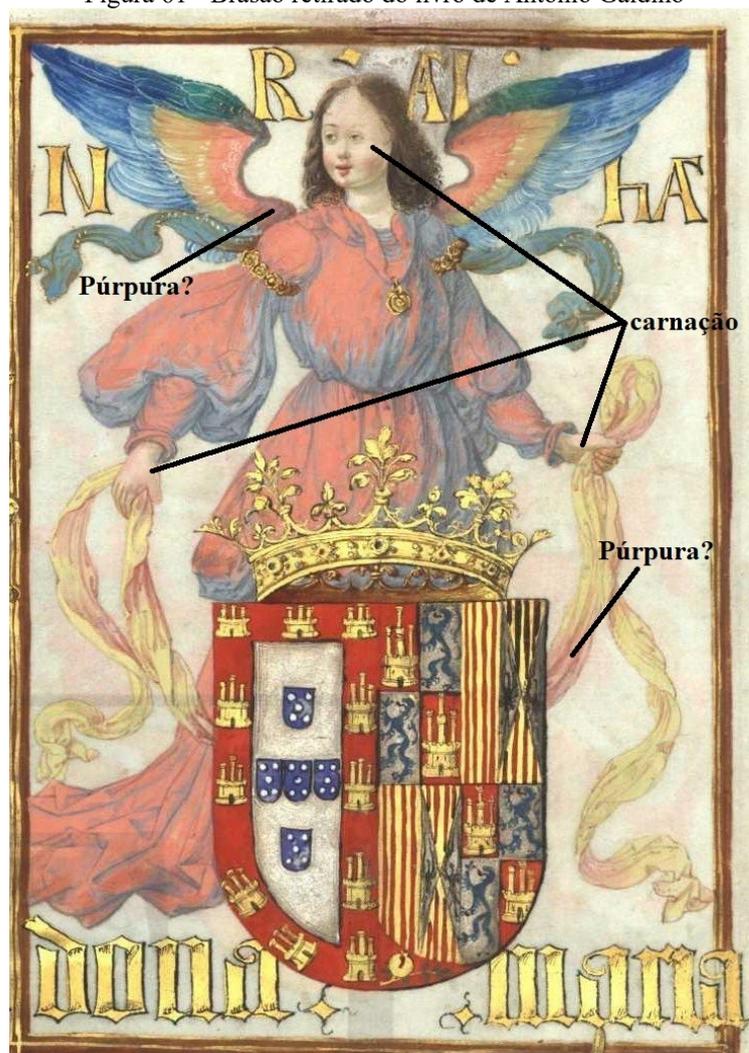


Fonte: Tostes, 1983.

A questão cromática é importante ao deslocar o estandarte às festas populares para que possamos fazer paralelos com as cores utilizadas pelas agremiações carnavalescas no Rio de Janeiro. Por parecer haver uma discordância quanto ao total de cores utilizadas para a criação dos brasões, oportuno retornar ao “Livro da Nobreza e da Perfeição das Armas dos Reis Cristãos e Nobres Linhagens dos Reinos e Senhorios de Portugal”, de António Galdino (1987).

Tomamos como exemplo a cor púrpura. Galdino (1987) apresenta brasões que utilizam tons rosados, segundo Tostes (1983, p. 47), só colocados em composição quando havia figuras humanas ou de alguns animais. Nas figuras humanas “usa-se a cor natural e designa-se carnação”. No entanto, também em Galdino (1987) é possível perceber em alguns brasões certos tons acima do rosado que podem nos remeter ao uso da cor púrpura. As imagens abaixo explicam.

Figura 61 - Brasão retirado do livro de António Galdino



Fonte: A autora, 2024.

Neste brasão, a cor da pele (carnação) da figura angelical se diferencia do tom avermelhado que aparece na parte inferior da composição. Tons rosados mais escuros são também perceptíveis na roupa da figura, no pano que ela usa e em suas asas. Seria a cor púrpura? O final da parte superior da asa esquerda parece dirimir esta dúvida; sim, é a cor púrpura.

Na próxima imagem, toda uma página do livro de Galdino, que contém quatro brasões, foi replicada para que se perceba melhor as cores heráldicas. No brasão da esquerda superior, observa-se um animal de “cor natural”, e, logo abaixo dele, um escudo que mistura dois tons avermelhados – seria púrpura uma das cores deste escudo? A cor das vieiras no brasão abaixo deste também provoca dúvidas, podendo-se arriscar que seriam de cor púrpura, eis que diferenciados dos tons de vermelho posto nas outras composições.

Figura 62 - A cor púrpura nos brasões de António Galdino



Fonte: A autora, 2024.

Segundo Tavares Filho (2013, p. 117):

Verifica-se que a heráldica familiar portuguesa possui características originais, das quais os autores, ao compararem com o que se passava no resto do continente, chegaram à conclusão do elevado uso das cores azul e verde, da baixa percentagem de utilização do negro, utilização de púrpura (violeta) e grande número de brasões tricromáticos.

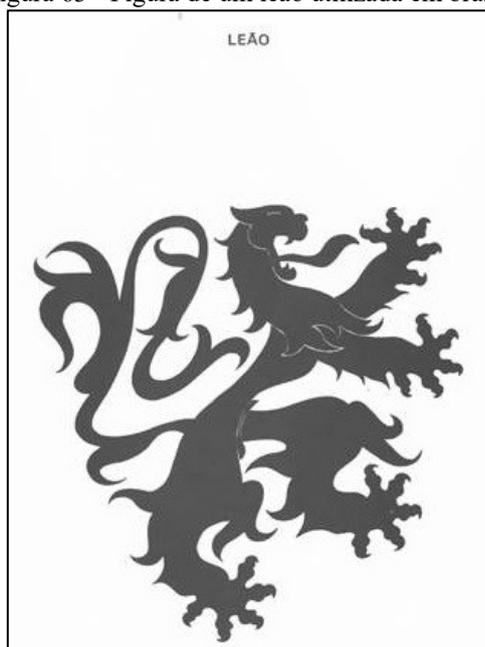
Ainda de acordo com este autor, a cor púrpura não era utilizada em toda a Europa, mas sim em Portugal, de onde nos veio diretamente o contato com a arte heráldica. (Tavares Filho, 2013).

Outro aspecto que chama a atenção nos brasões são as imagens empregadas em suas composições: fauna, flora, animais, animais fantásticos, dragões, castelos, torres. Sobre os

animais, Tostes (1983) ensina que, acima de qualquer coisa, os animais são figuras da heráldica e que muitas vezes perdem sua forma quando postos nos brasões, não perdendo, no entanto, o signo de sua imagem.

No momento em que assumem formas heráldicas, perdem, muitas vezes, suas características e passam a assumir caráter exagerado para serem reconhecidos à distância [...]. São figuras heráldicas por excelência [...]. Os animais podem aparecer de perfil fortemente contornado ou de frente. Quando estão em pares podem figurar afrontados (olhando um para o outro) acostados ou adossados (quando mostram dorso contra dorso) e postos um sobre o outro [...]. O mais heráldico de todos os animais é o leão. (Tostes, 1983, p. 79).

Figura 63 - Figura de um leão utilizada em brasão



Fonte: Tostes, 1983.

### 3.2 Heráldica sertaneja

Ao adentrar nestes estudos da heráldica para investigar a chegada dos estandartes ao Brasil, as recordações das iluminogravuras de Ariano Suassuna me vêm logo à mente. Neste ponto, acredito que meu organismo está agindo conforme a ideia duchampiana de inframince ou infra-fino, pois as poeiras das estradas passadas ainda estão nos meus cabelos e sapatos, o

que foi vivido me compõe, mesmo em outro tempo, outra hora, em um não-tempo.<sup>44</sup> Ao pensar na estética armorial penso no caminho percorrido e que minha criação, Parangotíteres, carrega toda poeira desta caminhada, embora não seja visto a olho nu. Portanto faço uma breve exposição da heráldica sertaneja criada por Ariano Suassuna.

No caso específico dos ferros, Suassuna endossava e levava à frente a ideia anterior de Gustavo Barroso. De fato, anos antes, o grande escritor cearense já havia constatado, na tradição sertaneja de criar ferros novos a partir das diferenças que os filhos acrescentavam aos ferros dos pais, do apego a uma mesa familiar, a existência de uma verdadeira heráldica. Uma heráldica adquirida não por mercês dos poderosos, mas forjada na luta diária do sertanejo com a Fera-sangradora que é o mundo. Dos ferros às insígnias dos diversos tipos de agremiações festivas, a heráldica, em nosso país, apresenta-se como uma Arte essencialmente popular, e não burguesa, como diria mais tarde Suassuna. (Newton Júnior, 2004, p. 10).

Em 1974, Ariano Suassuna lança seu livro/álbum “Ferros do Cariri: uma heráldica sertaneja” no qual criou toda uma tipografia ao reformular os desenhos dos ferros de marcar-boi, tornando-os letras de um alfabeto, o que resultou no chamado “Alfabeto Sertanejo”. Segundo Rodrigues (2015), foi através de um caderno onde havia ilustrações mal-acabadas dos ferros de bois (comprados para uma propriedade familiar) e que contava o cotidiano de uma fazenda do Sertão dos Cariris Velhos da Paraíba do Norte do século XIX, que Suassuna tirou seus alicerces para construir o alfabeto sertanejo – o material pertencia a um predecessor da família, Paulino Villar, e foi encontrado na casa do seu tio Manuel Dantas Villar no ano de 1948.

Com o caderno em seu poder, Suassuna reproduziu 71 imagens dos ferros de bois para posteriormente decidir quais fariam parte do seu alfabeto. A tipografia do alfabeto sertanejo tornar-se ia, assim, uma reverência à sua ancestralidade, à memória dos seus antecessores e de toda a sua comunidade e região. (Valle, 2008). A Figura a seguir ilustra o alfabeto sertanejo criado por Suassuna a partir dos ferros-de-macar da região do Cariri.

---

<sup>44</sup> Em tradução livre para a língua portuguesa, a palavra *inframince* (ou *infra-mince*) corresponde aos termos *intrafino* ou *intra-fino*. O *inframince* é um enunciado de Marcel Duchamp na forma de um conjunto de notas, evocando aspectos sensoriais e envolvendo percepções da ordem do sensível, da sensação, da linguagem e da complexidade dos jogos de palavras. (FRANCA-HUCHET, Patricia Dias. *INFRA-MINCE* ou um murmúrio secreto. ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes, v. 2, n. 2, 2015. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/7297>>. Acesso em: 27 abr. de 2024.

Figura 64 - Alfabeto Sertanejo de Ariano Suassuna



Fonte: Valle, 2008.

Além de ser um dos maiores escritores brasileiros, Ariano Suassuna foi tantas coisas, foi poeta, teórico, ensaísta, pesquisador, professor, contador de histórias e artista visual.

Sua produção no campo das visualidades vai da tapeçaria à cerâmica, passando pelo desenho, pintura e escultura. À técnica artística que usou em suas obras, compostas com textos (sonetos/poemas) e ilustrações, que faziam uma síntese de sua criação, chamou de iluminogravura, com menção indireta às iluminuras medievais europeias. Tratava-se de gravuras em papel cartão, medindo 44 x 66 cm, produzidas por técnica mista e semiartesanal.

Um processo de criação demorado e meticuloso a confecção e a montagem destas gravuras, por isso era dividido em etapas para que se pudesse fazer uma reprodução em série. Cada iluminura contém um soneto além da gravura. A elaboração acontecia da seguinte forma: em uma matriz eram criados originalmente o texto e as ilustrações. Estas eram pintadas com tinta nanquim, em seguida copiadas em offset para depois serem coloridas manualmente por Suassuna. Para a coloração, ele utilizava aquarela, guache ou óleo sobre as cópias impressas. Um trabalho que unia literatura e artes visuais. (Valle, 2008).

O sonho de unir o texto literário e a imagem num só emblema, para que a literatura, a tapeçaria, a gravura, a cerâmica e a escultura falem, todas, através de imagens concretas, firmes e brilhantes, verdadeiras insígnias das coisas. Insígnias de qualquer maneira desenhadas, gravadas ou iluminadas – sobre superfícies de pedra, de barro-queimado, de tecido, de couro, de áspero papel, ou, então, modeladas pela forma e pela imagem. (Suassuna *apud* Valle, 2008, p. 64).

Ariano foi o idealizador, o fundador e o protagonista do Movimento Armorial, criado na década de 70 exatamente para valorizar a cultura brasileira. (Valle, 2008). O movimento foi lançado no dia 18 de outubro de 1970, na igreja de São Pedro dos Clérigos, em Recife, com um concerto intitulado “Três Séculos de Música Nordestina – do Barroco ao Armorial”, e com uma exposição de artes plásticas. No programa do evento, Suassuna escreveu:

Em nosso idioma, “armorial” é somente substantivo. Passei a empregá-lo também como adjetivo. Primeiro, porque é um belo nome. Depois, porque é ligado aos esmaltes da Heráldica, limpos, nítidos, pintados sobre metal ou, por outro lado, esculpido em pedra, com animais fabulosos, cercados por folhagens, sóis, luas e estrelas. Foi aí que, meio sério, meio brincando, comecei a dizer que tal poema ou tal estandarte de Cavallhada era “armorial”, isto é, brilhava em esmaltes puros, festivos, nítidos, metálicos e coloridos, como uma bandeira, um brasão ou um toque de clarim. Lembrei-me, aí, também, das pedras armoriais dos portões e frontadas do Barroco brasileiro, e passei a estender o nome à Escultura com a qual eu sonhava para o Nordeste. Descobri que o nome “armorial” servia, ainda, para qualificar os “cantares” do Romanceiro, os toques de viola e rabeça dos Cantadores – toques ásperos, arcaicos, acerados como gumes de faca-de-ponta, lembrando o clavicórdio e a viola-de-arco da nossa Música barroca do século XVIII. (Suassuna *apud* Newton Júnior, 1999, p. 229). (grifos do autor).

Já em 1974, Suassuna publica outro texto no qual explica a relação entre o povo brasileiro e a Heráldica, bem como deixa clara a intenção do movimento.

A unidade nacional brasileira vem do Povo, e a Heráldica popular brasileira está presente, nele, desde os ferros de marcar bois e os autos dos Guerreiros do Sertão, até as bandeiras das Cavallhadas e as cores azuis e vermelhas dos pastoris da Zona da Mata. Desde os estandartes de Maracatus e caboclinhos, até as Escolas de Samba, as camisas e as bandeiras dos Clubes de futebol do Recife ou do Rio.

O movimento Armorial pretende realizar uma Arte Brasileira erudita a partir das raízes populares da nossa Cultura. Por isso, algumas pessoas estranham, às vezes, que tenhamos adotado o nome “armorial” para denominá-lo. Acontece que, sendo “armorial” o conjunto de insígnias, brasões, estandartes e bandeiras do Povo, no Brasil a Heráldica é uma arte muito mais popular do que qualquer outra coisa. Assim, o nome que adotamos significava, muito bem, que nós desejávamos ligar-nos a essas heráldicas raízes da Cultura popular brasileira. (Suassuna, 1974, p. 4-9). (grifos do autor).

### 3.2.1 Pedra do Reino, encontro de cavaleiros

Conheci Ariano Suassuna pessoalmente em julho de 1996, em Pernambuco, na cidade de Olinda, mais precisamente no bairro de cidade Tabajara, em frente à casa de Mestre Salustiano, no espaço em que se estava sendo construída a iluminara Zumbi.<sup>45</sup>

Depois desse encontro tive a sorte de poder encontrá-lo muitas outras vezes, quase sempre especiais, como a primeira vez em que desfilei fantasiada de baiana do maracatu Piaba de Ouro em uma apresentação pelo bairro de Boa Viagem no Recife, quando Suassuna foi homenageado pelo grupo usando como vestimenta aquilo que chamava de “esporte fino”.<sup>46</sup> Esse foi um dia ímpar em minha vida, sempre que penso num dia muito feliz esse dia me vem à memória. O encontrei também como Secretário de Cultura de Pernambuco, quando fui ao seu gabinete conversar sobre um projeto de minha autoria que visava apresentações de mamulengo em assentamentos do MST, entre outras demandas culturais para os assentamentos no estado.<sup>47</sup>

Mas, talvez, o encontro mais marcante com Ariano tenha ocorrido em maio de 1998, quando, junto com meu irmão, Wilson Madeira Filho<sup>48</sup>, uma amiga de Recife e um jornalista carioca, fui para a cidade de São José do Belmonte, Pernambuco, participar da cavalgada à Pedra do Reino, uma grande festa popular inspirada nas lendas sebastianistas.<sup>49</sup>

<sup>45</sup> Nesta época, estava começando uma pesquisa sobre o teatro popular de bonecos, mamulengo, e fazendo uma série de visitas a pessoas que tinham o brinquedo ou que tiveram o brincado. Na ocasião, consegui uma lista dos brincantes com a diretora do Museu do Mamulengo, Isolda Pedrosa. Com a lista na mão fui em busca dos mestres e artistas. Foi pesquisando o mamulengo que conheci o mestre Salustiano da rabeça (Mestre Salu) e consequentemente Ariano Suassuna. Meses depois Isolda me convidaria para ser a arte educadora do Museu do Mamulengo e eu transferi minha residência de Niterói para Olinda-PE.

<sup>46</sup> Suassuna dizia que esse termo era referente a seu clube de futebol, o Sport. Ele usava calça preta, camisa social vermelha e um paletó preto, as cores do clube de coração.

<sup>47</sup> Ano de 1988, quando trabalhei como técnica social do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra em Pernambuco e residia no assentamento Catalunha, em Santa Maria da Boa Vista, PE.

<sup>48</sup> Professor titular de Teoria do Direito da Universidade Federal Fluminense (UFF), atualmente coordenando a pós-graduação lato sensu em Judicialização das questões sociais da UFF. Tornou-se personagem de Ariano Suassuna no romance “Dom Pantero no Palco dos Pecadores, último livro de Suassuna, concluído poucos dias antes de sua morte.

<sup>49</sup> As lendas surgem após a morte de Dom Sebastião, rei de Portugal, na batalha de Alcácer-Quibir, no Marrocos, enquanto lutava contra os mouros. O falecimento foi considerado perda substancial para Portugal, pois o rei não tinha herdeiros. À época, muitos portugueses negaram a morte do rei, afirmavam que ninguém vira o rei ser morto, surgindo daí a crença de que o rei não havia morrido. A crença chega ao Brasil colônia. No século XIX, o sebastianismo teve forte influência no Nordeste. O livro “Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta”, de Ariano Suassuna, transporta os acontecimentos do século XIX no Brasil para o sertão da Paraíba, especialmente para o Reino da Pedra Bonita (ou Arraial da Pedra Bonita), na cidade de São José do Belmonte. A partir de então, São José do Belmonte entra para a geografia literária brasileira, e, mais do que isso, torna-se uma

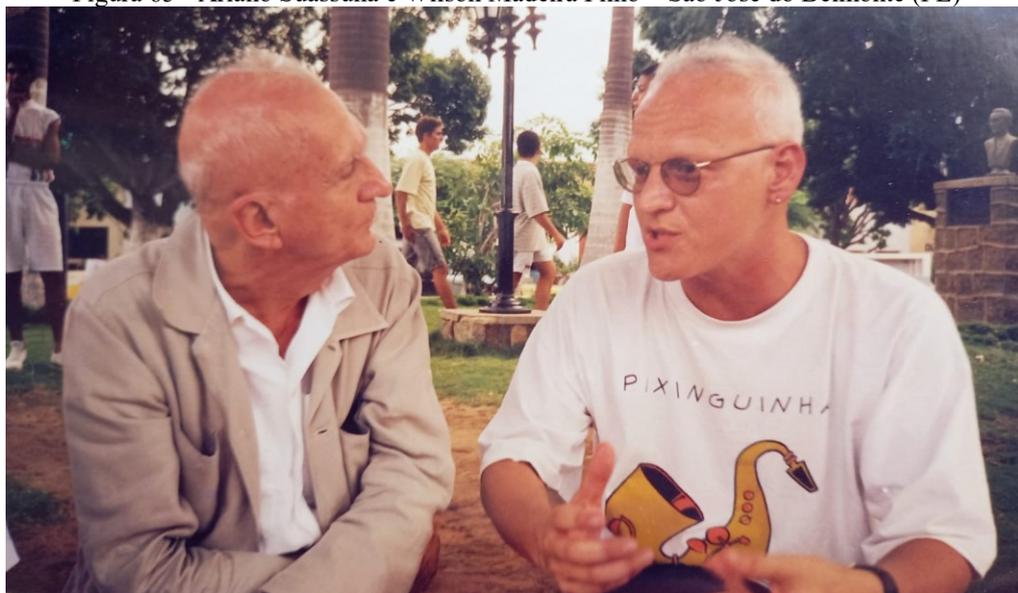
A cavalgada à Pedra do Reino, marcha de cavaleiros em direção à pedra encravada no sertão (que acabou se tornando importante evento cultural do Nordeste), é uma festividade que reúne cavaleiros de toda a região para subirem até a Pedra do Reino.

Em Belmonte, apresentei meu irmão, leitor voraz das obras de Ariano Suassuna, ao próprio – como os dois tinham o mesmo tipo físico, foi curioso observar como muitas pessoas chegaram a pensar que meu irmão era Dantas Suassuna, filho de Ariano, também presente no evento.

Wilson foi um dos cavaleiros do Imperador do Sertão durante a cavalgada de São José do Belmonte e cumpriu todos os rituais da festa: foi à missa na Igreja de São José, montou em um cavalo, foi abençoado e seguiu rumo à serra do Catolé, no sertão do Pajeú, ao encontro da Pedra Bonita, a Pedra do Reino. Isso lhe rendeu a admiração do escritor, a ponto de em seu último romance, “Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores” (2017), Suassuna lhe conferir um personagem que aparece em um capítulo intitulado “Wilson Madeira Filho”.

As imagens a seguir mostram o evento na ocasião e também um trecho do capítulo do livro.

Figura 65 - Ariano Suassuna e Wilson Madeira Filho – São José do Belmonte (PE)



Fonte: A autora, 1998.

Figura 66 - Dantas Suassuna – São José do Belmonte (PE)



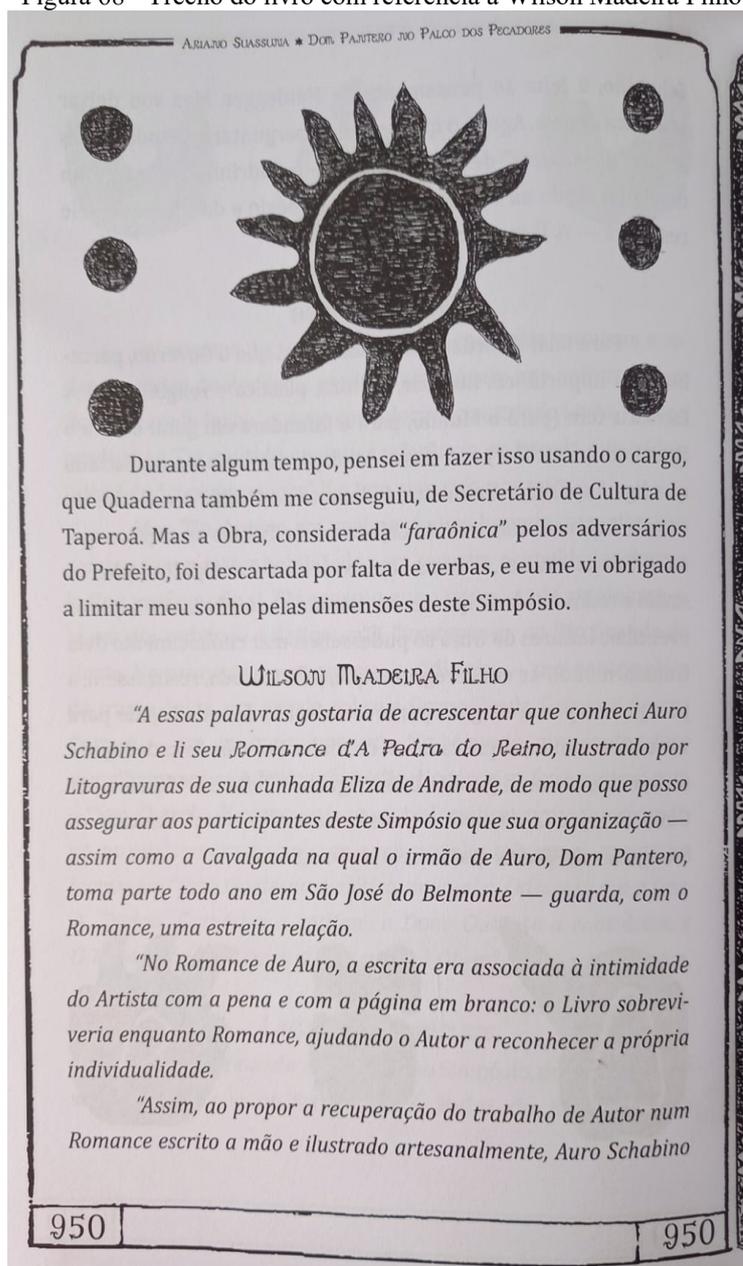
Fonte: A autora, 1998.

Figura 67 - Chegada dos Cavaleiros à Pedra do Reino – São José do Belmonte (PE)



Fonte: A autora, 1998.

Figura 68 - Trecho do livro com referência a Wilson Madeira Filho



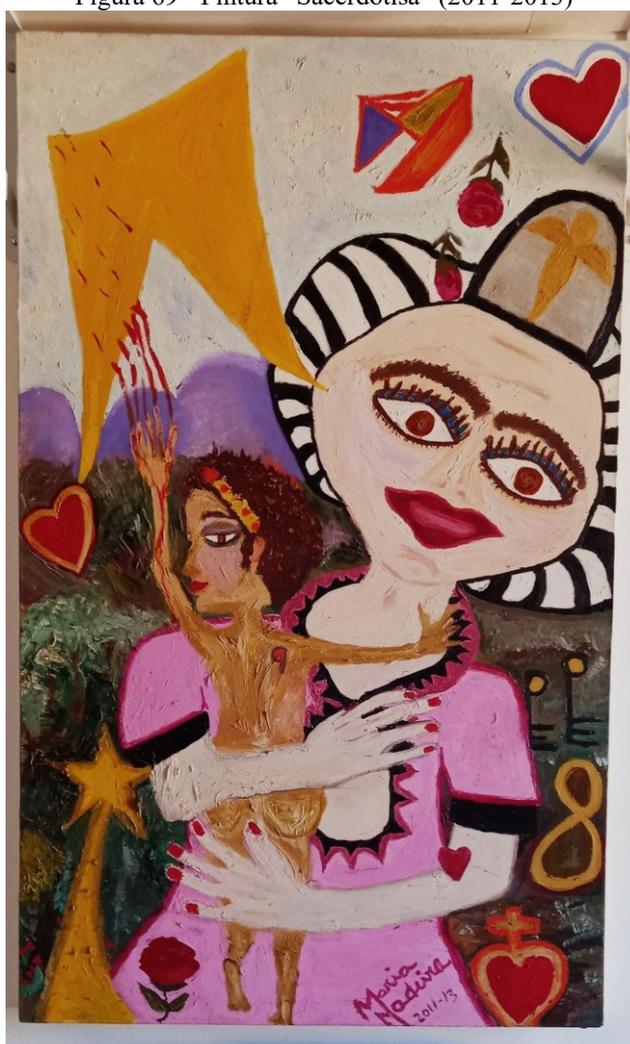
Fonte: A autora, 2017.

As memórias e referências aqui colocadas têm a intenção de apresentar outras camadas à heráldica brasileira, talvez pouco conhecidas, ou melhor dizendo, pouco citadas, ao menos nas fontes da pesquisa realizada, que contou com teses, dissertações, livros e artigos.

A heráldica sertaneja conta a história de famílias e famílias de toda uma região do Brasil, apresenta insígnias que desvelam as nossas raízes mais profundas, quase que perdidas. A busca por uma arte erudita brasileira que contemplasse todos os campos das artes foi a proposta do Movimento Armorial idealizado por Ariano Suassuna. Deste movimento surgiram novas manifestações artísticas, tais como o Balé Armorial do Nordeste, o Quarteto Romançal, Orquestra Romançal, Quinteto Armorial e Orquestra Armorial de Câmara.

Escrevendo esta tese percebo o tanto que trago da minha vivência no Estado de Pernambuco em meu modo operante de criação. O uso de signos é presente nas pinturas e em meus bonecos. Também o uso imagens codificadas para contar uma história de uma passagem da vida, sem revelar a outros seus significados, mas que são coerentes para mim e resumem todo um momento. A experiência vivida me ensinou a fazer síntese de imagens e contar histórias com elas, conforme exposto na pintura abaixo.

Figura 69 - Pintura “Sacerdotisa” (2011-2013)



Fonte: A autora, 2013.

Reflieto sobre o quanto os Parangófiteres trazem de tudo isso e sinto como se tivesse uma super lupa para perceber as sensações, as sutilezas, onde o infra-fino se encontra; partículas do tempo dão forma a uma a criação sem deixar relevar o percurso percorrido para se chegar à exatidão da feitura artística. Por toda tenuidade que compõe esse estudo foi necessário apresentar este meu percurso com insígnias e imagens para que se perceba o ínterim temporal

da criação que se dá muito antes do fazer, que preserva fragmentos de vivências em sua composição, mas que não se vê em sua forma.

Porém, não deixa de ser relevante a exposição do conteúdo micro para se avançar no entendimento do processo criativo que ocorreu ao se criar os Parangotíteres, que são em seu cerne uma reunião imagética de elementos distintos referente a campos diferenciados das artes que estão reunidos em uma estrutura estética. Ao decupar o processo de criação, os significados e os significantes dos Parangotíteres, penso fazer algo como um heraldista ao revelar o que contém de história em uma bandeira ou brasão.

### 3.3 O imagético carnavalesco na Europa da Idade Moderna

Figura 70 - Batalha entre o Carnaval e a Quaresma (1600-20)



Fonte: Autoria desconhecida.<sup>50</sup>

Na imagem acima se pode ver uma representação do Carnaval na Europa medieval, cuja a iconografia apresenta a Quaresma, representada por peixes, simbolizando a igreja, o clero, o jejum, o comedimento, e o Carnaval, com chouriços em lança simbolizando a bonança, a

---

<sup>50</sup> A princípio, a pintura foi atribuída a Hieronymus Bosch, porém a data de sua criação está estipulada em quase cem anos após a morte do artista, em 1516. Depois, supôs-se que a obra teria sido criada por um admirador de Bosch. O quadro se encontra no museu na cidade de Utrecht, na Holanda. Ao que tudo indica, quem criou a obra era um aficionado por Bosch, provavelmente estudando o tema. O artista recriou a pintura com os mesmos elementos de uma tela datada de 1510, também atribuída a Bosch, está pintura se encontra em Londres. Existe ainda uma terceira pintura datada de 1555 que se encontra no museu da cidade de s-Hertogenbosch, também na Holanda, com os mesmos elementos, só que com uma paleta de cores entre o marfim e o cinza. In: Rijks Museum. Disponível em: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/SK-A-1673/catalogus-entry> Acesso em: 18 out. de 2024.

comida, a alegria, o sexo e a liberdade.<sup>51</sup>A Quaresma, magra e velha e o Carnaval gordo, pançudo, alegre.

A pintura apresenta a fartura de comidas em um tempo onde a escassez grassava, monges, plebeus, juízes e membros da corte misturando-se em festa, bebidas simbolizadas por jarras; uma sentença parece acontecer enquanto um plebeu tenta seduzir uma monarca, os músicos tocam, monges dançam com monges e monges dançam com plebeus, os músicos tocam, a lenha queima e no forno um animal que será assado para o banquete carnavalesco, a ordem é alterada, os papéis sociais são alterados. O sagrado e o profano estão presentes nos personagens do Carnaval e da Quaresma, referindo, entre outras dicotomias, a alegria *versus* a tristeza, o celibato *versus* a luxúria, a gordura *versus* a magreza. Sobre o simbolismo dos corpos Le Goff e Truong (2006) fazem um estudo profundo a respeito no livro “Uma História do Corpo na Idade Média”.

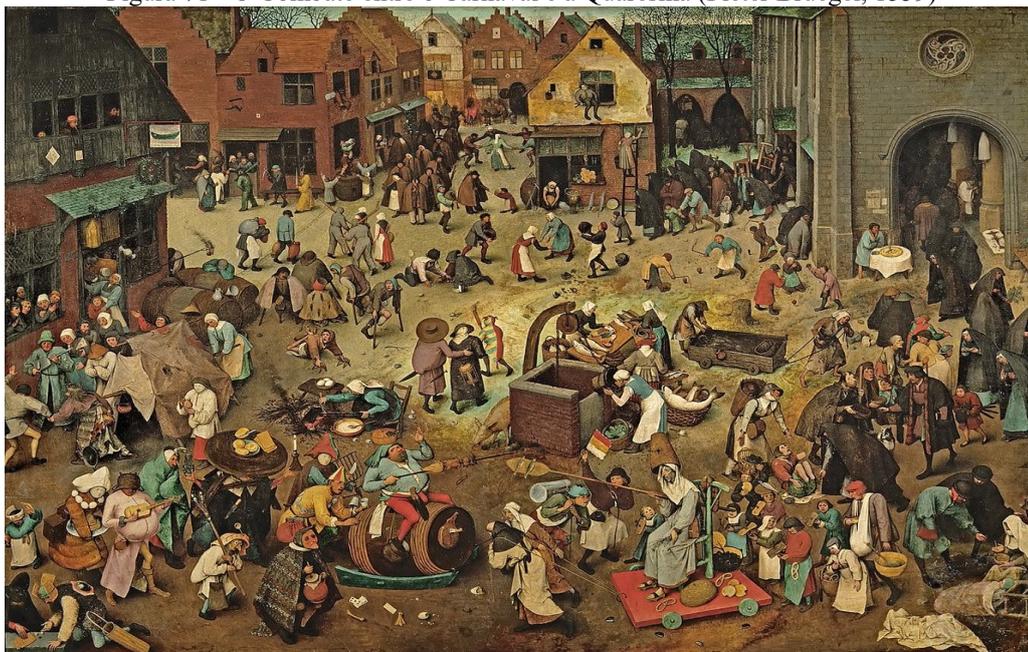
O Carnaval e a Quaresma dão identidade iconográfica a toda uma ideologia cristã da Europa da Idade Média, sendo tema de diversos artistas, em distintos campos das artes, desde o início da Era Cristã, como Pieter Bruegel, o Velho, que em 1559 pintou o quadro “O Combate entre o Carnaval e a Quaresma”. Le Goff e Truong, ao abordar os aspectos corporais do Carnaval e da Quaresma fazem citação à pintura de Pieter Bruegel.

Esse novo mundo, esse novo modo de inscrição corporal, concentra-se na Quaresma, esses 40 dias de penitência e de jejum que, desde sua difusão no século IV, precedem e preparam a festa da Páscoa, estendendo-se depois ao Natal e ao Pentecostes. Nas representações sociais, a Terça-Feira Gorda é o dia de Carnaval pois precede a Quarta-Feira de Cinzas, que inaugura o período de jejum. O Carnaval chega a ser personificado e se torna um personagem popular, assim como seu contrário, a “velha Quaresma” e seu cortejo de penitentes. Durante os períodos de Quaresma, é praticada a abstinência, ainda que o consumo de peixes ou laticínios, por exemplo, seja permitido. Outros períodos, mais reduzidos ou fragmentados, acompanham o período Quaresmal ou tomam seu lugar [...]. Gordo oposto ao magro, Carnaval que se empanturra contra Quaresma que jejua, a tensão que atravessa o corpo medieval é, portanto, exatamente aquela ilustrada por Pieter Bruegel em “O Combate entre o Carnaval e a Quaresma”. (Le Goff e Truong, 2006, p. 58-59). (grifos do autor).

---

<sup>51</sup> Estudiosos divergem quanto à origem do termo Carnaval. Para uns, a palavra vem de “carrum navalis”, os carros navais que faziam a abertura das dionísias gregas nos séculos VII e VI a.C. Uma outra versão é a de que a palavra surgiu quando Gregório I, o Grande, em 590 d.C. transferiu o início da quaresma para quarta-feira, antes do sexto domingo que precede a Páscoa. Ao sétimo domingo, denominado de “quingagésima” deu o título de “dominica ad carne levandas”, expressão que teria sucessivamente se abreviado para “carne levandas”, “carne levale”, “carne levamen”, “carneval” e “carnaval”, todas variantes de dialetos italianos (milanês, siciliano, calabrês etc.) e que significam ação de tirar, quer dizer, “tirar a carne”. A terça-feira (mardi-grass) seria legitimamente a noite do carnaval. Seria, em última análise, a permissão de se comer carne antes dos 40 dias de jejum da quaresma. Jornal A Relíquia. Março de 2014. Disponível em: <<https://jornalareliquia.blogspot.com/2011/02/historia-do-carnaval.html>>. Acesso em: 23 mai. de 2024.

Figura 71 - O Combate entre o Carnaval e a Quaresma (Pieter Bruegel, 1559)



Fonte: A autora, 2024.

Peter Burke (1999) também cita a pintura de Bruegel para tecer considerações sobre a vitória da Quaresma na Europa Moderna. O Carnaval como símbolo da cultura popular tradicional (presente do lado esquerdo do observador, onde há uma pousada com uma taberna), e a Quaresma, situada à direita do observador, ao lado da Igreja, do clero, que à época tentavam reformar ou suprimir as festas populares, representando o sagrado.

No primeiro plano da pintura, os dois combatentes se preparam para um duelo, acompanhados por seus cortejos, cada um em seu tablado, que parecem a carros alegóricos. De um lado está o Carnaval, representado por um açougueiro barrigudo montado sobre um barril de cerveja, usando uma caçarola como sapato e na panela que leva na cabeça aparecem os pés de corvo – sua arma é um espeto de assar carne; no espeto a cabeça de um leitão, frango e linguiças. De outro, a Quaresma, representada por mulher muito magra, que simboliza o jejum, com uma colmeia na cabeça – sua arma é uma pá de forno de pão com duas sardinhas na ponta fazendo lembrar o período que se aproxima; seu “carro alegórico” é puxado por representantes da igreja e seu cortejo é rodeado de crianças com cruzes em suas testas feitas com cinzas (alusivo a uma tradição, realizada na quarta-feira de cinzas).

É possível observar outros aspectos na pintura de Bruegel. Por exemplo, a festa ocorrer em praça pública, o uso de fantasias, os diferentes personagens. O Carnaval era o momento da inversão dos papéis – mulheres usavam roupas masculinas e homens femininas – era dia de delírio e celebração à desordem, onde os pobres e marginalizados se sentiam reis.

Era também um momento de reivindicação social. Bakhtin (2010) refere-se à praça pública como ponto de convergência de tudo o que não era oficial, onde, de certa maneira, gozava-se de um direito de “exterritorialidade” no mundo da ordem e da ideologia oficiais, onde o povo tinha sempre a última palavra, aspectos que só se revelavam inteiramente nos dias de festa. Então o Carnaval correspondia ao momento em que a “exterritorialidade” popular era integral, havendo julgamentos públicos e até mesmo execuções em praça pública comandados por populares.

Carnavalescos<sup>52</sup> eram assim denominados os rituais de justiça popular, sendo o mais famoso o Charivari. (Burke, 1999). Tratava-se de difamação pública, pois as zombarias e os insultos eram permitidos. Os alvos eram pessoas de conduta contrária, e, portanto, não aceita, pelas normas morais das famílias e da comunidade. A esses indivíduos eram lançados improperios; acompanhavam a ação músicas grosseiras, com versos obscenos e perversos que difamavam o sofrente. O ritual ainda era assistido por um barulho ensurdecedor de bater panelas, caçarolas e o que tivesse para bater. O alvo da “brincadeira”, ou seu retrato, muitas vezes era levado pelas ruas montado de costas num burrico. (Burke, 1999).

O Charivari não acontecia só durante os carnavais, foi uma prática trazida da Antiguidade e realizada em toda a Europa até pelo menos o século XIX. Era conhecido como *asouade*, na França, e *skimmington ride*, na Inglaterra. (Macedo, 2005). A execração pública acabava contribuindo de certa maneira para a manutenção das ordens vigentes, pois desencorajava os indivíduos a transgredirem as condutas sociais impostas. (Burke, 1999). O historiador José Rivair Macedo (2005) relata, nesse sentido, que a prática incidia sobre homens e mulheres.

[...] moças que trocavam um rapaz da comunidade por estrangeiro; moças de vida desregrada; noivas que se casavam grávidas usando véu ou outras insígnias da virgindade; rapazes que se entregavam a viúvas; mulheres declaradas adúlteras; moças envolvidas com homens casados; maridos enganados pela esposa; maridos excessivamente violentos ou excessivamente fracos – sobretudo aqueles surrados pela mulher. (Macedo, 2005, p. 392).

A violência aos pobres, desertores da ordem, prostitutas, adúlteras, homossexuais etc. não eram proibidas. Segundo Pequeno (2002), a combinação inextricável da festa e da

---

<sup>52</sup> O emprego do termo “carnavalesco” não pretende supor que os costumes da Terça-feira Gorda fossem a origem de todos os outros: ele apenas sugere que as grandes festas do ano tinham rituais em comum, e que o Carnaval constituía um agrupamento especialmente importante de tais rituais. Pensar nas festas religiosas dos inícios da Europa moderna como pequenos carnavais, está mais perto da verdade do que concebê-las como graves rituais sóbrios à maneira moderna. (Burke, 1999, p. 223).

violência, sobre a qual se ergue seu potencial subversivo, é a face obscura do Carnaval. A festa servia para escapar das severas regras da igreja cristã: pelo menos por um pequeno período os grandes senhores eram privados de seu poder sobre os demais. O que se atacava não era o sistema, mas o indivíduo, não a coroa, mas o rei ou seus conselheiros. (Burke, 1999). Na obra “A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento”, na qual desenvolveu estudos no contexto da obra do autor renascentista François Rabelais, Bakhtin (2010) evoca Goethe para descrever a potência do Carnaval.

Goethe (1749-1822) sublinhou com justeza que o carnaval é a única festa que *o povo se dá a si mesmo*, o povo não recebe nada, não sente veneração por ninguém, *ele se sente o senhor, e unicamente o senhor* (não há convidados, nem espectadores, todos são senhores). [...] em segundo lugar, a multidão é tudo, menos melancólica: desde que o sinal da festa soa, todos, mesmo os mais graves, depõem sua gravidade. (Bakhtin, 2010, p. 217-18). (grifos do autor).

### 3.4 Carnaval e quaresma em teatro de animação

Como anteriormente mencionado, Carnaval e Quaresma foram assunto de muitas produções artísticas em diferentes campos, inclusive no teatro de animação.

No ano de 2009, por encomenda, concebi um curto espetáculo sobre o tema para ser apresentado no especial de carnaval do programa da TV Brasil “ABZ do Zivaldo”. Produzi então “O Encontro da Magra Quaresma com o Gordo Carnaval”, dramaturgia que teve como referência o Capítulo 7, “O Mundo do Carnaval”, do livro de Peter Burke, “Cultura Popular na Idade Moderna” (1999).

A história relata o dia em que a personagem Dona Artola Quaresma soube da notícia de que festejos carnavalescos estavam sendo liberados em sua cidade. Ela fica muito aborrecida e vai, com peixes pendurados em sua roupa preta e austera, procurar o padre da paróquia, pois ele era o responsável pela autorização dos festejos. Quaresma estava determinada a acabar com a festa. No entanto, na rua encontra Zé Gordo, o Rei do Carnaval, cheio de salsichas, frango e porco pendurados por seu corpo rechonchudo, dando-se então uma divertida discussão entre os dois, na qual o Carnaval tenta convencer a Quaresma a liberar a brincadeira ao menos por quatro

dias. A gravação do espetáculo ocorreu em dezembro de 2009 e a produção foi ao ar em fevereiro de 2010. Encontra-se em plataforma digital.<sup>53</sup>

Figura 72 - Vanessa Lobo, Ziraldo e Maria Madeira – ABZ do Ziraldo (2010)



Fonte: A autora, 2024.

O Carnaval era a melhor época para encenação de peças teatrais na Europa Moderna, muitas comédias tinham como o tema o próprio festejo, seus personagens e seus rituais; as apresentações se davam a céu aberto, porém algumas farsas eram realizadas em separado, para personalidades da cidade, por exemplo, reis e abades. No entanto, tudo era improvisado e os participantes das encenações eram os que já haviam participado anteriormente. (Burke, 1999).

O uso das máscaras era comum em muitas regiões, assim como fantasias de bobo da corte (bufão), diabo, padres, monges, homens fantasiados de mulher ou de animais selvagens (por exemplo, o urso). Personagens da *commedia dell'arte*,<sup>54</sup> tais como Pulcinellas, Dottore, Colombina, Arlequim, Zinni, Pantalone e Pierrot, eram comumente encontrados em cidades italianas (Burke, 1999).

Segundo Burke (1999), o Carnaval daquela época pode ser visto como uma peça imensa em que as principais ruas e praças se converteram em palcos, fazendo da cidade um teatro sem

---

<sup>53</sup> ABZ do Ziraldo com a Companhia Bonecos de Madeira. Disponível em: <<https://youtu.be/MOC9k7T1bLk?si=hWxS32yU3o33D8ie>>.

<sup>54</sup> Formato de teatro surgido na Itália em meados do século XV. Também chamada comédia à italiana, comédia das máscaras e comédia do improviso, tornou-se muito popular em toda a Europa, sobretudo porque as apresentações eram feitas em palcos improvisados em ruas e praças públicas.

paredes no qual os habitantes eram atores e também os espectadores que assistiam à cena de seus balcões. Bakhtin (2010, p. 6) afirma que, na verdade, “o carnaval ignora toda distinção entre atores e espectadores. Também ignora o palco, mesmo na sua forma mais embrionária”. No entanto, Bakhtin (2010) discrepa de Burke (1999) quanto aos espectadores assistirem o Carnaval. Para ele, os espectadores não assistem o Carnaval, eles vivem a festa, pois o Carnaval, por sua própria natureza, existe para todo o povo. Enquanto dura o Carnaval, não se conhece outra vida senão a do Carnaval.

Na visão de Faria e Camargo (2021):

O carnaval como uma vida expressiva, paralela à cultura oficial, cria outra dimensão que se opõe aos modos normatizados do cotidiano dos indivíduos inseridos. Estes vivem em paralelo e ambivalentes. Conscientes, são capazes de criar uma linguagem não oficial, em que a palavra, os gestos e as visualidades são livres para parodiar, brincar e ser avessas aos costumes normatizados. O que chamamos de comportamento teatralizado. (Faria e Camargo, 2021, p. 146).

Com esta reflexão, encerro a curta apreciação do Carnaval como um grande espetáculo sem paredes, para voltar ao objeto bandeira e sua inserção na festa. Como foi apresentado, o Carnaval da Idade Moderna teria muitos signos e, em sua iconografia vasta, haveria diferenciação de acordo com a região.

### 3.5 Um boneco chamado entrudo no Carnaval

Até o século XIX, o carnaval português era chamado Entrudo, vocábulo que provém do latim *Introitus* e que significa entrada (entrada, ou início da Quaresma). A terminologia foi usada pela primeira vez em 1252, no reinado de D. Afonso III. (Perdigão, 2011). O Entrudo era uma brincadeira muito popular em Portugal, sendo realizado de diversas maneiras, por exemplo, por meio de manifestações públicas de zombarias. No Brasil, a prática chega no século XVII, mais especificamente em 1641, na cidade do Rio de Janeiro, junto aos demais costumes portugueses. (Silva, 2024).

Nas ruas da cidade do Rio, as brincadeiras do Entrudo entre populares consistiam em pessoas jogarem umas nas outras limões de cheiro contendo um líquido que podia ser água de cheiro ou algo malcheiroso como urina (utilizava-se bisnagas de folha de flandres ou seringas para espirrar esses líquidos nos transeuntes). Também se costumava jogar polvilho, cal, alvaiade, pó-de-mico, ovos. (Góes, 2002).

A principal característica do Entrudo era a agressão mútua a que se entregavam praticamente todos os cidadãos do Rio de Janeiro. O objetivo, nos tempos mais remotos, era lambuzar quem quer que passasse por perto com todo tipo de porcarias possível. Lama, água suja, urina e excrementos eram utilizados na alegre faina carnavalesca. Com o tempo, entretanto, as matérias lançadas foram substituídas por sucedâneos menos escatológicos tais como vinagres, vinhos, farinhas, talcos e perfumes envolvidos em pequenas esferas de cera chamadas de limões de cheiro. (Ferreira, 2000, p. 11).

Essas brincadeiras foram evoluindo. Segundo Ferreira (2000), no início do século XIX, na cidade do Rio de Janeiro, o Entrudo era realizado em dois espaços distintos, o privado e o público, reproduzindo a segregação existente na sociedade da época. Assim, ele acontecia de duas maneiras: o Entrudo familiar e o Entrudo popular. Contatos entre esses espaços eram possíveis, mas sempre marcados pela hierarquia.

No Entrudo familiar, realizado dentro das casas, geralmente jogavam-se limões de cheiro ou água de rosas em quem festejava; só as pessoas brancas da elite podiam jogar nas outras pessoas brancas (do mesmo círculo social). Ou seja, dentro das casas brincavam as famílias, respeitando-se a diferenciação de nível econômico e social e utilizando-se de projéteis mais sofisticados, como os limões e laranjas de cheiro. Os abastados muitas vezes ficavam em suas sacadas espirrando “as águas” nos transeuntes da cidade e se esses fossem escravos ou forros, não podiam revidar de volta o infortúnio. (Ferreira, 2000).

O Entrudo popular era mais anárquico. Os negros, os pobres, os ambulantes, as prostitutas e os moleques molhavam-se e sujavam os passantes com qualquer líquido, polvilho, pó de barro, águas de chafarizes e sarjetas “e um ou outro limão de cheiro roubado das casas senhoriais”. (Ferreira, 2000, p. 12). Por suas desmedidas e excessos, o Entrudo popular não tardaria a ser criticado e considerado grosseiro e vulgar em publicações esparsas e nas críticas de jornais. Até porque, na segunda metade do século XIX já havia a intenção, ainda não realizada, de se modelar geograficamente o Rio de Janeiro ao gosto e interesse de sua burguesia ascendente. (Ferreira, 2000).

O pintor e desenhista francês Jean-Baptiste Debret<sup>55</sup> registrou parte dessa festa em alguns desenhos, sendo, um dos mais populares, a aquarela sobre papel nomeada “Cenas de Carnaval” (1823). No livro ilustrado “Viagem Pítoresca e Histórica ao Brasil”, publicado em Paris em 1831, teceu impressões sobre a brincadeira nas ruas da cidade do Rio de Janeiro.

---

<sup>55</sup> Debret viveu no Brasil cerca de 15 anos, no contexto da Missão Artística Francesa no Brasil, grupo de artistas vindos de Paris com o objetivo de renovar a educação e o ensino das artes no país. Foi um dos fundadores e professores da Academia de Artes e Ofícios, mais tarde Academia Imperial de Belas Artes.

O carnaval no Rio e em todas as províncias do Brasil não lembra, em geral, nem os bailes nem os cordões barulhentos de mascarados que, na Europa, comparecem a pé ou de carro nas ruas mais frequentadas, nem as corridas de cavalos xucros, tão comuns na Itália. Os únicos preparativos do carnaval brasileiro consistem na fabricação dos limões-de-cheiro, atividade que ocupa toda a família do pequeno capitalista, da viúva pobre, da negra livre que se reúne a duas ou três amigas, e finalmente das negras das casas ricas, e todas, com dois meses de antecedência e à força de economias, procuram constituir sua provisão de cera. O limão-de-cheiro, único objeto dos divertimentos do carnaval, é um simulacro de laranja, frágil invólucro de cera de um quarto de linha de espessura e cuja transparência permite ver-se o volume de água que contém. A cor varia do branco ao vermelho e do amarelo ao verde; o tamanho é o de uma laranja comum; vende-se por um vintém, e os menores a dez réis (Debret, 2019, p. 301-302).

Boa parte das fontes da presente pesquisa sobre o tema se repetem, dizendo mais ou menos o mesmo sobre o Entrudo. No entanto, em seu texto, Sagatiba (2014), afirma que Entrudos eram bonecos grandes de madeira e tecido trazidos pelos portugueses ao Brasil no século XVI, o que nos remete aos mamulengos, em geral, feitos de madeira e tecido. Assim, a caminhada da investigação foi alterada, a fim de saber que boneco era este.

Nessa busca me deparei com reportagem recente sobre o Entrudo no jornal G1 Ceará (2024), na qual a jornalista Thaís Brito entrevista o pesquisador Felipe Ferreira, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Segundo ele, existem hipóteses sobre a origem do nome. Na mais disseminada, o Entrudo seria uma referência à entrada na Quaresma. Outra hipótese seria a de que a palavra também significa “bonecos grotescos”, em alusão a bonecos usados em celebrações.

Como seriam esses bonecos? Em Debret não existe qualquer menção aos bonecos nem nos seus desenhos e pinturas tampouco na escrita. Por qual motivo? Os bonecos não chegaram ao Entrudo carioca? Por que desapareceram dos relatos e, quando citados, aparecem em frases esparsas?

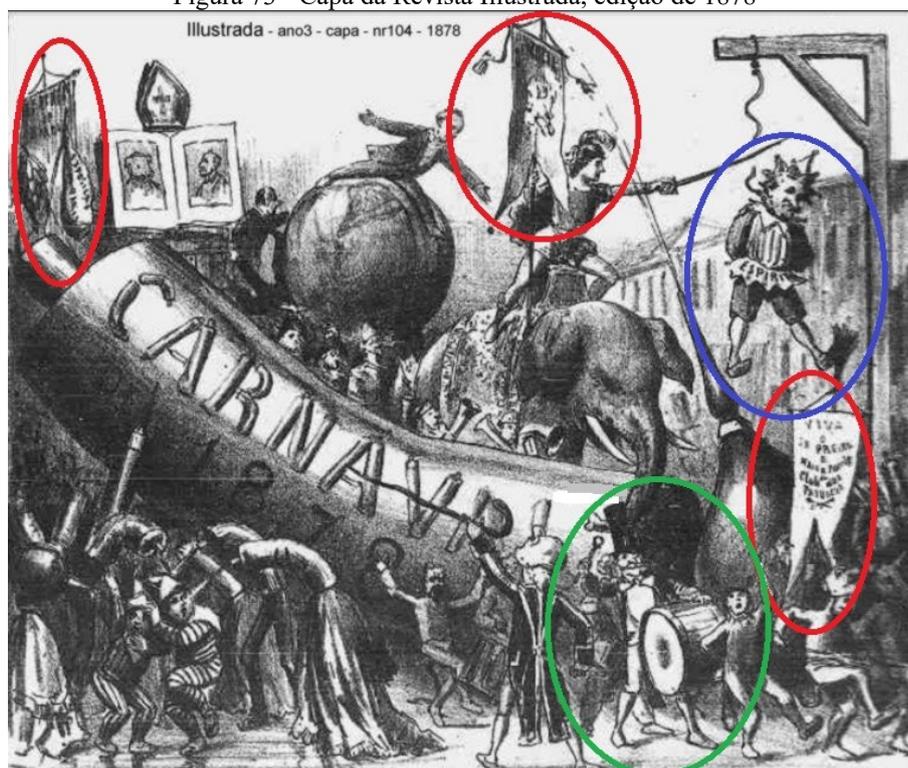
É de se supor que os bonecos tenham chegado de Portugal e estavam presentes na cidade do Rio de Janeiro em seu cotidiano, como aponta o cronista Luís Edmundo de Melo Pereira Costa, doravante Luís Edmundo, em seu livro “O Rio de Janeiro no Tempo dos Vice-Reis: 1763-1808” (2000), como veremos mais adiante. Os bonecos também podem ter sido vinculados à figura do Zé Pereira, nome dado ao tocador de bumbo ou tambor. (Mattos, 2022) – fisicamente, Zé Pereira não se distinguia necessariamente pelas vestimentas (em geral colorias e espalhafatosas) mas pelo tipo de som que executava com os instrumentos, numa batida barulhenta e desordenada. (Ferreira, 2005). Por tal característica, acabou se tornando uma manifestação popular, com forte presença nos folguedos portugueses e no Carnaval brasileiro. (Mattos, 2022).

Não obstante a alegria e a leveza representadas por esta personagem carnavalesca, há outros vieses nos relatos da presença de bonecos no Carnaval carioca.

Enfocando as manifestações carnavalescas na cidade do Rio de Janeiro, edição da Revista Ilustrada,<sup>56</sup> Ano 3, número 104, datada de 1878, mostra, em sua capa, a imagem daquilo que parece ser um boneco, um bobo da corte, um bufão, pendurado em um mastro com uma fantasia estampando a palavra “espírito” em sua saia. A legenda dizia: “nada vimos, senão seringas e bisnagas de toda qualidade e sexo que nos molharam a valer. Quanto ao espírito... Coitado! Se não fossem os Democraticos...” (Revista Ilustrada, 1878).

Na imagem a seguir, o referido boneco pendurado está à direita, no círculo azul.

Figura 73 - Capa da Revista Ilustrada, edição de 1878



Fonte: Museu Imperial, 2024.

A personagem enforcada durante a brincadeira carnavalesca e o cortejo se assemelham ao enterro do Entrudo que ocorre até hoje em algumas cidades portuguesas. Em crônica para o

---

<sup>56</sup> Periódico semanal, editado e publicado por Angelo Agostini, no Rio de Janeiro, entre os anos 1876 e 1898. Veiculava, regularmente, textos e imagens intercalados nas oito páginas de cada número. As imagens – charges, caricaturas e retratos – ilustravam e evidenciavam os acontecimentos políticos, sociais, econômicos, culturais, assim como os relatos da vida cotidiana na segunda metade do século XIX, temas recorrentes em todas as edições. Revista Ilustrada. Repositório do Museu Imperial. Petrópolis. Disponível em: <<http://dami.museuimperial.museus.gov.br/handle/acervo/4054>>. Acesso em: 21 mai. de 2024.

jornal digital português “Etc. e Tal”, Carmen Navarro (2019) descreve como acontece o sepultamento do Entrudo em Portugal, como se este fora um boneco.

O Enterro do Entrudo é feito praticamente em todo o lugar onde se festeja o Entrudo. Fazem um boneco de palha, vestem-lhe roupas velhas, em algumas aldeias ainda o enchem de pequenos explosivos de artifício carnavalesco, é colocado numa rude padiola, percorrendo as ruas da povoação com as pessoas a gritar, chorando, rezando e dizendo algumas frases como, por exemplo, “o comilão que me deixaste empenhado! Agora quem é que me paga as dívidas?”. Outro exemplo: “comilão comeste a carne toda, mas não comes mais, foste um malandro. Vai pro inferno.” Paravam em certos sítios para rezar como se tratasse de um funeral. O “Enterro” era feito num Largo, onde era queimado o boneco (Entrudo). Que explodia em mil cores [...].

Assim se assinala a despedida do Entrudo e entra a Quaresma, acabando com o enterro do mesmo na Terça de Carnaval à noite, num cortejo fúnebre com carpideira, durante a cerimônia é lido o Testamento do Entrudo, pretexto para um discurso satírico para criticar as autoridades. E são ditas as coisas que preocupam a sociedade. Cabeçudos e Gigantones não faltam à festa. (Navarro, 2019, s/p, grifos da autora).

A imagem da Revista Ilustrada e a descrição de Navarro remete ao imaginário popular da malhação de Judas no sábado de Aleluia, de influência portuguesa e espanhola, que ainda acontece em muitos lugares do Brasil.

Jean-Baptiste Debret, em seu “Caderno de Viagem” (2006), desenhou a imagem de um sábado de Aleluia de 1839, que muito conversa com as duas referências, tanto a descritiva quanto a visual.

Figura 74 - Judas no sábado de Aleluia de Debret (1839)



Fonte: Debret, 2006.

Pode ser possível que tenha ocorrido um deslocamento do Entrudo/Carnaval – ao invés de ser queimado na terça-feira gorda à meia noite ter se transformado em Judas e queimado no sábado de Aleluia?

Hobsbawm (2002, p. 12) nos coloca que “a invenção das tradições é essencialmente um processo de formalização e ritualização, caracterizado por referir-se ao passado, mesmo que apenas pela imposição da repetição”. Seria o caso da malhação do Judas ser uma tradição inventada a partir do Entrudo (boneco)?

O que não nos faz concordar com esta hipótese são as datas do material iconográfico apresentado, pois o enforcamento do Entrudo na imagem da *Illustrada* é de 1878 e a malhação de Judas uma aquarela de Debret de 1839. Não há deslocamentos, mas ritos semelhantes. A queima de um boneco de proporções humanas, de madeira e tecidos ou de palha e tecidos (ou de outros materiais) traz a simbologia da renovação da tradição. Como informa Bakhtin (2010), a morte e a ressurreição, a alternância e a renovação, constituíam sempre os aspectos marcantes da festa.

Ainda hoje na Europa, em muitas cidades de diferentes países, um boneco é queimado na terça-feira gorda, podendo ser outro que não o Entrudo. Por exemplo, o Rei Momo, como acontece em Cádiz, na Espanha, ou os personagens Compadre e Comadre,<sup>57</sup> nas cidades de Arouca, Alvarelhos e Vila de Lazarim em Portugal. Outro elemento presente nos carnavais ibéricos são máscaras como as dos Caretos<sup>58</sup> do Entrudo da Vila de Lazarim em Portugal.

Na imagem de capa da *Revista Illustrada* (Figura 73) é possível observar outros importantes elementos presentes no Carnaval da cidade do Rio de Janeiro daquela época (1878). Além da enorme bisnaga, referindo a brincadeira de jogar líquidos uns nos outros, vê-se os estandartes (circulados na cor vermelha) e o personagem Zé Pereira (circulado em verde). A

---

<sup>57</sup> O testamento burlesco proferido por um rapaz e uma moça da localidade é um momento bastante importante da terça-feira gorda de Carnaval em Lazarim. Estes dois jovens recitam versos em praça pública, geralmente quadras, previamente criados. Aos jovens solteiros da aldeia a Comadre fala dos rapazes e o Compadre das moças, acrescentando elemento satíricos e jocosos. Após uma espécie de cortejo, os bonecos são queimados. Try Nordest. Coretos e Mascarados no Nordeste de Portugal. 19 fev. de 2014. Disponível em: <<https://www.trynordest.in/caretos-e-mascarados-alegram-carnaval-nordeste/>>. Acesso em: 22 mai. de 2024.

<sup>58</sup> Careto é um personagem mascarado do Carnaval da região de Trás-os-Montes e Alto Douro, em Portugal. Em Lazarim, as máscaras dos Caretos são feitas de madeira de amieiro e esculpida por artesãos. Possuem traços fisionômicos como os olhos, as orelhas e o nariz, por vezes exagerado. Podem ser compostas por barba (esculpida), sobrancelhas e chifres. Algumas têm serpentes no alto da cabeça, outras são embelezadas com chapéus. Try Nordest. Coretos e Mascarados no Nordeste de Portugal. 19 fev. de 2014. Disponível em: <<https://www.trynordest.in/caretos-e-mascarados-alegram-carnaval-nordeste/>>. Acesso em: 22 mai. de 2024.

estes últimos é dedicada a próxima seção da pesquisa, eis que dialogam diretamente com os Parangotíteres.

### 3.6 Gigantes e cabeçudos no bumbo do Zé Pereira

O bumbo do Zé Pereira ganha as ruas da cidade do Rio de Janeiro a partir de 1846, com o apoio dos periódicos e das elites que queriam acabar com a “molhadeira” que se estabeleceu no Entrudo em função do uso intenso das bisnagas. Segundo Mattos (2022, p. 15), “a maioria dos investigadores aponta que o primeiro desfile do Zé Pereira no Carnaval do Rio de Janeiro teria ocorrido entre os anos de 1846 e 1852”. Na década de 1860, já eram vários os grupos de Zés Pereiras que desfilavam durante os dias de Carnaval pelas ruas da cidade. (Mattos, 2022).

Há sobre esta manifestação popular um desencontro de informações quanto ao seu surgimento, se teria sido em terras lusitanas ou no Brasil, mais precisamente na cidade do Rio de Janeiro, pelas mãos do sapateiro português José Nogueira de Azevedo Paredes. De acordo com Mattos (2022), a historiografia brasileira considera José Nogueira de Azevedo Paredes o introdutor da brincadeira do Zé Pereira no Carnaval carioca, com base somente no testemunho do historiador e memorialista José Vieira Fazenda, que reivindicou a Nogueira este pioneirismo numa crônica publicada em 1904. Em “Antiquilhas e Memórias do Rio de Janeiro” Fazenda escreve:

Se os primeiros bailes carnavalescos se realizaram em 1846, nem por isso cessou todo o entrudo. Com o aparecimento (1854) das duas primeiras sociedades – Sumidades Carnavalesca e Veneziana – obtiveram-se os primeiros triunfos, completados depois pelos imponentes e grandiosos préstitos, que tornaram, durante certo período, afamado o Carnaval do Rio de Janeiro.

O que em relação às classes elevadas fizeram os propagandistas contra o entrudo, realizou-o quanto à *arraia miúda* modesto artista sapateiro, pacato burguês, introduzindo o chamado Zé-Pereira, verdadeiro derivativo, que hoje goza entre nós do privilégio de *senhor de baração e cutelo*.

Carão amorenado e simpático, olhos brejeiros, bigode curto e grisalho, cabelo todo branco e à escovinha, barba escanhoada, altura regular, ombro e cadeiras largas, peito cabeludo, musculatura de atleta, sempre em mangas de camisa, calça de brim pardo apertada ao amplo abdome por estreita correia, negação ao suspensório, chinelos de liga, vendendo saúde, sadio e robusto sem nunca ter tomado um remédio – eis em rápidos traços o retrato do patriarca do nosso Zé-Pereira, o conhecido e inolvidável José Nogueira de Azevedo Paredes. [...].

Acidentes da vida, que não vêm ao caso, fizeram Nogueira procurar o Rio-de-Janeiro, onde, à rua de São José n. 22, abriu modesta oficina de sapateiro. [...].

Foi ali que, em uma segunda-feira de Carnaval, Nogueira, em amistosa palestra com alguns patricios, recordando-se das *romarias*, das *estúrdias* e *estrandos* do *Ubi Natal* resolveu de súbito com eles sair à rua e ao som de zabumba e tambores, alugados às pressas, dar uma passeata pela rua da cidade. [...].

No ano seguinte, apareceram os imitadores, mas nenhum deles levou de vencida o primacial Zé-Pereira do Paredes, que se distinguia ao longe pela certeza das pancadas no bombo e pelo ritmo dos tambores. Esse segredo levou-o ele para o túmulo, nunca sendo excedido nem jamais imitado.

Quanto à origem do nome dizem uns que, em certas localidades de Portugal, é o bombo conhecido por Zé-Pereira; querem outros, e isto é mais provável: na primeira noite de bom sucesso os companheiros do Paredes, na força do entusiasmo e influenciados pela vinhaça, trocavam o nome do chefe e davam vivas ao Zé-Pereira, em vez de Zé-Nogueira. [...].

[...] continuaram sucessivamente os triunfos e sucessos do barulhento Zé Pereira; foi este até adotado pelas sociedades carnavalescas e teve entrada nos salões dos Tenentes, Fenianos, Democráticos etc. (Fazenda *apud* Faria e Camargo, 2021, p. 150-151). (grifos originais do autor).

Segundo Faria e Camargo (2021), o olhar de Vieira Fazenda sobre o cotidiano do Rio de Janeiro demonstra a tentativa de apresentar o personagem Zé Pereira em sua relação harmoniosa com os festejos carnavalescos da cidade. Diferentemente dele, Luís Edmundo, assim como Fazenda importante cronista/memorialista do Rio de Janeiro, na obra “O Rio de Janeiro do Meu Tempo”, execrou o festejo, inclusive do ponto de vista de classe, reivindicando a contenção de seu cortejo, numa demonstração do que o Rio de Janeiro precisava ser higienizado para que adentrasse a modernidade dos europeus; pregava mudança para padrões que não admitiam a ideia de “festa da rua” como algo civilizado. (Faria e Carmago, 2021).

CARNAVAL foi sempre, entre nós, uma festa de plebe. E de rua. Zabumba das Pandeiradas, Gaitadas, Gritos: vi-vôô! Berrarias: Evoééé! Desafogo grosseiro da massa. Ventura desalinhada de almas impetuosas e rudes. Alegria tresloucada e pagã. Em 1852, para aumentar tanta balbúrdia, como um fantasma, surge o neurastenizante zé-pereira! Sete ou oito maganos vigorosos, tendo por sobre os ventres empinados satânicos tambores, caixas de rufo ou bombos, por entre alucinantes brados, passam pelas ruas, batendo, surrando, martelando com estrondo e fúria, a retesada pele daqueles e atroadores instrumentos. (Edmundo, 2003, p. 461). (grifos do autor).

A origem do nome Zé Pereira está ligada ao tocador de bombo, chamado no Brasil zabumba ou bombo. Mas também se liga àquele que toca a caixa de rufo. Os dois instrumentos, mais a gaita de foles, formariam muitas vezes um trio chamado Zés Pereiras ou tamborileiros ou ainda gaiteiros. (Mattos, 2023b). A imagem a seguir mostra um desfile do Zé Pereira e seus instrumentos em desenho de Armando Pacheco de 1957, constante na edição de 1957 do livro de Luís Edmundo (2003).

Figura 75 - Zé Pereira – desenho de Armando Pacheco



Fonte: Faria; Camargo, 2021.

No desenho, observa-se que além dos instrumentos musicais (bumbos e caixa), há personagens fantasiados (de diabo e de palhaço, por exemplo), um estandarte e um boneco gigante no centro da imagem, não obstante Edmundo (2000; 2003) não relatar diretamente a participação dos bonecos gigantes no Carnaval na cidade do Rio no século XIX.

Sobre a controvérsia acerca do surgimento do folguedo, no artigo “O Zé Pereira no Carnaval carioca e o seu mito fundador”, Mattos (2023b) menciona pesquisadores, historiadores e folcloristas que contra-argumentam a tese de que ele teria se originado no Brasil. A principal indagação é: como uma brincadeira forjada no Brasil, cuja primeira manifestação teria ocorrido na cidade do Rio de Janeiro entre 1846 e 1852, já estava difundida e considerada tradicional em Portugal em 1864? Não seria inconcebível, mas improvável. Corrobora tal premissa o folclorista Renato Almeida, segundo o qual “a hipótese de ter ido para Portugal não seria absurda, mas seria absurdo a gente aldeã de Portugal fazer um empréstimo do carnaval carioca para incorporar as procissões tradicionais”. (Almeida *apud* Mattos, 2023b, p. 19) – no Norte de Portugal os Zés Pereiras têm forte uso cerimonial. Eram e ainda são utilizados para anunciar e animar as romarias e as procissões. (Mattos, 2023b).

A despeito de vozes contrárias (entre elas a de Luís Edmundo), tudo indica que Zé Pereira tenha vindo de Portugal para o Brasil e que a história do sapateiro lusitano pode até

configurar uma “tradição inventada – termo que, segundo Hobsbawm (2002), inclui tanto “tradições” realmente inventadas, construídas e fortemente institucionalizadas, quanto as que surgem de maneira mais difícil de localizar num período limitado e determinado de tempo, às vezes coisas de poucos anos apenas, e se estabelecem com enorme rapidez.

De acordo com Mattos (2022), as raízes do Zé Pereira estão em Portugal, onde o uso de tambores é costume bastante longínquo, embora o conhecimento sobre seus primórdios seja falho. Sabe-se, entretanto, que já eram usados pelos jograis (ou menestréis) na Idade Média. Especialmente no Norte de Portugal, os tocadores de tambores e bumbos acompanhavam e ainda hoje acompanham as romarias, festividades em que o sagrado e o profano estão misturados. Nelas, havia muito barulho, foguetes, vozeria e estrondo. O Zé Pereira, identificado pelo uso em cerimônias religiosas e também profanas, encarna a expressão da região, trazendo bonecos grandes, os gigantones e os cabeçudos. (Mattos, 2022).

Também o “Dicionário do Folclore Brasileiro”, de Câmara Cascudo (1998), aponta ser, o Zé Pereira, “de origem portuguesa, popular no norte de Portugal e Beiras, com o mesmo nome quanto ao grupo de bombos que atua alegre e ferozmente, não apenas no carnaval, mas na época de festas locais e romarias”. (Cascudo, 1998, p. 928).

Polêmicas sobre a origem do surgimento do Zé Pereira à parte, o importante nesta pesquisa é notificar a presença dos bonecos gigantes e dos cabeçudos no cortejo brasileiro.

Detalhando a vida cotidiana da cidade do Rio de Janeiro do final do século XVIII ao início do XIX, Edmundo (2000) informa a existência de três tipos de bonecos em solo carioca: Títeres de Capote, Títeres de Porta e Títeres de Sala.

Por certa documentação por nós compulsada em Lisboa, chegamos a compreender a existência de três grupos distintos desse curioso teatro de bonecos no Rio de Janeiro, pela época dos vice-reis: o grupo que se pode chamar dos *títeres de porta*, improvisado espetáculo vivendo apenas do óbolo espontâneo dos espectadores de passagem, o dos *títeres de capote*, ainda mais rudimentar que o primeiro, embora mais popular e mais pitoresco, e, finalmente, o dos *títeres de sala*, este último já em franca evolução para o teatro de personagens vivas e com ares gentis de pátios de comédia. Vamos encontrar em ruelas afastadas do centro, frequentadas pela escumalha das ruas, os teatróides do primeiro gênero. (Edmundo, 2000, p. 389). (grifos do autor).<sup>59</sup>

No século XIX, os títeres eram constantes pelas ruas centrais da cidade. (Edmundo, 2000). Segundo Guedes (2010), nas ruas da cidade havia o teatro de feira, artistas bonequeiros

---

<sup>59</sup> Este relato antecede a chegada da Família Real e localiza o teatro de títeres na Rua do Cano, nas proximidades do Paço. (Guedes, 2010).

ambulantes e uma boneca gigante usada durante a procissão do Divino conhecida como miota.<sup>60</sup> No Carnaval, desfiles de carros alegóricos e bonecos, muito embora Guedes não aponte se os bonecos acompanhavam o desfile do Zé Pereira.

Fato é que, no Brasil, Zé Pereira acabaria se tornando sinônimo de bloco carnavalesco com muita música e bonecos gigantes.

Fora do Rio, talvez a mais antiga manifestação nesses moldes seja o Zé Pereira dos Lacaiois, do Club dos Lacaiois, agremiação carnavalesca da cidade de Ouro Preto, Minas Gerais, fundada em 1867 mantendo a tradição do Entrudo.<sup>61</sup> Segundo Mattos (2022), o estatuto e a bandeira do Zé Pereira dos Lacaiois assinalam o ano de 1867 como o de fundação.

Originalmente, os elementos caricatos formadores desse cortejo eram: a composição da barulhenta bateria, característica das brincadeiras de Zé Pereira; os bonecos gigantes e cabeçudos; o Boi da Manta, cumprindo seu papel de protetor; os sócios do clube, que se apresentavam muito bem vestidos, com casacas e cartolas; os cavalos; os tocadores de clarins; as lanternas; e o estandarte anunciando a chegada do bloco. Tais elementos apareciam em alas formando a alegoria do Zé Pereira do Club dos Lacaiois. (Gomes, 2018).

Ainda em atividade, atualmente o cortejo do Zé Pereira dos Lacaiois é composto pelos seguintes elementos, desfilando nesta ordem: o Boi Manta (rodando e abrindo o caminho para o bloco passar); os Cariás (capetas e pequenos diabos cuja função é abrir caminho e espantar o folião que atrapalha o desfile); o estandarte (de estilo barroco em preto e amarelo, as cores do clube, e o nome do clube escrito em vermelho); as lanternas (carregadas por adultos e crianças autorizadas, cumprindo o papel de iluminar as ruas e realçar o colorido de todas as cores); os bonecos gigantes (entre eles os mais antigos, Catitão, Baiana e Benedito); a bandeira (em tecido preto com losango amarelo ao centro, destacando a data da fundação do bloco); e a composição instrumental (clarins, taróis, caixas, surdos e bumbos). (Gomes, 2018).

Na imagem abaixo, observa-se o gigantone Catitão do Zé Pereira dos Lacaiois, vestido com sua tradicional casaca vermelha.

---

<sup>60</sup> Miota era uma boneca gigante de pescoço comprido, concebida para enxergar o que se passava nos pátios internos das casas e, nos dias de festa, sair contando o que vira. (Guedes, 2010).

<sup>61</sup> O Zé Pereira dos Lacaiois é uma das atividades do Clube dos Lacaiois. Foi criado pelos empregados do Palácio dos Governadores, chamados à época de lacaiois. Os funcionários saíam juntos do serviço dançando o Entrudo de Portugal e carregando grandes bonecos coloridos. In: Secretaria Municipal de Cultura e Turismo de Ouro Preto. Disponível em: <<https://www.ouropreto.mg.gov.br/turismo/atrativo-item/2687>>. Acesso em: 21 mai. de 2024.

Figura 76 - Boneco Catitão no Zé Pereira dos Lacaiois



Fonte: Leles, 2024.

Outro Zé Pereira a ser mencionado é o que ocorre na pequena cidade de Belém de São Francisco, Pernambuco, onde um morador local, o artesão Gumercindo Pires, idealizou e criou, em 1919, um boneco gigante nomeado por ele Zé Pereira, em homenagem à tradicional figura carnavalesca carioca. O boneco foi utilizado no Carnaval da cidade com grande sucesso. Por isso, dez anos depois, em 1929, Pires criou a boneca gigante Vitalina, a companheira de Zé Pereira. (Ravena, 2019).

O cortejo de Belém de São Francisco ocorre até hoje.<sup>62</sup> Na ocasião de seu centenário, 2019, houve uma grande comemoração na capital Recife que contou com 25 bonecos de Olinda recepcionando o casal. Na cidade natal, é mantida a tradição da chegada dos bonecos aos festejos carnavalescos por barco, navegando nas águas do rio São Francisco. (Ravena, 2019).

---

<sup>62</sup> Consagrou-se como um dos elementos mais importantes dos cortejos carnavalescos pernambucanos. Na pequena cidade há um memorial com as figuras gigantes de Zé Pereira e Vitalina, considerados Patrimônio Cultural Imaterial de Pernambuco. CulturaPe. 30 ago. de 2023. Disponível em: <<https://www.cultura.pe.gov.br/canal/conselhodepreservacao/conselho-estadual-defere-o-registro-dos-bonecos-gigantes-de-belem-de-sao-francisco-ze-pereira-e-vitalina-como-patrimonio-cultural-imaterial-de-pernambuco/>>. Acesso em: 24 mai. de 2024.

Figura 77 - Cortejo de Zé Pereira e Vitalina em Belém de São Francisco



Fonte: Ravena, 2019.

Ainda em outras localidades brasileiras Zé Pereira também está presente como grande atração carnavalesca. É o caso de São Bento do Sapucaí, situada na Serra da Mantiqueira, São Paulo, onde o bloco é tradição desde o início do século XX. O cortejo inclui bonecos que medem mais de quatro metros de altura, cada um pesando cerca de 32,5kg. (Tersigni, 2018).

Figura 78 - Cortejo do Zé Pereira em São Bento do Sapucaí



Fonte: Tersigni, 2018.

Os Zés Pereiras também acontecem até hoje em diferentes cidades portuguesas, como Viana do Castelo, Torres Vedras, Braga, entre outras, em especial aquelas da região do Minho. Segundo Novo (2023) o mais popular e o mais ligado à região minhota é o de Barcelos, onde vários grupos de Zé Pereira, com gigantones e cabeçudos, desfilam pelo centro da cidade ao som de bombos e gaitas de foles.

Figura 79 - Gigantones e cabeçudos no carnaval de Barcelos (PT)



Fonte: Novo, 2023.

Importa observar que os grupos de Zé Pereira de Portugal não desfilam somente nos carnavais; participam também de outras festividades da cidade ou região, inclusive as religiosas.

Os Zés Pereiras continuam a encantar e a entreter multidões, com o barulho característico e ensurdecedor do rufar de seus tambores, muitas das vezes acompanhados de enormes bonecos representando figuras humanas (os *gigantones*). E quer em romarias ou no Carnaval, são motivos de afeto e orgulho para milhões de portugueses e brasileiros. (Mattos, 2023a, p. 25).

Estandartes e bandeiras são importantes elementos nos desfiles dos Zés Pereiras. Também estão presentes nos mais diferentes blocos carnavalescos da cidade do Rio de Janeiro, onde têm espaço privilegiado. Essa temática é abordada a seguir.

### 3.7 A bandeira e o estandarte no Carnaval carioca

Segundo Cascudo (1998, p. 134), bandeira e estandarte não são sinônimos uma vez que são diferentes. “A bandeira é fixada por um pau na extremidade, o estandarte pelo centro [...]. Nas irmandades predominam os estandartes [...]. Divulgou-se a bandeira quadrada ou retangular como signo do Rei e depois pavilhão nacional”. Se as diferenças estruturais e estéticas das duas peças são perceptíveis, o mesmo não se pode afirmar das diferenças semiológicas; ambas carregam sinais que, calcados na heráldica, têm suas próprias significações.

Boa parte dos autores atribui a chegada desses artefatos ao Brasil pelos portugueses, através das ordens terceiras, das confrarias, irmandades religiosas e tropas militares. Sobre o estandarte, Silva e Araújo (2019, p 169) afirmam:

Como herança de uma cultura europeia medieval, o estandarte foi um legado dos colonizadores portugueses que o introduziram no Brasil colônia como artefato de caráter semiológico e estético para identificação das tropas militares, das confrarias e irmandades religiosas, dentre outras instituições, e que ganhou espaço cada vez maior em cortejos e outros desfiles públicos.

Presume-se que as bandeiras também tenham sido um legado português, uma vez que sua origem também está na Idade Média, quando, exibindo cores específicas e identificação, foram usadas por exércitos aliados para não haver confusão com as tropas inimigas. (Duarte, 2001).

É possível que, com o tempo, estandartes e bandeiras brasileiros tenham sido influenciados pela cultura africana, pois eles fazem parte de uma série de rituais e cortejos realizados por negros escravizados para saudações e/ou cultos a entidades, pessoas e santos. Luz (2013) afirma que os africanos sofreram um verdadeiro processo civilizatório no Brasil; ressignificar sua cultura representava, tanto do ponto de vista tático quanto estratégico, uma forma de preservar e dar continuidade aos saberes e tradições de seus ancestrais e um movimento de resistência aos portugueses e suas imposições católicas, sociais, culturais etc.

Muitas das manifestações afro-brasileiras em louvor a reis, rainhas e santos e santas se enraizaram no Brasil mesmo após a abolição enquanto espaços de sociabilidade capaz de fundar identidades, preservar memórias de tradições de uma população historicamente marginalizada. (Cezar, 2015). E seguem até os dias de hoje, como, por exemplo, o Congado e o Reinado.

O Congado, ou Congada, é uma das manifestações mais antigas entre nós – Cascudo (2009) aponta que os primeiros registros dessa e de outras celebrações semelhantes datam do

século XVII. Apesar da origem controvertida, as raízes do Congado estão na África. “O folguedo da Congada é considerado como originário de Chico Rei. É a lembrança da luta do rei negro pela libertação de seus irmãos”. (Silva, 2008, p. 19-20).<sup>63</sup>

Segundo Gabarra (2008, p. 3), o ritual do Congado é uma manifestação de cultura popular criada no âmago da diáspora africana em louvor de santos negros e homenagens a reis e rainhas do Congo, reverenciando um reino “cuja organização social é baseada na interdependência de clãs africanos na sociedade escravocrata”. Trata-se da herança de uma manifestação da religiosidade popular em forma de préstitos (cortejos) que vem sendo transmitida de geração a geração. (Silva, 2008). “Os antepassados, as almas dos escravos, o fundador das irmandades rainhas e capitães falecidos são lembrados e reverenciados. A cultura congadeira é sempre fiel à ancestralidade [...]”. (Silva 2008, p. 19-20).

Nas festas do Congado, apresentam-se diferentes grupos de danças dramáticas, como congos, moçambiques, reisados, caiapós, marujos, ternos, entre outros. Organizadas a partir de dos ternos (guardas ou batalhões de dançadores) são realizados pelas ruas. (Cezar, 2015). “Cada terno é composto por pessoas reunidas ao redor de princípios simbólicos, identitários, estéticos e religiosos, que partilham memória coletiva e padrões culturais que se remetem à ancestralidade africana comum”. (Cezar, 2015, p. 366).

O Congado também está relacionado à Igreja Católica, sobretudo através do louvor a santos católicos, em especial Nossa Senhora do Rosário e São Benedito. (Gabarra, 2008). No Congado, esses santos são os mais reverenciados. (Silva, 2008).

[...] os negros trazidos para Brasil viveram no cativeiro então a gente não tinha quem reverenciar, a gente veio reverenciar N. S. do Rosário e São Benedito que, na época, era os devotos dos fazendeiros, que era a única imagem permitida ser usada nos quilombos, onde os negros viviam. (Matinada *apud* Gabarra, 2008, p. 4). (fala original).

A celebração em louvor a Nossa Senhora do Rosário é sustentada pela história (ou lenda) contada por muitas gerações sobre o salvamento de uma imagem perdida da santa por

---

<sup>63</sup> Reis africanos foram destronados e trazidos como escravos para o Brasil. Galanga, rei congolês, foi um deles. Na condição de escravo, foi batizado como Francisco ainda na travessia para o Brasil. Galanga (agora Francisco) foi comprado por um minerador de Vila Rica do Ouro Preto, antiga capital de Minas Gerais. Pela luta em favor da libertação dos negros escravizados, e por conseguir sua alforria e a de outros compatriotas, ficou conhecido como Chico Rei. No Congado, Chico Rei é simbolicamente representado pelo personagem Rei Congo. In: VASCONCELOS, Juliana de. Congado: uma celebração do hibridismo afro-Brasileiro. Disponível em: <[https://www.unincor.br/images/arquivos\\_mestrado/dissertacoes/juliana\\_de\\_vasconcelos.pdf](https://www.unincor.br/images/arquivos_mestrado/dissertacoes/juliana_de_vasconcelos.pdf)>. Acesso em: 21 mai. de 2021.

negros escravizados, e não pelos brancos que também a procuravam, fato que lhes teria dado conforto e esperança. (Mesquita, 2016). A história apontaria a predileção de Nossa Senhora do Rosário pelos negros, transformando-os em “filhos do rosário”. (Silva, 2014).

São muitas as versões a respeito. A Festa de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos de Chapada do Norte, Minas Gerais, por exemplo, que acontece desde o século XVIII, alude a um grupo de escravizados que encontrou a imagem Nossa Senhora do Rosário nas águas e só eles com seus louvores e tambores foram capazes de retirá-la dali.

O resumo de uma das versões conta-nos que: na época da escravidão uma imagem de Nossa Senhora do Rosário apareceu no mar. Os escravos viram a santa nas águas, com uma coroa cujo brilho ofuscava o sol. Eles chamaram o senhor da fazenda e lhe pediram que os deixasse tirar a senhora das águas. O fazendeiro não permitiu, mas lhes ordenou que construíssem uma capela para ela e a enfeitassem muito. Depois de construída a capela, o sinhô reuniu seus pares brancos, retiraram a imagem do mar e a colocaram em um altar. No dia seguinte, a capela estava vazia e a santa boiava de novo nas águas. Após várias tentativas frustradas de manter a divindade na capela, o branco permitiu que os escravos tentassem resgatá-la. Os primeiros escravos que se dirigiram ao mar eram um grupo do Congo. Eles se enfeitaram de cores vistosas e, com suas danças ligeiras, tentaram cativar a santa. Ela achou seus cantares e danças muito bonitos, ergueu-se das águas, mas não os acompanhou. Os escravos mais velhos, então, muito pobres, foram às matas, cortaram madeira, fizeram tambores com os troncos e os recobriram com folhas de inhame. Formaram um grupo de Candombe e entraram nas águas. Com seu ritmo sincopado, surdo, com sua dança telúrica e cânticos de timbres africanos cativaram a santa, que se sentou em um de seus tambores e os acompanhou até a capela, onde todos os negros cantaram e dançaram para celebrá-la. (Martins, 2003, p.72).<sup>64</sup>

Já o ritual em louvor a São Benedito, ocorre por ele ser um santo negro como os escravizados. “Se, por um lado Nossa Senhora do Rosário os elegera como filhos, por outro, havia uma conexão estreita entre o santo negro e os congadeiros, também negros”. (Silva, 2014, p. 4).

Nesse sentido, o catolicismo pode ser percebido como importante veículo de controle e dominação sobre a população colonial como um todo e sobre os escravos particularmente, tornando-se parte fundamental da religiosidade compartilhada pelos negros. “É em seu seio que emerge a devoção a vários santos do catolicismo”. (Silva, 2008, p. 22). Citam-se, além de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, Santa Efigênia (santa negra), São Domingos, Santa Catarina, São Jerônimo, entre outros. (Cezar, 2015).

Alguns autores argumentam que no Congado teria ocorrido um sincretismo religioso integrando as culturas indígena, branca europeia e negra. (Martins, 2021). No entanto, tal

---

<sup>64</sup> Genericamente, o termo “Candombe” se refere a escravizados africanos que tocam tambores, cantam e dançam em louvor a reis e rainhas da África e/ou a santos católicos. Trata-se de uma das expressões da cultura congadeira.

percepção de integração omitiria toda uma estratégia de cuidado e defesa dos escravizados com sua ancestralidade. Martins (2021) afirma que o termo “sincretismo” é utilizado como um “guarda-chuva”, muitas vezes abrigando concepções díspares. E explica:

Sem desejar alçar-me a especialistas em tão complexa questão, mas reconhecendo, entretanto, as inúmeras diferenças de efetivação dos variados processos sógnicos e cognitivos derivados dos cruzamentos das culturas e dos saberes, opto por empregar o termo sincretismo somente como efeito de fusão e aglutinação de diversos registros simbólicos, distintos em sua origem, mas aglutinados em um novo código e em uma nova sintaxe significante. (Martins, 2021, p. 36-37).<sup>65</sup>

Segundo Martins (2003), a origem do Reinado também remonta a ritos de coroação de rainhas e reis africanos, além de santos católicos, inclusive nos moldes do Congado, eis que, mesmo com muitas restrições, os escravizados se apoderaram das festas religiosas dos católicos para salvaguardar suas crenças, costumes e cultura. (Casculo, 1998).

Dentre todas as regiões do Brasil que receberam escravizados africanos, Minas Gerais foi aquela onde a realização das celebrações desses ritos foi mais intensa, devido ao grande número de escravos para lá levados (em sua maioria bantos) para a exploração de minas e pedras preciosas no chamado Ciclo do Ouro. (Mesquita, 2016).

Por volta de 1711, surgem no estado, na antiga capital Vila Rica, as festas em louvor a Nossa Senhora do Rosário e a São Benedito, na época denominadas como Reinado ou Reisado. Além dessas denominações, a celebração também ficaria conhecida como Congado ou Congada. (Mesquita, 2016). Leciona Mesquita (2016) que o termo “Reisado” é pouco comum entre os pesquisadores. Alguns o definem como um teatro que ocorre na época do Natal e se estende até o Dia de Reis, enquanto outros como a própria Folia de Reis. Entretanto, a denominação Reisado por vezes também é usada para definir as festas em louvor a santos, ao lado dos termos “Congado”, “Congada” e “Reinado”. A problemática do uso desses termos estaria ligada a diferenças regionais ou à própria dificuldade teórica de quem escreve ou organiza os festejos. (Mesquita, 2016).

Talvez por isso ainda haja confusão entre os termos “Congado” e “Reinado”. De acordo com Souza (2018), o Congado chegou a ficar conhecido como Reinado por características comuns a ambos: congregar em grupos a junção de várias etnias africanas para a instalação de um império negro no Brasil, servindo de acalanto para lidar com a dor e a saudade de casa. “Um

---

<sup>65</sup> O entendimento de Martins (2021) é o mesmo adotado nesta pesquisa. Desta forma, o termo “sincretismo” não se confunde com toda uma gama de troca de informações e ideias que formavam uma rede de ação e perpetuação de ritos e culturas.

território físico e simbólico de sociabilidade onde os africanos exercitavam sua espiritualidade, perpetuavam sua cosmogonia e dramatizavam as relações conflituosas construídas no novo mundo pela diáspora africana”. (Souza, 2018, p. 190).

Embora a utilização dos termos “Congado” e “Reinado” possa depender da localidade pesquisada, especialmente em Minas Gerais eles soam como sinônimos, referindo-se igualmente a festividades locais oriundas das antigas coroações de reis/rainhas negros e santos católicos. No município de Itapeçerica, por exemplo, região centro-oeste de Minas Gerais, a festa em louvor a Nossa Senhora do Rosário é conhecida popularmente pela alcunha de Reinado, o “Reinado do Rosário”, e não Congado, ainda que apresente rituais bastante semelhantes aos rituais dos festejos do Congado para a santa. (Souza, 2012).

Bandeiras e estandartes são artefatos presentes e de grande importância nos Congados e nos Reinados.

Nos Congados, além dos cantos, danças e coroação de reis e rainhas, santos e santas, há bandeiras, estandartes com imagens de santos, e levantamento de mastro.<sup>66</sup> O cortejo segue para pegar a bandeira na casa do zelador, nomenclatura que pode mudar para mordomo ou Rei dependendo da região e do Congado. Em Montes Claros, norte de Minas Gerais, por exemplo, chama-se mordomo. (França e Popoff, 2011).<sup>67</sup>

Ali, os cortejos levam seus porta-estandartes à frente fazendo evoluções durante todo o percurso. As bandeiras têm formato retangular e cada santo tem sua cor: Nossa Senhora do Rosário, azul, São Benedito, rosa claro e o Divino Espírito Santo, vermelho. Elas são vistas pelos participantes e devotos como símbolos sagrados que representam a devoção dos congadeiros. (França e Popoff, 2011).

Já no Reinado de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, o cortejo solene vai até a casa do Rei buscar a bandeira para posteriormente pendurá-la no mastro. (Martins, 2003). O levantamento da bandeira é de grande significância no Reinado do Rosário no Jatobá. Segundo Martins (2021):

---

<sup>66</sup> Mastro é o nome dado a uma bandeira com a imagem de um santo amarrada em um longo cabo de madeira, pintado e enfeitado com papel e fitas coloridas. (França e Popoff, 2011).

<sup>67</sup> As bandeiras dos santos ficam guardadas na casa de pessoas da comunidade chamadas mordomos. Nas noites de festa, os congadeiros vão buscar as bandeiras do santo na casa do respectivo mordomo, seja no cortejo de Nossa Senhora do Rosário, seja no de São Benedito ou do Divino Espírito Santo, e, em seguida, acontece o levantamento do mastro daquele santo. (França e Popoff, 2011).

O mastro anuncia a festa que vai começar dali a sete dias, conclamando os vivos e os antepassados para o ato sagrado e para os festejos daquele ano. É hora de levantar a bandeira, de reunir as energias positivas aos pés do cruzeiro, de alumiar o Rosário de Maria. O levantamento dos mastros é um ato litúrgico que galvaniza as forças telúricas dos vivos, dos mortos, de seus descendentes, firmando o terreiro para o bom andamento dos festejos. (Martins, 2021, p. 107).

Daniel Bitter, em sua pesquisa “A Bandeira e a Máscara: estudo sobre a circulação de objetos rituais nas Folias de Reis” (2008),<sup>68</sup> aborda pontos significativos sobre a bandeira nas Folias de Reis; é de se destacar a forma como o autor argumenta sobre o pertencimento, a durabilidade e o axé que é transferido quando à bandeira quando ela passa de um mordomo a outro.

[...]. A transferência da bandeira de um dono ou mestre a outro pode envolver certos procedimentos rituais [...]. A propriedade de uma bandeira é, portanto, transitória, podendo estar associada a uma pessoa, ou mesmo a um grupo. Uma bandeira pode ser de propriedade de um mestre ou de um dono de uma folia até que este resolva não mais realizar jornadas. Neste caso a bandeira pode ser transferida a outro responsável ou mestre-folião para que se possa dar continuidade às jornadas de Reis. Contudo, juntamente com a bandeira herda-se o quadro mental a partir do qual o artefato é produzido e, ao mesmo tempo, investido de certos sentidos e poderes. Este aspecto é fundamental, pois permite deslocar o foco do objeto, da coisa e de sua materialidade substancial em si mesmas, para o sistema de ideias que o subjaz. Em outras palavras, herda-se o conhecimento, o fundamento sagrado para a construção, reprodução, salvaguarda e uso da bandeira.

[...]. Construídas ou herdadas, bandeiras podem passar por rituais de consagração, serem benzidas, receber nomes, cuidados especiais, véus, flores e é também esse conjunto de ações que as tornam eficazes entre os homens comuns. Todos esses gestos visam igualmente a singularizar esta categoria de objetos de modo a mantê-los afastados do domínio das trocas mercantis. (Bitter, 2008, p. 141-142).

Em janeiro de 1997, na cidade de Olinda, Pernambuco, no bairro de Cidade Tabajara, tive a oportunidade de registrar parte do processo de criação do estandarte do “Maracatu de Baque Solto Piaba de Ouro”, mais conhecido como Piaba de Ouro, para o carnaval daquele ano.<sup>69</sup>

---

<sup>68</sup> O trabalho aborda o lugar que certos objetos ocupam em sistemas de trocas de natureza ritual, com foco na circulação da bandeira e da máscara no contexto social e ritual das Folias de Reis. Etnograficamente, a bandeira e a máscara se insinuam enquanto símbolos dominantes, apresentando-se de forma complementar e produzindo reflexos no plano das ações sociais e rituais.

<sup>69</sup> Fundado em 11 de setembro de 1977 por Manuel Salustiano Soares (Mestre Salustiano, Mestre Salu), Augustinho Pires e Manoel Mauro de Souza. Nascidos na Zona da Mata pernambucana, criaram o ‘brinquedo’ para relembrar e manter as tradições e reafirmar na capital o valor cultural da região. O Piaba de Ouro ultrapassou fronteiras com apresentações em outros estados do Brasil e no exterior, em países como Cuba, França e EUA. Conquistou, entre muitos títulos, o de campeão do carnaval pernambucano por sete anos consecutivos. In: O Galo Vermelho. 11 set. de 2009. Disponível em: <<https://vermelho.org.br/2009/09/11/aos-32-anos-maracatu-piaba-de>

Estava hospedada na casa de um de seus fundadores, Mestre Salustiano (Mestre Salu),<sup>70</sup> e por esse motivo pude apreciar momentos primorosos, um deles a troca de “loas” pelos membros da família de Mestre Salu.<sup>71</sup> Um estava na cozinha, outro no quintal, outro bordando, outro lavando as fitas da lança do caboclo do Maracatu, um falava um verso aqui o outro respondia acolá, outro puxava mais um verso ritmado em outro ponto da casa, tudo acontecia em um delicioso improviso, numa sintonia que parecia um espetáculo só para mim. A família era muito grande, na época eu conheci dez dos então doze filhos de Mestre Salu (Manoel Salustiano, Manoelzinho; Cristiano; Maciel, Imaculada, a mais velha dos filhos; Clayton; Pedrinho; outra Imaculada, a mais nova; Bethânia; Mariana; e Dinda. Ele ainda teria mais três filhos, completando um total de 15.

Voltando aos estandartes, Manoelzinho, filho mais velho de Salustiano, me disse que normalmente no Maracatu Piaba de Ouro o estandarte é renovado a cada dois anos, podendo ocorrer de um ano para outro.<sup>72</sup> Os estandartes não são jogados fora, todos os antigos ficavam guardados num espaço ao lado da casa, uma espécie de galpão, onde havia os chapéus dos caboclos do maracatu, fantasias, a mala com os bonecos de mamulengo, entre tantos objetos componentes de diferentes brincadeiras e folguedos da cultura popular brasileira.

---

ouro-preserva-tradicao/#:~:text=O%20Maracatu%20de%20Baque%20Solto,o%20valor%20cultural%20da%20regi%C3%A3o>. Acesso em: 3 jun. de 2024.

<sup>70</sup> Manoel Salustiano Soares, Mestre Salu (Aliança, Pernambuco, 1945 - Recife, Pernambuco, 2008). Músico, compositor, artesão, ator. Referência nas artes do cavalo-marinho, do maracatu e demais expressões da cultura popular de Pernambuco. Exímio dançador do cavalo-marinho da região norte da Zona da Mata pernambucana, encarna diversos personagens do folguedo, como arlequim, dama e galante. Além do cavalo-marinho, tem contato com outros folguedos de sua região, como o maracatu, a ciranda, o coco, o forró, o mamulengo e o repente de viola. Em 1965, recebe o título de doutor honoris causa pela Universidade Federal do Pernambuco (UFPE). Em 1990, recebe o título de “Reconhecido Saber” concedido pelo Conselho Estadual de Cultura de Pernambuco. Em 2001, recebe a comenda da Ordem do Mérito Cultural do Ministério da Cultura. Em 2005, foi reconhecido como patrimônio vivo da cultura pernambucana pelo governo estadual, como mestre de folguedos populares, rabequeiro. In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. 2024. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa13947/mestre-salustiano>>. Acesso em: 3 jun. de 2024.

<sup>71</sup> A loa é um gênero poético advindo da manifestação folclórica maracatu de baque solto. Gênero da tradição oral, é produzido em versos por mestres(as), produtores(as) culturais, poetas/tiradores de loas que, de improviso, constroem as loas a partir de suas vivências, experiências, considerando fatos da atualidade. Os versos têm parentesco com os repentes de viola e com a poesia de cordel, na rima e na métrica, diferenciando-se destes apenas quanto ao ritmo. A loa é parte integrante da cultura do maracatu. In: FRANÇA, Ana Cláudia de; COSTA-MACIEL, Débora Amorim Gomes da. “Loas de Maracatu de Baque Solto” em turma de alfabetização: inserção de produtores do gênero da tradição oral no contexto da educação de pessoas jovens, adultas e idosas. Interfaces da Educação, v. 12, n. 34, 2021.

<sup>72</sup> Manoelzinho Salustiano é Doutor Honoris Causa e Notório Saber em Cultura Popular pela Universidade de Pernambuco. Atua no processo de garantia da visibilidade e valorização das manifestações culturais populares de Pernambuco, em especial, daquelas localizadas na região da Zona da Mata, a exemplo do Maracatu de Baque Solto, Cavalo-Marinho, Mamulengo, Ciranda, Caboclinhos, entre outras.

Naquela ocasião ganhei da família uma roupa de baiana do Maracatu que eu poderia bordar à minha maneira ou deixar sem bordado se assim preferisse. No entanto, nunca fui convidada a bordar o estandarte, só podia ver como os meninos o bordavam. Ainda que quisesse, estava claro que não podia participar daquela ação, era para ser realizada por iniciados, por pessoas formadas dentro daquela cultura, cheia de signos e ritos que eu desconhecía.

As imagens abaixo, de parte da área de serviço da casa de Mestre Salu, mostram Manoelzinho bordando a lateral do estandarte de 1997 (primeira foto), Manoelzinho colocando no centro do estandarte a Piaba heráldico do Maracatu (segunda foto) e Pedrinho e Manoelzinho bordando.

Figura 80 - Preparação do estandarte do Maracatu Piaba de Ouro (1997)



Fonte: A autora, 1997.

Nas conversas com Manoelzinho, ele explicou que o Maracatu é um segmento que se criou dentro das senzalas dos engenhos. Existem dois tipos: o de baque solto e o de baque virado. No maracatu de baque solto, o que predomina é o caboclo de lança. Vem da cultura afro-indígena, onde os cultos são baseados no ritual da jurema, caboclos da mata. O maracatu de baque virado é de origem africana, tendo surgido quando os negros começaram a sair em procissão em louvor à Nossa Senhora do Rosário. Nele, predominam as alfaías, que são os tambores e as baianas, inspirados nos rituais nagôs. Os Maracatus (de baque solto ou de baque virado) possuem estandartes que, como nos Congados, apresentam figuras de reis e rainhas.

Pertinente observar a influência indígena, além da africana, nos Maracatus. O sincretismo, como efeito de fusão, vai se dar dentro das festas carnavalescas de maneira bem mais profunda do que nos é comumente relatado. Outro exemplo de festa onde a influência indígena é marcante, e na qual o estandarte tem grande importância, é a festa de Çairé (ou festa

do Sairé), em Alter do Chão, no Pará.<sup>73</sup> Os grupos de Caboclinhos, de Pernambuco, também trazem a influência indígena e os estandartes como parte do rito de apresentação.<sup>74</sup>

Também em Pernambuco, clubes e troças carnavalescas,<sup>75</sup> bem como os grupos de frevo, trazem estandartes em suas apresentações. Nos clubes e troças, cada grupo tem entre dois ou três porta-estandartes masculinos que se revezam na função, todos trajando “Luiz XV”, em referência ao antigo rei da França, ou seja, sapato com fivela, meias compridas, calça fofa até o joelho e peruca branca. Sua função é apresentar e resguardar o pavilhão, além de mostrar uma dança inspirada no minueto ao meio do passo sincopado do frevo. (IPHAN, 2016).

No frevo, a dança do porta-estandarte é diferenciada. Também vestido a Luís XV, ele acompanha a música equilibrando-se e equilibrando o estandarte. Normalmente são homens de meia-idade que abrem os desfiles dos clubes e das troças. Já os desfiles dos blocos são anunciados pelo flabelo (leque ou ventarola) carregado por mulheres quase sempre mais jovens, que não dançam frevo, somente executam evoluções que acompanham as melodias dos frevos de bloco. (IPHAN, 2016).

O documentário “Porta-estandartes, Frevo e Memórias”, que aborda alguns dos porta-estandartes ícones dos grupos de frevo de Recife e Olinda, mostra a importância deste símbolo nos desfiles oficiais do Carnaval pernambucano. Observa-se a forma como os grupos saem pelas ruas e os cuidados dos porta-estandartes com os fios de alta tensão de modo a não danificar o estandarte, bem como evitar acidentes.<sup>76</sup>

<sup>73</sup> O nome significa espécie de estandarte composto por três semicírculos de madeira coroados por uma cruz que é carregado por mulheres indígenas ao som de música. O Çairé se constituiu historicamente sob elementos cristãos e indígenas, mantendo sua principal característica: a resistência e a continuidade, que se manifestam por meio de símbolos, crenças e práticas rituais, tendo como suporte a vivência dos mais velhos, que transmitem aos mais novos memórias e experiências. In: DIAS, João Aluizio Piranha. A Festa do Çairé e a Resistência Indígena: uma experiência ancestral dos Borari em Alter do Chão, Santarém, Pará. 2019. Disponível em: <[https://tede.ufam.edu.br/bitstream/tede/7382/3/Tese\\_Jo%C3%A3o%20Alu%C3%ADzio%20Dias\\_PPGSCA.pdf](https://tede.ufam.edu.br/bitstream/tede/7382/3/Tese_Jo%C3%A3o%20Alu%C3%ADzio%20Dias_PPGSCA.pdf)>. Acesso em: 4 jun. de 2024.

<sup>74</sup> Mistura danças e músicas com raízes indígenas, iniciada com o culto da jurema. Os Caboclinhos se apresentam com rei (cacique), rainha (cacica), capitão, tenente, guia, contra-guia, perós, porta-estandartes, caboclinhos, caboclinhas, pajé, caboclinhos caçadores, princesas e curandeiro. Usa gaita ou flautim (de taquara, também chamado inúbia), caracaxás ou mineiros, tarol e surdo. In: Pernambuco Cultural. Disponível em: <[https://www.pernambucocultural.com/site/?page\\_id=808](https://www.pernambucocultural.com/site/?page_id=808)>. Acesso em: 30 mai. de 2024.

<sup>75</sup> As troças carnavalescas são originalmente pequenas agremiações que se parecem com os clubes de frevo, mas costumam ser menores e mais simples. As troças lembram zombarias e seu surgimento está quase sempre ligado a uma história pitoresca, uma brincadeira nascida de uma reunião entre amigos. In: G1. 8 jan. de 2012. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pernambuco/carnaval/2012/noticia/2012/01/bloco-troca-urso-maracatu-saiba-quem-e-quem-no-carnaval-de-pe.html>>. Acesso em: 3 jun. de 2024.

<sup>76</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HhPYEU-axYU>>. Acesso em: 30 mai. de 2024.

O frevo, com todos os seus elementos, esteve presente na cidade do Rio de Janeiro nos anos 1930 do século passado.

No Rio de Janeiro, em 27 de novembro de 1934, fora fundado, na Rua do Jogo da Bola n.º 173, bairro da Saúde, o Clube Carnavalesco Misto Vassourinhas. A primeira apresentação da nova agremiação aconteceu num domingo, 23 de dezembro do mesmo ano, utilizando uma fração do Batalhão de Guardas, dirigida pelo sargento Jacinto de Carvalho, com a presença de alguns pernambucanos a mostrar aos cariocas “como é que se faz o passo”. Nesta época era governador do Distrito Federal, conseqüentemente prefeito do Rio de Janeiro, o pernambucano Pedro Ernesto do Rego Baptista (1886-1942), também conhecido como grande carnavalesco, responsável que fora pela oficialização do carnaval, criação do primeiro baile do Theatro Municipal (8.2.1932) e pelo concurso de músicas carnavalescas

[...]. Finalmente, em fevereiro de 1935, já no tríduo carnavalesco, na segunda-feira, o Misto Vassourinhas fazia sua passeata de estreia apresentando ao povo carioca o Carnaval típico de Pernambuco. Com uma banda de 35 figuras onde se destacavam 9 trombones e 4 pistons, precedida por um numeroso grupo de passistas e tendo à frente o seu bonito estandarte, ladeado por dois balizas vestidos à Luiz XV [na verdade dois porta-estandartes], o clube deslumbrava e, principalmente, arrastava na sua marcha avassalante quantos estavam no caminho. Sem corda protegendo os fantasiados integrantes do cortejo, como é comum nos desfiles do Recife e das principais cidades pernambucanas, a onda do frevo ia carregando numa massa compacta, que se desmilinguia no empolgamento agitado, porém rítmico, pernambucanos e cariocas. O frevo impunha-se triunfalmente no Carnaval carioca. (Silva, 2024, s/p). (grifo do autor).

Um ponto importante a se destacar é o contexto político desse evento, o prefeito da então Capital Federal era Pedro Ernesto, o mesmo que depois de trazer o frevo para o Rio de Janeiro em 1935, iria oficializar os desfiles de rua e legalizar as escolas de samba – mais de três anos antes já havia permitido o primeiro desfile oficial das escolas de samba, ideia do jornalista Mário Rodrigues Filho, fundador do jornal “Mundo Sportivo”. O desfile ocorreu na Praça XI, no dia 7 de fevereiro de 1932, com a participação de 19 agremiações, cada uma delas contando com, no máximo, 100 integrantes. A escola de samba vencedora foi a Mangueira. (TV Brasil, 2012).<sup>77</sup>

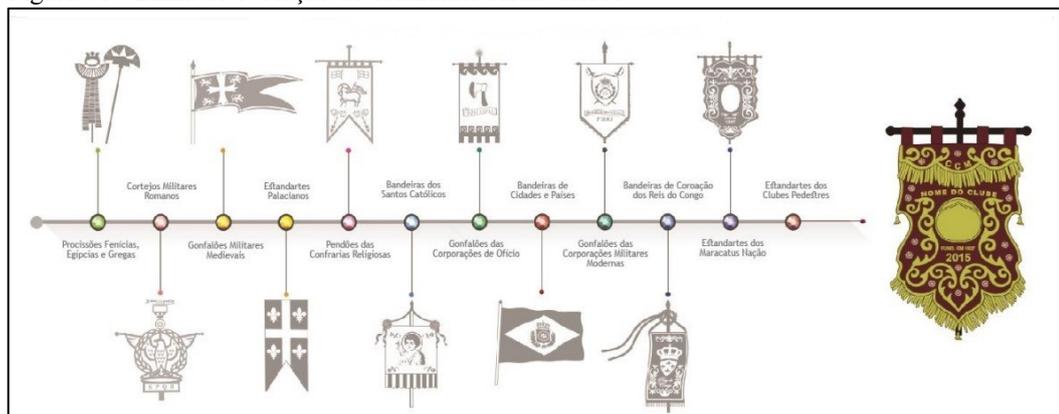
Em todas as festas e folguedos em que bandeiras e estandartes fazem parte, sua presença é significativa, simbólica, portanto, primordial, pois estes são elementos visuais que guardam signos que refletem a comunidade de origem; sem a presença desse “amuleto” a festividade não pode acontecer. Em trabalho de dissertação, Hugo Silva (2016) apresenta uma linha de evolução do estandarte carnavalesco, uma espécie de síntese que ilustra o processo evolutivo do artefato. Observa-se que a composição feita pelo autor não se dá apenas no plano estético, mas também

---

<sup>77</sup> Sobre o início dos desfiles das escolas de samba trataremos mais adiante neste capítulo.

em valores simbólicos e “mágicos” do objeto, que ultrapassam seu valor de matéria, valores que vão ao encontro da ancestralidade. Ao inserir os estandartes das festas dos Reis do Congo (Congadas e Maracatus) na linha de descendência dos estandartes e bandeiras, o autor iconograficamente insere a influência dos povos africanos na maior festa popular do Brasil, o Carnaval, e com isso transforma o discurso normatizado de uma única via.

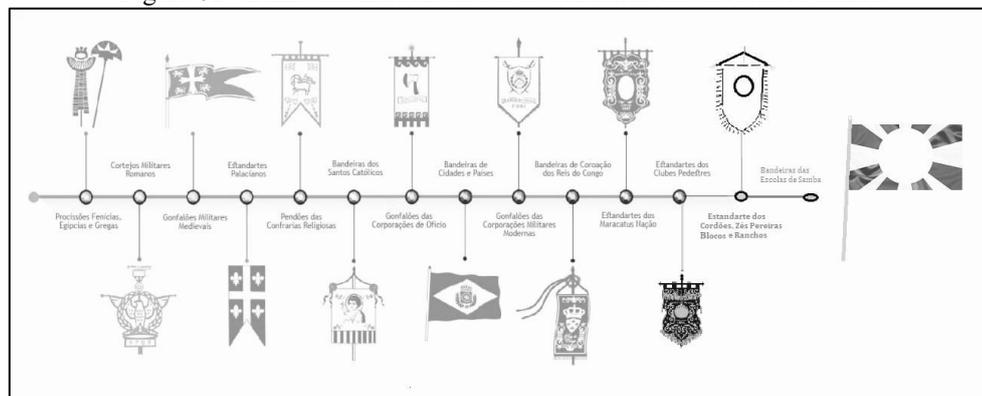
Figura 81 - Linha de evolução do estandarte carnavalesco



Fonte: Silva, 2016.

Seguindo a proposição de Silva (2016), dei continuidade às referências das bandeiras e dos estandartes, inserindo mais uma bandeira, aquela que acredito simbolizar os Zés Pereiras, os ranchos, cordões e blocos. A inspiração para tanto foi o Cordão da Bola Preta, fundado em 1918, que, aos 106 anos de existência ainda está em atividade na folia carnavalesca carioca. A proposição da linha tem como ideia a visualidade das influências herdadas que constituem as bandeiras das escolas de samba.

Figura 82 - Linha das influências até as bandeiras das escolas de samba



Fonte: A autora com base em Silva (2016).<sup>78</sup>

<sup>78</sup> A imagem em maior formato está no Anexo 1.

### 3.8 Cordões, ranchos e blocos

Em fins do século XIX, grupos, cordões, sociedades, clubes, ranchos e foliões avulsos circulavam sem uma organização ou estrutura formalizada no Carnaval da cidade do Rio de Janeiro. Predominavam as chamadas práticas avulsas, como os sujeitos e mascarados (carnavalescos que não eram filiados a qualquer grupo) e as três grandes sociedades: Fenianos, Tenentes e Democráticos – até a segunda década do século XX, as sociedades foram a principal expressão carnavalesca do Rio, eis que se apresentavam luxuosamente e desfilavam por longo percurso pelas ruas centrais da cidade durante os dias de Carnaval, atraindo grande número de pessoas. Os desfiles das grandes sociedades, que datam de 1859, permaneceram em menor número até meados da década de 1950. (Gonçalves, 2006).

Nas primeiras décadas do século XX, quando ainda não havia escolas de samba, o Carnaval carioca era bastante heterogêneo. Segundo Gonçalves (2006), várias formas carnavalescas surgiam, se transformavam e desapareciam.

Nesse contexto, havia um grande número de pequenas sociedades carnavalescas que eram denominadas clubes, grêmios, grupos, cordões e ranchos. Entre 1901 e 1910, havia cerca de 500 agremiações registradas entre “cordões”, “ranchos” e “sociedades”, que iam e vinham, mudavam de nome, mudavam de sede com frequência. (Gonçalves, 2006, p. 72). (grifos da autora).

Com o passar do tempo, os cordões e os ranchos, ao lado dos blocos, acabariam se tornando importantes expressões carnavalescas da capital do Rio de Janeiro. Observa-se que, de acordo com Cunha (2015), cordões e ranchos são tratados muitas vezes de forma indistinta, sobretudo por conta de suas semelhanças, principalmente quanto à origem social, pois, em geral, ambos abarcavam gente dos morros, subúrbios e trabalhadores braçais. Fato é que eles são apontados por muitos estudiosos como sendo as matrizes dos blocos e das escolas de samba atuais.

#### 3.8.1 Cordões carnavalescos

[Os Cordões] núcleos irredutíveis da folia carioca, brotam como um fulgor mais vivo e são antes de tudo bem do povo, bem da terra, bem da alma encantadora e bárbara do Rio. O Cordão é nossa alma ardente, luxuriosa, triste, meio escrava e revoltosa, babando lascívia pelas mulheres e querendo maravilhar, fanfarrona, meiga, bárbara e lamentável. (João do Rio *apud* Nunes, 2021).

Conta Jota Efege (*apud* Paz, 2000)<sup>79</sup> que o Carnaval carioca, no princípio do século XIX, já começava a renunciar às práticas do Entrudo. Repudiando o lançamento de baldes de água, o arremesso de punhados de farinha e de limões cheios de líquido nem sempre odorosos, buscava novos divertimentos. Surgem, então, os grupos de Zé Pereira, que, em pouco tempo, acabariam evoluindo para o Cordão, denominação que à época servia designar qualquer grupo carnavalesco.<sup>80</sup> Cordão era o nome genérico de vários tipos de agrupamentos e tanto podiam reunir carnavalescos dos bairros mais elegantes quanto os escravos. (Cabral, 2016).

Ao longo da primeira metade deste mesmo século XIX os Cordões carnavalescos vão se firmando e se consolidando como verdadeiro fenômeno na folia carioca. De acordo com Carino e Cunha (2014), o Cordão era uma grande festa, porém mais comportada que o Entrudo.

Muita serpentina, confete, lança-perfume, álcool, gargalhadas, berros, uivos, guinchos. Grupos desenfreados sacudiam as ruas da cidade, cada um vestido a seu modo, com lantejoulas, penas, piche, casacas, cabeleiras de cachos, homens com tamancos ou pés nus carregando serpentes vivas sem os dentes, lagartos enfeitados, jabutis aterradores, foliões mascarados com feições de velhos, palhaços, diabos, reis, rainhas, índios, baianas. (Carino; Cunha, 2014, p. 66-67).

Cascudo (1998), entre outros autores, cita a descrição dos Cordões do jornalista Renato Almeida publicada em seu livro “História da Música Brasileira”, de 1926.

Eram grupos de mascarados, velhos, palhaços, diabos, rei, rainha, sargento, baianas, índios, morcegos, mortes, etc. Vinham conduzidos por um mestre, a cujo apito de comando obedeciam a todos. O conjunto instrumental era de percussão: adufes, cuícas, reco-recos, etc. Os “velhos” fazendo seus passos, que se chamavam letras, cantavam marchas lentas e ritmadas, do tipo do ó raio, ó Sol, suspende a Lua! Enquanto os palhaços cantavam chulas em ritmo acelerado como o Quêre, Quêrê, Quêre, ó Ganga. E assim atravessam as ruas, nos dias e noites de carnaval. (Almeida *apud* Cascudo, 1998, p. 9.250). (grifo original).

Segundo Paz (2000), a figura do velho era de grande importância no Cordão. Constituía uma atração. Apoiados em grandes cajados, os velhos exibiam-se em evoluções, caminhando com dificuldade como se realmente carregassem o peso dos anos. “A dança dos velhos, com seus passos e volteios chamados de letras, era considerada um ponto importante para o sucesso dos cordões”. (Paz, 2000, p. 19).

---

<sup>79</sup> João Ferreira Gomes, mais conhecido como Jota Efege, foi jornalista e cronista dos costumes da cidade do Rio de Janeiro e suas manifestações culturais, em especial o Carnaval.

<sup>80</sup> O nome Cordão remete à existência de uma fileira de muitas cordas. Por extensão, Cordões carnavalescos representam fileiras de pessoas que se sucedem formando um grupo que sai em cortejo pelas ruas da cidade no Carnaval. Não há qualquer associação do nome com a existência/uso de uma corda circundando as pessoas.

Corrêa (2020) afirma que os Cordões eram uma festa popular, uma versão mestiça da dança cucumbi, originária do Reino do Congo, adaptada às procissões do catolicismo da época. “Eram organizados em cortejos de canto e dança, comandados pelo apito de um mestre. Sob a marcação de instrumentos percussivos, brincavam personagens como cantadores e dançarinos, palhaços, a morte, diabos, reis, rainhas, baianas e índios”. (Corrêa, 2020, p. 1).

Nas descrições acima dois aspectos chamam a atenção. Primeiro, a menção aos Velhos e à dança cucumbi. Em seu livro “As Escolas de Samba do Rio de Janeiro”, o jornalista e pesquisador Sérgio Cabral (2016) ressalta a importância de dois tipos de Cordões dentre tantos: o dos Velhos e os Cucumbis, pois em ambos era absoluta a predominância do folião negro. O Cordão dos Velhos, além de cantar marchas lentas e ritmadas, tinha como característica fundamental a pantomima desenvolvida por seus integrantes, que dançavam curvados, geralmente apoiados num pedaço de pau, como uma bengala, imitando velhos. Já os Cucumbis, eram mais ricos, tanto na dança quanto na variedade rítmica e na música que cantavam. Suas origens estavam nos congos, congadas, quilombos e ticumbis do Nordeste, que, no Rio de Janeiro, adquiriram identidade própria.

Observa-se que, de acordo com Ferreira (2005), o Cordão dos Velhos tinha forte ligação com a capoeira:

A denominação de velhos, dada aos rapazes que saíam em muitos cordões, e dança de velhos a sua coreografia, aponta para uma forte ligação entres esses grupos e a capoeira que infestou o Rio de Janeiro até o final do século XIX. Afinal, “dança de velho” fora praticamente sinônimo da capoeiragem no jargão dos participantes da luta. Além disso, essa dança era composta por “letras”, termo também usado para definir os “passos” da capoeira. (Ferreira, 2005, p. 287). (grifos do autor).

Outro aspecto correlacionado ao primeiro diz respeito à origem religiosa dos Cordões, em especial ao catolicismo. O escritor João do Rio, no livro “A Alma Encantadora das Ruas”, de 1908 (*apud* Cabral, 2016), já revelara que os Cordões têm origem na festa de Nossa Senhora do Rosário desde os tempos coloniais, quando saíam pelas ruas vestidos de reis, de bichos, de guardas, tocando instrumentos africanos, dançando e cantando. Já Cascudo (1998), além de definir o Cordão como um grupo de foliões vestidos com fantasias, cantando e dançando, também o identifica como uma manifestação oriunda de festejos religiosos.

Em geral, à frente dos Cordões, havia o abre-alas, constituído por grupos fantasiados de índios. Depois, vinha o ponto alto dos Cordões, o estandarte, considerado símbolo que particularizava cada um deles, sendo confeccionado com luxo e criatividade. Mascarados e fantasiados constituíam uma massa heterogênea em que palhaços, diabos, baianas, caveiras,

Clóvis, se misturavam com príncipes, princesas e velhos usando enormes máscaras. (Paz, 2000).

Cunha (2015) destaca outros aspectos dos Cordões: seus integrantes seguiam invariavelmente a pé; caracterizavam-se, sobretudo, pela percussão acompanhada de cantoria, na qual um ou dois dançarinos vestidos de índios entoavam a copla,<sup>81</sup> e o coro em uníssono repetia o estribilho (ou chula), por vezes acompanhados apenas de cavaquinho e violão; muitas vezes contavam com um mestre-de-pancadaria, a quem cabia afinar o ritmo da percussão; embora nem sempre excluíssem as mulheres, eram predominantemente masculinos quando saíam às ruas; apresentavam uma cantiga unificada, composta para a ocasião especial – os Cordões foram os iniciadores do Carnaval carioca com cantiga específica, embora privativa de cada grupo. (Paz, 2000).

Dentre os Cordões surgidos em fins do século XIX, destaca-se o Triunfo dos Cucumbis (Sociedade Carnavalesca Triunfo dos Cucumbis), de 1888, pertencentes aos cucumbis carnavalescos, o primeiro Cordão organizado da cidade do Rio de Janeiro, formado por negros fantasiados de índios, tocando instrumentos de predomínio africano e dançando, possuindo caráter essencialmente africano. (Silva, 2023). Outra agremiação importante da época foi o Cordão Rosa de Ouro, de 1899, formado por negros em sua maioria, cuja sede ficava no bairro do Andaraí, Zona Norte da cidade, local onde residia a compositora Chiquinha Gonzaga. A pedido de seus integrantes, Chiquinha comporia a famosa música “Ó Abre Alas”, considerada a primeira canção carnavalesca brasileira (marchinha de carnaval) da história. (Silva, 2023).

O início do século XX foi o grande momento dos Cordões. Segundo Paz (2000):

Em 1902 formaram-se tantos, que só nesse ano a polícia licenciou mais de duzentos. Nesse ano nasceram os Teimosos da Chama e o Grémio Carnavalesco Dália de Ouro. Em 1905, aumentou de tal modo o número de cordões que o jornal O País declarou que mesmo que nenhum clube saísse à rua, mesmo que não houvesse passeata das grandes sociedades, só o desfile dos cordões já seria garantia de um carnaval magnífico. (Paz, 2000, p. 19).

Em pouco tempo, os Cordões se proliferaram pelas ruas da cidade do Rio, expressando o formato carnavalesco dos segmentos populares. Levantamento feito por Maria Clementina Cunha, no livro “Ecos da Folia”, dá conta de que, entre 1901 e 1910, 189 Cordões desfilavam pelas ruas da cidade no Carnaval carioca. (*apud* Santana, 2015).

---

<sup>81</sup> Estrofe, pequeno grupo de versos.

Devido à grande rivalidade entre eles, não raro havia confrontos. Brigas e desentendimentos podiam ocorrer entre participantes de Cordões distintos, resultando invariavelmente no envolvimento de todo o grupo, ou quando os Cordões se cruzavam; muitos deles eram considerados briguentos, pois reuniam entre seus componentes famosos capoeiristas. (Silva, 2023; Paz, 2000).

Talvez por isso, alguns autores, a exemplo de Ferreira (2005), distinguem os Cordões em duas categorias: os “tranquilos”, que seriam aqueles preocupados em conseguir apoio da imprensa, e os “velhos”, que seriam violentos, formados por brigões que tinham ligação com os capoeiristas, como se houvesse os que fossem às ruas para brigar e os que estavam nas ruas para mostrar seu carnaval, ou seja, os violentos e os pacíficos. (Santana, 2015). Entretanto, como nos apresenta Santana (2015), as fronteiras entre um e outro são tênues.

[...] essas fronteiras não são bem definidas, já que o mesmo cordão pode participar de conflitos e também tentar agradar a imprensa. Um exemplo é o cordão Grêmio Recreativo Flor da Primavera que participou da famosa briga em 1902 com o cordão Grêmio Carnavalesco Filhos Estrela Dous Diamantes, deixando duas mortes. [...] o Flor da Primavera é um dos cordões que deixavam expostos nas redações dos jornais os seus estandartes, então, nesse caso também poderia ser enquadrado na categoria de “civilizado”. (Santana, 2015, p. 21). (grifo do autor).<sup>82</sup>

Em função do embate entre Cordões, em 1907, a Polícia Federal proibiu a saída de dois deles, o “Teimosos da Gamboa” e o “Teimosos da Chama”, já que a rivalidade entre ambos chegara a níveis incontornáveis. Segundo Paz (2000), a violência trouxe consequências sérias: com o intuito louvável de evitar os conflitos nas competições de rua, foram postas em prática medidas policiais que tiveram efeitos contrários à existência dos Cordões. “Desse modo, eles ficavam impedidos de se encontrar, o que era um dos objetivos primeiros da manifestação”. (Paz, 2000, p. 20).

Os conflitos entre Cordões foram amplamente noticiados pela imprensa em todos os carnavais da cidade do Rio de Janeiro desde os anos 1900, além das medidas de precaução adotadas para contê-los. (Santana, 2015). Mas é fato a má vontade e o preconceito de jornalistas e cronistas da época em relação a eles. A sociedade elitista pedia por prisões, havia um desejo de que houvesse apenas os bailes de máscaras, os corsos (que consistia no desfile de carros pelas principais ruas da cidade) e as grandes sociedades, que o carnaval fosse controlado, tivesse uma cara “europeia”. A espontaneidade dos Cordões definitivamente não os agradava. (Cunha,

---

<sup>82</sup> Para conseguir apoio da imprensa, na época, os Cordões deixavam seus estandartes ornamentando as redações dos jornais.

2015; Paz, 2000; Santana 2015). Assim, eles foram diminuindo em tamanho e importância. Em 1911, praticamente desapareceram. (Paz, 2000).

No entanto, os Cordões não tiveram um fim definitivo. O Cordão da Bola Preta, fundado oficialmente no dia 31 de dezembro de 1918 na cidade do Rio de Janeiro, foi o último Cordão carnavalesco surgido no início do século XX, sendo assim denominado em reverência a este tipo de agremiação tão comum no século XIX. (Krieger, 2021). Apresentar brevemente história do mais famoso Cordão da cidade do Rio de Janeiro é também apresentar a resistência da festa carnavalesca de rua nestes últimos 105 anos.

O Bola Preta é uma das agremiações mais antigas e reverenciadas da cidade. Hoje, abrindo os festejos do Carnaval mais importante do Brasil, precisa de um numeroso contingente policial para que seu desfile ocorra sem problemas. Patrimônio cultural imaterial da cidade desde 2007, completou, em 2024, 105 anos de participação no Carnaval carioca. No desfile de 2024, arrebanhou 800 mil pessoas. Em entrevista ao G1, seu presidente, Pedro Ernesto Marinho, declarou ser uma alegria os 105 anos do Cordão por manter a tradição do verdadeiro Carnaval carioca, que resiste, mesmo com todos os desafios. (Nascimento, 2024).

A origem do Bola Preta remete ao “Só Se Bebe Água”, agremiação fundada em 1917 por Álvaro Gomes de Oliveira (o Caveirinha, chamado de K. V. Rinha e K. Veirinha pela imprensa da época), Francisco Carlos Brício, os irmãos Joel e Jair de Oliveira Roxo, entre outros boêmios, com a intenção de que se transformasse num Cordão. (Krieger, 2021). Mas seu surgimento efetivo está associado a uma ordem de Aureliano Leal, chefe de polícia do antigo Distrito Federal, de setembro de 1918. A ordem, que circulou por toda a imprensa, dava conta das providências de segurança a serem tomadas para que a famosa Festa da Penha (a festividade mais popular do Rio de Janeiro depois do Carnaval) transcorresse sem problemas, recomendando a proibição do samba na cidade. (Massagli, 2016).

Providências para a Festa da Penha. Uma força da Brigada Policial composta por 10 praças de infantaria e 6 de cavalaria seguindo uma outra de 30 praças de infantaria e 20 de cavalaria. Recomendo-vos, outrossim, que absolutamente não permitais o divertimento denominado “Samba”, visto que tal diversão tem sido a causa de discórdias e conflitos. (Massagli, 2016, p. 15). (grifo original).

Caveirinha, por deboche ou brincadeira em relação à ordem de Aureliano Leal, fundou o Cordão da Bola Preta, que saiu às ruas da cidade pela primeira vez em 1919. (Krieger, 2021). Sobre a troca de nome do Só Se Bebe Água para Cordão da Bola Preta há algumas versões; a mais famosa fala de uma mulher de vestido branco com bolas pretas parada na calçada em frente ao Bar Nacional (na antiga Galeria Cruzeiro, no Centro do Rio, hoje Edifício Avenida Central)

que atraiu a atenção de Caveirinha e seus amigos, frequentadores do bar. Convidada a se juntar ao grupo, acabou bebendo junto, trocando ideias e inspirando a nova denominação. (Krieger, 2021).

Foi a partir de 1926, ano de seu estatuto, que o Bola Preta ganhou corpo, ocupando seu espaço nas ruas e nos salões, crescendo em popularidade. (Krieger, 2021). A imagem abaixo, dos anos 1930, mostra foliões do Cordão da Bola Preta em desfile.

Figura 83 - Desfile do CBP, anos 1930



Fonte: G1 Rio (2018).

Em 1935, Vicente Paiva e Nelson Barbosa compõem “Segura a Chupeta” para o Bloco da Chupeta. Mas a música se tornaria a marcha do Cordão da Bola Preta. A letra dizia: “Quem não chora não mama/Segura, meu bem, a chupeta/ Lugar quente é a cama/Ou então na Bola Preta/Reina em nosso cordão/Uma alegria infernal/Todos são de coração/Foliões do Carnaval”. Havia ainda uma outra segunda parte que dizia: “Tem na Bola, meu bem/Gente boa e frajola/Quero ver você também/Frequentar a nossa escola”. (Krieger, 2021).

A marchinha, que logo foi sucesso nos bailes e desfiles bolapretenses, só seria gravada em 1961, por Carmen Costa. Lançada no mesmo ano pela gravadora RCA Victor, trazia, no entanto, uma modificação na letra, tornando-se a versão executada ainda hoje em seus versos definitivos. “Quem não chora não mama/Segura, meu bem, a chupeta/Lugar quente é na cama/Ou então no Bola Preta/Vem pro Bola, meu bem/Uma alegria infernal/Todos são de coração/Foliões do carnaval/(Sen-sa-cio-nal!). (Krieger, 2021).

Além da música, o estandarte do Cordão da Bola Preta também sofreu alterações. Mais quadrado no início e depois como uma flâmula triangular e franjas em seu entorno. Na imagem central, o nome do Cordão, uma bola preta e a ano de fundação, como se observa na Figura abaixo.

Figura 84 - Estandarte do Bola Preta (desfile de 2024).



Fonte: Cordão da Bola Preta, 105º desfile.

### 3.8.2 Ranchos carnavalescos

Os ranchos constituem em exemplo da disposição dos populares de afirmar sua presença no espaço público, valendo-se de uma estratégia diversa dos cordões; ou seja, não pelo confronto, mas por meio de características consideradas mais adequadas pela própria cultura negra, utilizando-se da artimanha e da astúcia [...]. É por meio dos ranchos que a circularidade cultural tomou impulso. (Soihet, 2007).

Com o arrefecimento dos Cordões,<sup>83</sup> surgem os Ranchos carnavalescos, que dariam nova feição ao Carnaval carioca, no contexto das transformações da folia da cidade no sentido

---

<sup>83</sup> Fernandes (2001) afirma que os Cordões não desapareceram; eles foram substituídos pelos Ranchos. Isto porque a história destas duas manifestações não foi determinada por uma relação de antecedência e consequência, mas sim de paralelismo e convergência.

de organizá-la, dentro do projeto “O Rio civiliza-se”, apoiado pela imprensa e pela intelectualidade da época. Apesar disso, os Ranchos conseguiram congregiar efetivamente pessoas de diferentes grupos sociais. (Paz, 2000; Nunes, 2021).

Originalmente, os Ranchos foram criados na Bahia, onde negros e brancos pobres combinaram festas religiosas do Sudão às Folias de Reis portuguesas. (Corrêa, 2020). De acordo com Gonçalves (2007), eram manifestações carnavalescas do meio urbano, adaptadas dos Ranchos de Reis. Com forte influência das estruturas das organizações religiosas e pastoris, indicavam um padrão de organização social orientado por valores tais como “civilidade” e “moralidade”, contrastando com outras manifestações carnavalescas ainda vigentes.

O surgimento dos Ranchos data do final do século XIX. (Cabral, 2016). Essa tradição afro-brasileira chega ao Rio de Janeiro quando a ascensão econômica da cafeicultura levou ao deslocamento da mão de obra do Nordeste para o Sudeste do Brasil. (Corrêa, 2020).

Os Ranchos consistiam um grupamento de pessoas que cantava e dançava em desfiles pelas ruas da cidade no Carnaval carioca. Entre suas principais características, destacam-se: inovações estéticas como o uso de alegorias sobre carroças, mesmo que em escala menor que as sociedades; harmonização de seu canto, apresentando-se com percussão leve (pandeiros, castanholas etc.) e com um volume instrumental considerável, que incluía cordas e sopro (do que resultava a diferença musical entre as marchas-rancho e o batuque sincopado dos Cordões); presença de mestres/diretores de canto ou de harmonia (tendo em vista os ensaios mais estruturados para suas apresentações); forte presença feminina, as saloias ou pastoras, que dominavam o diapasão do canto e do desfile; e a adoção de enredos fixos que integravam o conjunto de seus componentes. (Cunha, 2015).

Diferenciavam-se dos cordões por serem mais organizados e refinados, estética e musicalmente. Em sua formação, apresentavam porta-bandeira e mestres de coreografia (mestre-sala), harmonia e canto. O ritmo que animava os desfiles era a marcha-rancho, mais pausada que o samba e tocada com instrumentos de corda e sopro, sem a percussão marcante típica dos cordões. Como era costume no carnaval da época, o repertório dos ranchos também incluía trechos de óperas, choros, tangos e valsas. Além do carnaval, os ranchos promoviam animados bailes em seus salões ao longo do ano. (Corrêa, 2020, p. 3).

Os Ranchos carnavalescos foram os primeiros grupos a se apresentar no Carnaval com músicas próprias. Foram eles os primeiros a incluir o enredo, o cortejo linear e a formalizar uma estrutura de ensaios e desfiles que serviria de modelo para as escolas de samba. Segundo Gonçalves (2006, p. 76), tal modelo, “além de assinalar uma diferenciação moral, sugeria

parâmetros de definições artísticas e estéticas, seguindo um padrão próprio e criativo de organização associativa e organização de desfile”.

Consta que o primeiro Rancho carnavalesco carioca foi o Rei de Ouros, fundado em 1893 pelo pernambucano Hilário Jovino Ferreira, no bairro da Saúde, região portuária do Rio, mais precisamente na Pedra do Sal, como é hoje conhecida a localidade onde há um grande rochedo que no período colonial serviu para que africanos escravizados carregassem e descarregassem sal, atividade crucial para o desenvolvimento da cidade. (Corrêa, 2020).<sup>84</sup>

Hilário Jovino Ferreira era filho de escravos alforriados. Chegou à cidade do Rio de Janeiro em fins do século XIX, vindo de navio da Bahia em 1872. Filiou-se à Guarda Nacional, tornando-se Tenente, em busca de proteção e enraizamento na nova cidade. Morador de vários endereços da Zona portuária (como Pedra do Sal e Beco João Inácio, no Morro da Conceição), labutou no cais do porto carioca, assim como João da Baiana e muitos outros negros que viviam na região. Foi militante das manifestações de cultura negra do Rio e um dos maiores animadores do Carnaval popular da cidade. Além da fundação do Rancho Rei de Ouros, participou também da fundação dos Ranchos As Jardineiras, Filhas da Jardineira, Rosa Branca, Ameno Resedá, Reino das Magnólias, Riso Leal, entre outros. (Arantes, 2015; Cabral, 2016).

Era um dos mais ilustres frequentadores da casa da Tia Ciata, ao lado de Donga, Pixinguinha, João da Baiana, Heitor dos Prazeres, Sinhô, e outros “bambas” do samba do início do século XX. (Cabral, 2016).<sup>85</sup> Talvez por isso, de acordo com as tradições, os Ranchos só poderiam desfilar se no início do Carnaval passassem pelas residências das chamadas tias baianas, figuras importantes da vida comunitária e religiosa da população negra migrada do Nordeste, dentre as quais se destacava Tia Ciata, moradora da Praça XI (Cidade Nova). (Corrêa, 2020).

No Rei de Ouros havia violão, flauta, cavaquinho e castanholas, além da percussão formada por tantãs, pandeiros e ganzás. Foi Hilário Jovino que introduziu nos Ranchos as

---

<sup>84</sup> Há quem denomine este Rancho como Rei de Ouro, porém a maioria das fontes consultadas utiliza a forma Rei de Ouros.

<sup>85</sup> Hilária Batista de Almeida, Tia Ciata, mulher negra migrante da Bahia. Doceira, cozinheira, sambista, organizadora de batuques e festas da comunidade baiana na cidade do Rio. Personagem central para o crescimento e a consolidação do samba urbano como gênero musical predominante no Rio nas primeiras décadas do século XX, e uma das personalidades negras mais influentes no Brasil da época. In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa643938/tia-ciata>>. Acesso em: 4 jun. de 2024.

figuras do baliza (hoje mestre-sala), das porta-estandartes e dos porta-machados.<sup>86</sup> Joana Passarinho foi escolhida para ser a primeira porta-estandarte do Rei de Ouros e teve como baliza o próprio Hilário Jovino. (Neto, 2017). Atualmente no Rio Hilário Jovino é reverenciado em mural criado no Largo da Prainha, localizado na Gamboa, na região denominada Pequena África.

Figura 85 - Mural Hilário Jovino



Fonte: Gois, 2022.

Segundo Arantes (2015):

De fato, a organização dos ranchos durante o carnaval parece ter sido obra principalmente dos negros baianos que, desde a segunda metade do século XIX, se instalaram nos bairros da Saúde, Gamboa e Cidade Nova. Central nesse processo foi a figura de Hilário Jovino Ferreira, Ogã do terreiro de João Alabá, que fundou vários ranchos importantes no Rio de Janeiro, como “A Jardineira” e o “Rei de Ouros” [...]. (Arantes, 2015, p. 24). (grifos da autora).<sup>87</sup>

<sup>86</sup> Os porta-machados eram meninos que desfilavam ao lado do mestre-sala e da porta-estandarte dos Ranchos. Donga, João da Baiana e Heitor dos Prazeres foram porta-machados. (Cabral, 2016).

<sup>87</sup> No Candomblé e religiões afins, Ogã é o título designado àqueles que auxiliam, protegem e prestam serviços relevantes à casa do culto e sua comunidade religiosa. Um Ogã toca o tambor e, diferentemente de outros cargos das religiões de matriz africana, não incorpora.

Embora surgidos ainda no século XIX, os Ranchos só começaram a se destacar na primeira década do século XX. Progressivamente foram crescendo em número, sistematização e importância nos carnavais. (Gonçalves, 2006). Em pouco tempo, assumiram a liderança absoluta do Carnaval carioca. (Cabral, 2016). Isso porque, ao contrário dos Cordões (tidos como manifestação desorganizada e barulhenta) e das grandes sociedades (associações muito organizadas, porém vistas como das elites, com pouca participação de diferentes grupos sociais), os Ranchos eram vistos como grupos carnavalescos organizados, populares, acessíveis a camadas mais diversas da sociedade, e que competiam de forma mais justa entre si.

Posicionaram-se como intermediários entre os grupos “de elite” e os grupos “destituídos de educação e civilidade”, produzindo um carnaval mediado por uma rede de relações sociais com lugar para os cronistas, os comerciantes, a polícia, os músicos, os artesãos, as tias baianas, além das camadas populares dos bairros e subúrbios. [...]. Seu funcionamento, seus ensaios, competições, premiações, convergia para a construção de sujeitos bem comportados e de “regiões morais” bem qualificadas dentro dos bairros e subúrbios do Rio de Janeiro, significadas positivamente no carnaval da cidade. (Gonçalves, 2006, p. 73-74). (grifos da autora).

No Rio, no início do século XX, as freguesias de Santana, Espírito Santo e Santa Rita, onde estão localizadas hoje a Zona portuária e a Cidade Nova, concentravam, entre os anos de 1901 e 1910, 37% das agremiações carnavalescas, dentre elas os Ranchos. (Arantes, 2015). Nesta mesma época, no contexto da Primeira República, ou República Velha (período compreendido entre os anos 1889 e 1930), os Ranchos se tornaram mais numerosos. O intenso processo de transformação da cidade promovido na gestão de Pereira Passos na prefeitura (Reforma Passos) contribuiu para tanto, não obstante sua ofensiva contra as classes populares.

O torvelinho modernizador do chamado “Bota-abaixo” arrasou cerca de 1300 edificações, a maioria delas do período colonial, deixando 14 mil pessoas sem moradia. [...]. A construção de uma via litorânea – a Beira-Mar – e o aterramento de longa faixa de praia abriram caminho à ocupação da zona sul pelas elites [...]. Aos mais pobres, restavam as opções de continuar subindo a encosta dos morros, espalhar-se pelos subúrbios ou improvisar moradias coletivas nos casarões sobreviventes à sanha de picaretas, que eram abandonados pelos proprietários originais [...]. (Neto, 2017, p. 49-50). (grifo do autor).

Paralelamente à radical modificação do centro do Rio, surgiram novas sociabilidades e o fortalecimento dos Ranchos. (Gonçalves, 2007). Pode-se dizer que começa aí uma segunda fase da história destas agremiações carnavalescas.

Em 1910, ainda no centro da cidade, como forma de resistência, surge o Rancho Kananga do Japão, cuja sede ficava na Rua Barão de São Felix, trazendo à frente como diretor de harmonia o estivador João Machado Guedes, mais conhecido como João da Baiana.

(ARANTES, 2015). Por outro lado, os bairros do Catete e da Glória começaram a receber novos moradores, forçados a se transferir do centro da cidade. Foi quando surgiram Ranchos como o Flor do Abacate, do Largo do Machado, fundado em 1911, e outros como Mimoso Miosótis e Aristocráticos do Catete, ambos da Rua do Catete, o Feiticeiros Encobertos e o Tira o Dedo do Aparelho, ambos da Rua Pedro Américo. (Corrêa, 2020).

Em 1907, surge o Rancho mais conhecido de que se tem notícia, o Ameno Resedá, criado por um grupo de amigos, de classe média, funcionários públicos em sua maioria, moradores da Rua Santo Amaro, bairro da Glória, durante um piquenique na Ilha de Paquetá. (Fernandes, 2001; Corrêa, 2020).<sup>88</sup> Consta que o Ameno Resedá foi assim batizado em homenagem à flor do Resedá, árvore típica daquela ilha, de suave (ameno) perfume. (Corrêa, 2020). Em 1911, o jornal *Gazeta de Notícias*, entusiasta do Rancho reproduziu a história de como ele fora fundado, antes contada no jornal da própria agremiação.

No recanto mais ameno da ilha de Paquetá, ao esmaecer de uma tarde sublime, um bando de moçoilas cheias de gracilidade, e de rapazes chibantes, solenizavam com toda a pompa agreste – succulentíssimo convescote.

[...] Agrupados, sob a copa folhuda de vestuta mangueira, fruíam as delícias de cheirosos cigarrilhos o Antenor de Oliveira, Mario Cardoso, Pedro Paulo e o Mascarenhas e outros, cujos nomes não vos vem a memória; [...]

O Mario Cardoso, depois de meditar, com os olhos fitos em um espesso sabugueiro engrinaldado de flores, alvas e aromosas – externou o desejo de fundar-se um grêmio carnavalesco, cheio de originalidade, diferente dos grupos barulhentos de batuque e berreiro. Um grêmio onde a beleza e elegância das vestes se harmonizasse com a sublimidade de cantares impecáveis, cuja música fosse da lavra de verdadeiros musicistas.

[...] Vindo à baila qual o nome mais próprio para o novel “rancho”, lembraram o aroma rescendente dos sabugueiros em flor. Depois de alguns debates preferiram uma flor cujo perfume fosse o mais “ameno”. - É o “resedá”!

[...] Eis como, em uma tarde poética de 17 de fevereiro de 1907, foi originado “O Ameno Resedá”, hoje um baluarte da graça e da estética carnavalesca. (*Gazeta de Notícias apud Nunes, 2021, p. 35-36*). (grifos originais).

Já com nome definido, restavam outros detalhes para a efetiva formação do Rancho. As cores escolhidas foram o verde, o grená e o amarelo, e como padroeira a Virgem do Outeiro da Glória. A sede, na rua Correia Dutra (bairro do Catete) tinha o apelido de Palácio da Águia,

---

<sup>88</sup> A Ilha de Paquetá está localizada no interior da Baía de Guanabara, a 15 km da Praça XV, centro da cidade do Rio.

uma possível referência ao Palácio do Catete, popularmente chamado Palácio das Águias. (Corrêa, 2020).

Um ano depois, em 1908, o Ameno Resedá fazia seu primeiro desfile, tendo, no verde e amarelo Flor do Abacate, seu grande rival. (Corrêa, 2020). A apresentação foi surpreendente e modificou significativamente o modelo adotado pelos Ranchos até então. Segundo Fernandes (2001), os Ranchos tiveram que passar por um processo de reinvenção, tornando-se mais luxuosos e ritualmente mais complexos, devido às inovações trazidas pelo Resedá a partir de 1908. Assumiriam padrões muito próximos àqueles apresentados pelas grandes sociedades, que lhes permitiram disputar com elas a hegemonia do Carnaval carioca.

A começar pelo enredo escolhido neste primeiro desfile, “Corte Egípciana”, que fez o Ameno Resedá diferenciar-se das temáticas comumente abordadas pelos outros Ranchos, algumas delas de caráter nacionalista. O cronista Jota Efegê destacou o enredo como uma das inovações promovidas pela iniciante agremiação, que, até então, via em suas coirmãs o costume de desfilar com feições pastoris e temáticas luso-africanas. Referiu-se ao Ameno Resedá como “rancho-escola”, ressaltando que ele era muito apropriadamente considerado pela imprensa como um teatro lírico ambulante. (Jota Efegê *apud* Oliveira, 2017).

No entanto, o Ameno Resedá trouxe outras novidades já neste primeiro desfile. Por exemplo, a figura de um artista profissional contratado para conceber o desfile ou parte dele a partir do enredo, hoje chamado de carnavalesco. O desenhista e caricaturista Amaro Amaral<sup>89</sup> criou com requinte para este desfile os croquis de fantasias faustosas, luxuosas, esmeradamente confeccionadas com tecidos finos, caracterizando os diversos personagens em destaque. “Um estandarte ricamente bordado evoluía graciosamente diante do numeroso cortejo”. (Fernandes, 2001, p. 32).

Amaro Amaral continuaria trabalhando para o Ameno Resedá depois de seu primeiro desfile. Em 1913, às vésperas dos acontecimentos históricos que deflagraram a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), os brincantes do Rancho desfilaram com uma mensagem de esperança, apresentando o tema “A Confraternização da Paz Universal”, ricamente vestidos com fantasias criadas por Amaro Amaral que remetiam aos diversos países que participaram

---

<sup>89</sup> Natural da cidade de Olinda, em Pernambuco, Amaro Amaral era de uma família notoriamente talentosa. Seus irmãos compartilhavam com ele a vocação pelas Artes – Crispim do Amaral (cenógrafo, desenhista e caricaturista) e Libânio do Amaral (pintor e cenógrafo). Transitou com destaque na imprensa carioca, ilustrando capas do Jornal do Brasil e da Revista da Semana. Concebeu o cabeçalho ilustrado do jornalzinho Ameno Resedá, produzido pelo Rancho. In: Motta, Débora. Antigos Carnavais: Livro conta a história do Rancho Ameno Resedá pelas aquarelas de Amaro Amaral. 7/07/2022. Disponível em: <<https://www.faperj.br/?id=136.7.7>>. Acesso em: 4 jun. de 2024.

das Conferências de Haia (em 1899 e 1907) – foro internacional precursor da criação da Liga das Nações, em 1920. (Motta, 2022).

Na imagem abaixo, a aquarela do estandarte criada pelo artista para ser usado neste desfile.

Figura 86 - Aquarela do estandarte do Ameno Resedá (desfile de 1913)



Fonte: Motta, 2022.

Outra grande inovação do Ameno Resedá no primeiro desfile foi seu conjunto musical, formado por mais de duas dezenas de músicos profissionais de gabarito, aos quais algum tempo mais tarde veio juntar-se Sinhô, que ali foi diretor de harmonia. (Fernandes, 2001). Em sua estreia, o grupo executou “um variado repertório composto de 14 marchas, acompanhado por um coral em que se alternavam vozes masculinas e femininas perfeitamente ensaiadas sob a regência de um maestro, que cantavam as marchas como hinos da vitória”. (Fernandes, 2001, p. 32).

Ao longo do tempo:

A sofisticação musical do Ameno Resedá chegou a ponto de simplesmente adaptar para o ritmo da marcha-rancho trechos de óperas e operetas como O Guarani, de

Carlos Gomes; *La Bohème*, de Puccini; *Geisha*, de Sidney Johnes; pondo-lhes versos relativos aos enredos que eram cantados pelo coral. Efege afirma que entre as mais revolucionárias inovações trazidas pelo Ameno Resedá estava a marcha-rancho, executada por exímios músicos, em formações onde predominavam instrumentos de sopro e de corda, superando aqueles “instrumentos rudimentares que nada faziam mais que ritmo e percussão”. (Fernandes, 2001, p. 32). (grifo original).<sup>90</sup>

Até o início do século XX, os Ranchos se apresentavam como espetáculo para público, sem ambição competitiva. Mas aos poucos criou-se uma atmosfera de competição. (Soihet, 2007). Foi quando passaram a competir entre si, em concursos promovidos pelos jornais do Rio, dos quais o Ameno Resedá foi um dos maiores campeões. (Corrêa, 2020).

Em 1911, participou do concurso de Ranchos patrocinado pelo *Jornal do Brasil*, primeiro ano em que o desfile passou a ser na Avenida Central (atual Avenida Rio Branco), um desfile oficializado e competitivo. (Gonçalves, 2006). A Avenida Central, aberta em 1905 por Pereira Passos, foi logo alçada à categoria de principal artéria da cidade, passando a concentrar os folguedos da elite. (Ribeiro, 2024) – até a abertura da Avenida Central, a Rua do Ouvidor era o palco do Carnaval carioca, a parte do Rio mais procurada pelos foliões, que para ali acorriam de todos os locais da cidade. (Fernandes, 2001; Soihet, 2007).

Pode-se afirmar que o Carnaval de 1911 marca definitivamente o reconhecimento do Ameno Resedá. Apresentando-se com o pomposo enredo “A Corte de Belzebu”, o Rancho atingiria o auge de seus desfiles e de sua história. (Soihet, 2007). Eram dezenas de diabos e diabras ricamente vestidos, com adornos na cabeça e alguns nas mãos, tridentes, chifres, uma massa de alegres foliões encarnando entidades relacionadas a demônios, como Belzebu, Mefisto, Lúcifer, Satanás etc.

Na figura abaixo, um retrato das pastoras do Ameno Resedá no Carnaval da Corte de Belzebu, tendo ao fundo seu estandarte.

---

<sup>90</sup> Outro Rancho famoso pela sofisticação musical foi o Recreio das Flores, do sindicato que congregava os trabalhadores do cais do porto, fundado em 1912. Seu auge ocorreu em 1920, quando representou o cortejo da ópera *Aída*, idealizado por Antonio Infante, o estivador Antoniquinho, com luxo e bom gosto, merecendo a denominação de “verdadeira ópera ambulante”. (Soihet, 2007).

Figura 87 - Diabas do Ameno Resedá e o estandarte do Rancho (1911)



Fonte: Revista Careta, 1911.

O sucesso deste desfile foi tanto que o Palácio Guanabara, então residência oficial do presidente da República foi invadido pelos alegres demônios da Corte de Belzebu a pedido do então presidente Hermes da Fonseca, a exemplo do que fizera outrora o Rei de Ouro (com Hilário Jovino à frente) quando, em 1894, se exibiu ao então presidente marechal Floriano Peixoto no Palácio do Itamarati. (Corrêa, 2020; Cabral, 2016). Segundo Simas e Fabato (2015, p. 19):

O rancho chegou a se apresentar para o presidente da República, o marechal Hermes da Fonseca, com o enredo Corte de Belzebu, dramatizando um inferno muito atraente, repleto de simpáticos diabos e formosas diabinhas e embalados por uma orquestra de sopros. O presidente, segundo testemunhos, gostou do que viu e julgou a experiência nas profundas do capeta como algo mais tranquilo do que o exercício do poder federal.

Em 1914, o Ameno Resedá atingiria a distinção de desfilar ao lado das grandes sociedades na Avenida Rio Branco, ano em que passou a utilizar carros alegóricos. (Fernandes, 2001).

Na segunda metade do século XX, os Ranchos decaíram. Com o desenvolvimento das escolas de samba, foram perdendo espaço no Carnaval carioca, desfilando com cada vez menos recursos até desaparecerem por completo. (Corrêa, 2020). Com eles, o Ameno Resedá, o Rancho que provavelmente mais influenciou as escolas de samba como hoje são concebidas.

Sua participação no Carnaval carioca se encerra no ano de 1941 – paralelamente aos desfiles oficiais das escolas de samba, que começaram em 1932 – porém sua história está preservada como patrimônio cultural na memória carnavalesca, através de livros, desenhos, jornais, revistas, depoimentos escritos e gravados, fotografias e outros arquivos.<sup>91</sup>

### 3.8.3 Blocos carnavalescos

Naturalmente, sem qualquer espécie de permissão, os foliões cariocas vão formando os seus blocos [...] entoando as músicas mais em voga, com instrumentos improvisados, quando não os servem exclusivamente das cordas vocais. E com a mesma facilidade com que esses grupamentos se formam, mais adiante são desfeitos, para constituir outros e outros, sempre com a mesma alegria contagiante e envolvente, a que todos aderem de bom grado, porque ninguém, nessas horas, quer outra coisa. (Correio da Manhã, 1936 *apud* Ribeiro, 2024).

Assim como os Cordões e os Ranchos, os Blocos surgem na década de 1890 como mais uma manifestação carnavalesca de caráter popular, possuindo, como eles, uma história mais antiga que a das escolas de samba. Nos bairros mais distantes do centro do Rio, nos subúrbios e especialmente nos subcentros que se formavam, também havia Carnaval de rua, por exemplo, na Tijuca, em São Cristóvão, em Madureira<sup>92</sup> e até mesmo em locais menos falados, como o Engenho de Dentro.<sup>93</sup> Foi neste vasto território que surgiram os Blocos. (Fernandes, 2001).

A denominação “bloco” é bem ampla, de difícil definição e por vezes controversa, pois não há um critério de unidade para identificá-lo. Assim, foi aplicada a clubes carnavalescos, Cordões (é o caso do Bola Preta, popularmente conhecido como Bloco) e Ranchos. No começo, havia certa mistura; ora chamava-se todos de Cordões, ora de Ranchos, ora de Blocos. (Fernandes, 2001). Essa falta de consenso explica por que, desde as primeiras décadas do século

---

<sup>91</sup> É de se mencionar brevemente que, assim como o Ameno Resedá, o ano de 1907 também marca o surgimento dos corsos, que consistiam em desfiles de automóveis que saíam do então aristocrático bairro de Botafogo, seguiam pelos bulevares construídos à beira da Baía de Guanabara até chegarem à Avenida Central, percorrendo-a de ponta a ponta. Nos automóveis, alegre foliões, entre homens e mulheres, na maioria fantasiados, lançavam confetes, serpentinas e esguichadas de lança-perfume ao público espectador e na direção de outros grupos também motorizados. Segundo Fernandes (2001), os corsos, juntamente com as grandes sociedades, foram uma manifestação típica da elite carioca no contexto da busca por um Carnaval “civilizado”.

<sup>92</sup> Depois de levada a Madureira, a artista Tarsila do Amaral criaria, em 1924, a tela “Carnaval de Madureira”, antecipando que havia um Brasil que os modernistas ansiavam por descobrir. (Fernandes, 2001).

<sup>93</sup> Segundo Ribeiro (2024), no Engenho de Dentro havia o Bloco dos Trepadores, gíria que significava faladores da vida alheia, fundado em fins de 1906. O autor também cita o bairro também suburbano de Cascadura, de onde surgiu o Bloco dos Democráticos de Cascadura, fundado em 1907.

XX, boa parte das brincadeiras carnavalescas que ocupavam as ruas do Rio não haviam recebido ainda um nome que as distinguisse das demais, sendo chamadas aleatoriamente por nomes genéricos, tais como grupos, clubes, blocos, cordões, ranchos ou sociedades. (Ribeiro, 2024).

O que ocorreu a seguir foi que, quando as brincadeiras carnavalescas passaram a se diferenciar umas das outras de modo mais evidente, esses termos, antes genéricos, também passaram a ganhar sentidos específicos, sendo utilizados de modo não mais aleatório, servindo para distinguir um cordão de um rancho, uma escola de samba de uma grande sociedade. (Ribeiro, 2024, p. 27).

No entanto, diferentemente das manifestações citadas na transcrição acima, os Blocos não se constituíram uma categoria facilmente definida, tendo-se tornado uma espécie daquilo que escapou das tentativas de classificação e ainda sendo abordados de modo generalizado. (Ribeiro, 2024). De fato, há ainda hoje uma indefinição do que se entende por “bloco de carnaval”. Há autores que usam a palavra bloco como sinônimo para os Cordões ou os Ranchos e aqueles que denominam como Bloco uma formação menos estruturada, mais simples e mais espontânea. (Ribeiro, 2024).

Conhecido como uma festa “sem dono”, descentralizada, cujo protagonismo é entregue ao corpo de todos os sujeitos anônimos – como aponta Roberto DaMatta –, o carnaval encontra nos blocos uma de suas estruturas reconhecidas por este aspecto mais democrático, revelando uma dinâmica diferenciada em relação a outros festejos de Momo. (Ribeiro; Ferreira, 2020, p. 97). (grifo dos autores).

Não se sabe qual teria sido o Bloco originário ou os primeiros Blocos que serviriam de modelo para este tipo de agremiação carnavalesca. Para alguns autores, justamente a caracterização de uma festa “sem dono”, improvisada, efêmera, e de estrutura mais simples, muitas vezes atribuída a este tipo de folguedo, que inviabilizaria apontar respostas definitivas sobre suas origens. (Ribeiro, 2024).

Apesar disso, de acordo com a jornalista, pesquisadora e escritora Eneida de Moraes, no clássico da literatura carnavalesca “História do Carnaval Carioca”, publicado originalmente em 1957 (*apud* Fernandes, 2001), os primeiros Blocos licenciados pela polícia na capital do Rio de Janeiro datam de 1889. Eram o Grupo Carnavalesco São Cristóvão; o Bumba Meu Boi; Estrela da Mocidade; Corações de Ouro; Recreio dos Inocentes; Um Grupo de Máscaras; Novo Clube Terpsícore; Guarani; Piratas do Amor; Bendengó na Ponta; Zé Pereira; Lanceiros; Guaranis da Cidade Nova; Prazer da Providência; Teimosos do Catete; Prazer do Livramento; Filhos de Satã; e Crianças de Família.

As denominações refletiam distintos lugares, gostos, corporações profissionais, grupos de vizinhança, nível de renda, faixa etária etc., enfim, uma diversidade de variáveis que torna difícil definir o que era então um Bloco. (Fernandes, 2001). Segundo Eneida (*apud* Fernandes, 2001), em 1896 e 1898 ocorreram centenas de licenciamentos de Blocos pela polícia da cidade para saírem no Carnaval.

No início dos anos 1900, muitos Cordões, cada vez mais perseguidos e relacionados à violência e distúrbios, passaram a adotar a denominação de Blocos, fugindo da estigmatização. (Fernandes, 2001). Talvez por isso, do ponto de vista histórico, os Cordões tenham sido constantemente associados aos Blocos. (Ribeiro, 2024). Para Fernandes (2001, p. 36), a renomeação dos Cordões, constituiu um diversionismo que procurava deslocar a onda repressora desencadeada contra manifestações populares, “bastante reanimada com o triunfalismo que se seguiu à Reforma Passos. Através deste artifício, seus membros procuravam fugir de um processo de satanização que sempre os associada à violência e bestialidades”.

Em 1914, a pressão que forçava os cordões a se transformarem em blocos aflora mais uma vez com a negativa do prefeito e general Bento Ribeiro em liberar verbas previstas para o subsídio de grupos carnavalescos suburbanos. Tal subsídio fazia parte de recursos autorizados para gastos com o Carnaval “urbano, suburbano e rural” e, mesmo sob protestos do Jornal do Brasil, Bento Ribeiro não liberou a parte correspondente ao subúrbio, sob a alegação de que ali estavam “os perigosos cordões”. Em face de medidas como estas, é natural que os grupos carnavalescos se assumissem cada vez mais como blocos, embora continuassem no essencial com o mesmo ritual dos cordões. (Fernandes, 2001, p. 36). (grifos do autor).

No Carnaval carioca, foi crescente o número de Blocos tendo-se em conta as menções a eles nos jornais diários da cidade, situação que foi mais visível a partir de 1920. Surgem Blocos com nomes que marcariam a irreverência deste tipo de festejo. Segundo Silva (1998), alguns desses nomes, ao indicar o sentido irreverente, davam o tom de brincadeira que animava os foliões. Através do sentido dúbio buscavam o riso de zombaria para se comunicarem com o espectador e criticarem algumas práticas e valores sociais de seu cotidiano que consideravam estranhos ou merecedores de dissolução.

No ano de 1923, aparecem nas ruas do Rio de Janeiro, entre outros, os blocos “Caprichosos da estopa”, “Não chore senão eu fujo”, “Bloco melindrosos do Meyer”, “Caçadores de Viado”, “KKRéco”, “Tetéas”, “Viva o pistolão”, “Pingas”, “Disfarça e Passa a Mão”, “Felismina minha Nega”, “Tropa no Coqueiro” e “Troupas”. O sentido crítico marcante e a busca de interlocução com o espectador, através do riso de derrisão, de zombaria, caracterizam a maioria dos blocos e isso já se anuncia no próprio nome. (Silva, 1998, p.162-163). (grifos da autora).

Para além das áreas suburbanas, os Blocos também se expandiram para diferentes espaços da cidade, como os morros. Pelos anos 1920, no morro da Mangueira, por exemplo, havia os Blocos da tia Tomásia, da Tia Fé, do Tio Julio, do “seu” Zé Espinguela, todos criados em terreiros de macumba (o candomblé e a umbanda tinham muitos adeptos na comunidade). Havia ainda o Bloco do Mestre Candinho, este não ligado à religião. (Soihet, 2007).

O mais famoso Bloco originado no morro de Mangueira foi o Bloco dos Arengueiros, termo que significa fazer arengaria, algazarra, farra, bagunça. Fundado em 1923, era composto só por homens fantasiados de mulher. De sua criação participaram, entre outros, Marcelino José Claudino (Maçu), José Gomes da Costa (Zé Espinguela), Angenor de Oliveira (Cartola) e Carlos Moreira de Castro (Carlos Cachaça). “Foi justamente o Bloco dos Arengueiros – famoso por seus “malandros”, e por isso o mais temido pelas famílias locais – que tomou a iniciativa de formar uma escola de samba na Mangueira”. (Soihet, 2007, p. 90). A Estação Primeira de Mangueira originou-se da conclamação do Bloco dos Arengueiros a outros blocos do morro para a formação da escola em abril de 1928. (Ribeiro, 2024).

A Mangueira, nascida na localidade do morro conhecida como Buraco Quente, teve como fundadores oficiais Euclides Roberto dos Santos; Saturnino Gonçalves; Maçu; Cartola; Zé Espinguela; Pedro Caim (Pedro Paquetá); e Abelardo da Bolinha. Mesmo não constando da ata de fundação, Carlos Cachaça é também considerado um de seus fundadores. Cartola deu o nome à escola, Estação Primeira, porque era a primeira estação de trem a partir da Central do Brasil onde havia samba. As cores verde e rosa também foram escolhidas por ele, em homenagem a um rancho de Laranjeiras, o “Arrepiados”, no qual saía seu pai, Sebastiao de Oliveira. (Revista Mangueira 70 Anos, 1998).

Nesse mesmo sentido, vale destacar o Bloco Carnavalesco Deixa Falar, considerado por muitos a primeira escola de samba do Rio. O Deixa falar foi fundado em 1928 pelo compositor Ismael Silva e um grupo de sambistas do bairro Estácio de Sá, localizado nas proximidades da Cidade Nova e da Praça XI. Consta que origem do nome vem a partir da disputa com outros sambistas, por exemplo os da Mangueira, para quem o pessoal do Estácio dizia “Deixa falar.... Deixa falar”. (Cabral, 2016; Negreiros, 2012).

A configuração do Deixa Falar se assemelhava à dos blocos carnavalescos existentes, mas ele foi considerado por alguns autores, a exemplo de Sérgio Cabral (2016), como a primeira escola de samba do Rio. Talvez isso se explique porque o pessoal do Estácio, orgulhoso de sua música, chamava o Deixa Falar de escola de samba, além de haver no bairro uma escola que formava professores. Por analogia, segundo Ismael, “Se na Escola Normal saíam os professores,

passamos a dizer que professores de samba só no Estácio, Escola de Samba é a do Estácio”. (apud Negreiros, 2012). Polêmicas à parte, o Deixa Falar:

[...] contribuiu de sobremaneira por introduzir alguns dos instrumentos que viriam a se tornar fundamentais em todas as escolas de samba, com destaque para o surdo e a cuíca. Em um contexto de transformação rítmica e melódica, a inserção desses novos instrumentos foi vital para estabelecer a diferença dessa nova forma de samba em relação ao maxixe, o lundu e outros ritmos populares da época. (Oliveira Júnior, 2017, p. 237).

De fato, muitas escolas de samba do Rio foram blocos anteriormente. Dentre outros, citam-se o surgimento do Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela, em 1923, fusão do Bloco Conjunto Carnavalesco Oswaldo Cruz, do bairro Oswaldo Cruz, Zona Norte do Rio, e do Grêmio Recreativo Escola de Samba Unidos da Tijuca, da fusão de quatro blocos existentes nos morros da Casa Branca, da Formiga e Ilha dos Velhacos, em 1931. (Cabral, 2016).

Voltando à historiografia dos Blocos, com o tempo, vários subtipos desta manifestação carnavalesca surgiram na cidade do Rio, tais como os blocos de enredo, os blocos de embalo ou empolgação; os blocos de rua, o subtipo mais genérico; e os megablocos. Esses subtipos são hoje caracterizados pela forma como cada um deles se apresenta no Carnaval. (Ribeiro, 2024).

Os blocos de enredo são aqueles que formam conjuntos com estruturas bem próximas às das escolas de samba; os blocos de embalo, aqueles que apresentam um modelo mais simples, sem variação de fantasias, alegorias ou enredos; os blocos de rua, que, apesar de possuírem um nome que os caracteriza, incluem uma série de outros festejos heterogêneos entre si, dentro dos quais estão os blocos de sujo (conjuntos simples, não-dramatizados, sem fantasias elaboradas e sem alegorias); e os megablocos, surgidos mais recentemente, blocos de carnaval de rua que atraem um grande número de foliões, às vezes milhões deles, exigindo planejamento maior do Poder Público e estrutura específica. (Ribeiro, 2024).

É de se destacar dois Blocos da categoria embalo/empolgação, criados no Rio de Janeiro, que fizeram estrondoso sucesso a partir da década de 1960: o Bafo da Onça e o Cacique de Ramos. Eméritos representantes da Zona Norte da cidade, e considerados precursores dos Blocos da Zona Sul da cidade (tais como a Banda de Ipanema, de 1965, o Barbas, de 1981, o Simpatia é Quase Amor, de 1985, e o Suvaco do Cristo, de 1986) foram, durante anos, grandes rivais, inclusive protagonizando diversas brigas entre si ao longo de suas apresentações.

O Bloco Carnavalesco Bafo da Onça tem origem no bairro do Catumbi, região central da cidade, referência de Ranchos e Blocos. Fundado em 1956 numa mesa de bar por Tião Maria, marceneiro de profissão que saía fantasiado de onça pintada durante o Carnaval, carregava em

seu nome uma expressão popular da época que remetia ao mau hálito daqueles que se embriagavam, especialmente de leite-de-onça, bebida que mistura leite condensado e rum. Seus integrantes usavam trajes com estampas do animal, vulgo “oncinha”, auge da moda feminina e masculina da época. (Martins, 2022; Ribeiro, 2024).

O sucesso do Bafo da Onça foi meteórico devido ao crescente número de adeptos, tendo desfilado na Avenida Rio Branco em 1960 com mais de 1.500 componentes, e pela gravação de um primeiro disco no mesmo ano. (Martins, 2022). Tornou-se mais organizado, recebendo ajuda financeira da municipalidade, arrastando multidões vindas de diferentes pontos da cidade, ao som de músicas próprias, principalmente as compostas pelo carioca Osvaldo Nunes, intérprete oficial do Bloco. (Ribeiro, 2024).

Em 1962, Osvaldo compôs o samba empolgação “Oba!” que se tornaria o hino oficial do Bloco, e cuja primeira estrofe dizia “Nessa Onda que eu vou/ Olha a onda Iaiá/É o Bafo da Onça/Que acabou de chegar”. (Martins, 2022). Neste ano, o Carnaval do Bafo da Onça alcançaria a gigantesca marca de 4.500 componentes, distribuídos em 160 alas. (Ribeiro, 2024). A imagem abaixo, de data não informada, ilustra um dos desfiles do Bafo da Onça.

Figura 88 - Desfile do Bloco Carnavalesco Bafo da Onça



Fonte: Martins, 2022.

No entanto, o Bafo da Onça não reinaria sozinho no Carnaval carioca, pois outro Bloco que entrou para a história da cidade surgiria: O Grêmio Recreativo Cacique de Ramos,

originário da Zona da Leopoldina, região que aglutina uma série de subúrbios da cidade (Ramos, Olaria, Penha, entre outros) e que se tornou o seu célebre rival.

O Cacique de Ramos foi fundado em 20 de janeiro de 1961, no dia do padroeiro da cidade, São Sebastião, num encontro de jovens moradores de Ramos e Olaria. (Ribeiro, 2024). Muitos de seus fundadores, na época com 20 e poucos anos, tinham nomes indígenas (Ubiracy, Ubirany, Ubirajara (Bira), Aimoré, Iara, Jurema, Jussara, Indaiara, Ubiratã etc.) por serem oriundos de famílias ligadas à umbanda. (Pereira, 2003).

O Cacique traz a memória de várias famílias, entre elas a Félix do Nascimento, da qual pertencem Ubiracy, Ubirajara (Bira) e Ubirany, os dois últimos considerados essenciais para a efetiva formação do Bloco. (Pereira, 2003). A forte presença de nomes indígenas entre os fundadores, a herança familiar religiosa e o amor ao Carnaval e ao samba, marcam a criação do Bloco. Daí o nome escolhido, Cacique, e a imagem de um índio norte-americano (apache) como símbolo do Bloco, inspirada, por sua vez, numa imagem de caboclo que havia no terreiro da mãe de Bira e Ubirany em Nova Iguaçu, Baixada Fluminense. (Pereira, 2003).

Sem sede nem recursos, em seu primeiro desfile, no bairro de Ramos, em 1961, o Cacique reuniu cerca de 250 componentes usando fantasias de índios nas cores originariamente escolhidas, preto e branco (às quais tempos depois foi adicionado o vermelho). Após o segundo desfile em Ramos, os dirigentes passaram a promover festas e bailes para angariar recursos para a compra de instrumentos e confecção de novas e mais vistosas fantasias, visando ao desfile de 1963, quando o Bloco passou a desfilar no centro da cidade. Em 1964, o Cacique desfilou entoando o samba “Água na Boca”, seu maior sucesso musical. A partir de então, alcançaria a aclamação popular. (Ribeiro, 2024).

Figura 89 - Integrantes do Bloco Cacique de Ramos



Fonte: G1 Rio, 2022.

É preciso destacar que em 1972, após a conquista de uma sede definitiva na Rua Uranos, o Cacique de Ramos se tornou reduto de memoráveis pagodes sob frondosas tamarineiras, espaço que foi cenário para um novo movimento do samba carioca. Ali criou-se o grupo Fundo de Quintal, que trouxe para o cenário artístico brasileiro diversos sambistas, dentre tantos outros, Jorge Aragão, Arlindo Cruz e Zeca Pagodinho, todos apadrinhados pela cantora Beth Carvalho.

Os Blocos se firmariam definitivamente no Carnaval carioca como agremiações relevantes na cidade. E de tal forma que se espalharam por diferentes bairros da cidade e também por outros municípios do estado do Rio de Janeiro. Um exemplo é o bloco de rua Bloquete, oriundo de Niterói, criado por meu irmão Wilson Madeira Filho no ano de 2002, numa brincadeira entre familiares e amigos durante uma festa. O Bloquete desfilou pela primeira vez em março de 2011, numa única volta em torno de uma praça do bairro de Gragoatá, conforme ilustra a imagem abaixo, na qual honrosamente apareço empunhando seu estandarte.

Figura 90 - Desfile do Bloquete (2011)



Fonte: A autora, 2011.

Pode-se afirmar que os Blocos são resistência no contexto do Carnaval do Rio de Janeiro. A bandeira que representam é a da exaltação à música, à arte, à festa, à dança, à alegria, à folia, à liberdade, à democracia e à luta, sempre!

#### 4 BANDEIRA É POVO

E foi, das batucadas e terreiros  
 Que a Escola e o samba são herdeiros  
 Na fundação sempre teve o axé  
 A força e a imponência da mulher  
 Porta-estandarte, vira bandeira  
 Do pavilhão, és a essência  
 Resgata as raízes africanas  
 Em referência às matriarcas yorubanas  
 (Sérgião e L.A. “Porta-bandeiras, as Yalodês do Samba”, 2021).

O capítulo é dividido em quatro partes. Na primeira, apresenta a bandeira de diferentes maneiras, situando-a como pavilhão dentro das escolas de samba, enquadrando-a na tríade carnavalesca: bandeira, porta-bandeira, mestre-sala. Também aponta o estandarte no contexto das escolas de samba, fazendo o contraponto estandarte/pavilhão. Em seguida, apresenta a figura que leva o pavilhão, abordando as temáticas de gênero, racismo e a história do carnaval.

Num segundo momento, discorre-se sobre os antecedentes desta pesquisa, mais precisamente sobre minha inserção na comunidade da Mangueira para a criação dos Parangotíteres. Contextualizando a criação artística, faz-se um recorte sobre quem são as mulheres chamadas “damas do samba” nas escolas.

A seguir, regras e condicionamentos direcionados aos mestres-salas e porta-bandeiras para que possam defender o pavilhão são apresentados. Aborda-se, ainda, a ancestralidade que está relacionada ao símbolo do pavilhão, o axé inserido na dança da tríade.

O capítulo finaliza com a alegoria da bandeira para levantar aspectos políticos dos desfiles carnavalescos das escolas de samba do Rio de Janeiro. Expõe-se resumidamente dois desfiles, o da Estação Primeira de Mangueira de 2019, e o do Grêmio Recreativo Escola de Samba Império Serrano, de 1982, visando à análise do discurso artístico carnavalesco em relação às bandeiras populares que eram empunhadas nestes dois diferentes momentos históricos.

#### 4.1 A bandeira chega à escola de samba

Figura 91 - Casal de mestre-sala e porta-bandeira da Mangueira (2023)



Fonte: Riotur, 2023.<sup>94</sup>

O mestre-sala pega a bandeira pela ponta superior e a mantém aberta, mostrando-a para aqueles que estão presentes. O gesto do mestre-sala de estender a mão à porta-bandeira, indicando a passagem, é o sinal de que a mulher deve seguir em frente com a bandeira. Ela gira e se coloca do outro lado do mestre-sala. Ele segura agora a ponta superior e a inferior da bandeira e abre-a com uma das mãos, solta a ponta inferior e indica o emblema da escola, circulando-o com o dedo indicador sem tocá-la. Ergue, então, um dos braços, sorridente. A porta-bandeira realiza o mesmo movimento. (Gonçalves, 2013, p 165-166).

A bandeira, o mestre-sala e a porta-bandeira formam a tríade suprema das escolas de samba. O conjunto se torna um só corpo ao apresentar aos espectadores o objeto simbólico mais importante da sua comunidade, aquele que contém signos, insígnias e cores que têm a função de representatividade, identificação e axé da coletividade de onde advém: a bandeira. Na imagem e no texto acima se pode perceber o momento em que se forma a tríade e observar que a bandeira é o centro, para onde a visão converge. A bandeira é o que não pode faltar em desfile de nenhuma agremiação de grupo algum de série alguma no carnaval carioca.

#### **“Não existe escola de samba sem pavilhão!”**

Esta célebre frase citada por Jota Efêgê (p.88) no livro Figuras e Coisas do Carnaval Carioca, descreve exatamente a importância de um pavilhão dentro de uma escola de samba, ele é o símbolo maior onde estão embutidos os costumes, a história e a força

<sup>94</sup> Disponível em: <<https://riotur.rio/carnaval-rio/>>. Acesso em: 12 out. de 2024.

de uma comunidade, identificando-a e anunciando qual agremiação está sendo apresentada. (Ramos *et al*, 2018, p. 1). (grifo dos autores).

A concepção plástica da bandeira foi quesito de julgamento nos desfiles das escolas de samba cariocas do ano de 1932 até o ano de 1966. Somente em 1967 deixou de pontuar. Durante 34 anos as agremiações seguiram a tradição dos seus “ancestrais”, os cordões, ranchos e blocos, resguardando suas bandeiras de suas opositoras na disputa carnavalesca; havia o temor de serem furtadas ou avariadas, uma coisa ou outra prejudicaria muito o resultado final, já que o objeto em si era pontuado. (Theodoro; Valença; Jupiara, 2006). Era comum o mestre-sala esconder uma navalha entre o lenço ou o leque que portava como adereço de sua fantasia para defender seu pavilhão, caso fosse necessário, já que naquele tempo o traje de Luís XV era costume para vestir o mestre-sala. Aproveitava-se dos adereços que compunham a vestimenta para se esconder a arma de defesa, o que também influenciava na dança, pois era preciso ter habilidade para que objeto não fosse visto, mas que estivesse à mão.

As bandeiras eram cortadas em ótima seda, bordadas com esmero, tinham franjas e letras em ouro, muitas vezes sua concepção era realizada por professores da Escola de Belas Artes. No início dos desfiles havia diferença entre o tamanho da bandeira da primeira porta-bandeira e da segunda; apenas a primeira portava o pavilhão da escola, as demais portavam bandeiras com símbolos referentes ao enredo que estava sendo apresentado.

Foi na escola de samba de Ismael Silva, segundo relata Ivette dos Prazeres, que aconteceu a substituição do estandarte pela bandeira. A inovação foi introduzida pelo pai de Ivette, Heitor dos Prazeres, um dos bambas da primeira hora do samba no Largo do Estácio. Naquela época, “as baianas” eram homens fantasiados; Heitor, utilizando o pano-da-costa, parte tradicional da indumentária de baiana que vestia, mostrou como a forma da bandeira possibilita à porta-estandarte uma maior liberdade e agilidade nas evoluções. A escola havia alterado o ritmo do samba, tornando-o mais rápido, com a introdução do surdo de marcação, instrumento que favoreceu a conjugação canto/dança/ evolução para os sambistas. Heitor dos Prazeres foi reconhecido como o sambista que “trouxe a primeira bandeira”, já que levava a da Deixa Falar para as agremiações carnavalescas que frequentava. (Theodoro; Valença; Jupiara, 2006, p. 78). (grifos dos autores).

A mudança do estandarte para a bandeira resultou numa dança/evolução mais fluida para porta-bandeira e conseqüentemente para o mestre-sala, fazendo do bailado da tríade um dos momentos destaque dos desfiles das escolas; a performance dos anfitriões do pavilhão crescia com a fluidez que era alcançada pelo formato mais solto e leve da bandeira dando ao espetáculo um destaque extra e hipnotizante ao espectador.

É interessante observar que no Rio Grande do Sul existe ainda hoje a figura da porta-estandarte, além da porta-bandeira e do mestre-sala. Único lugar no Brasil onde existe essa

personagem. Apesar de não ser quesito e de não haver julgamento sobre o estandarte ou a porta-estandarte, a ausência do componente pode ser sentida por espectadores e julgadores, sobretudo em Porto Alegre. Com seu mastro vertical a porta-estandarte desfila pela avenida do samba sozinha, sem baliza ou mestre-sala a seu lado. Seu bailado é semelhante ao da porta-bandeira, sendo ambas as responsáveis por carregar o pavilhão, símbolo máximo das agremiações. Em 1996, uma das mais importantes porta-estandartes de Porto Alegre, Onira Pereira, foi convidada por Max Lopes para participar do desfile do Grêmio Recreativo Escola de Samba Unidos de Vila Isabel, agremiação onde o carnavalesco então trabalhava. Naturalmente ela exigiu ficar em seu “posto”, bem no início da escola, logo após a comissão de frente e antes da ala das baianas. (Valle, 2024).

Figura 92 - Onira Pereira no desfile da Vila Isabel (1996)



Fonte: Valle, 2024.

Observa-se que o carnavalesco trouxe a figura da porta-estandarte porque o enredo de 1996, “A Heroica Cavalcada de Um Povo”, homenageava a cultura do Rio Grande do Sul; como a porta-estandarte era (e ainda hoje é) requisito tradicional nos desfiles gaúchos, houve reverência à personagem que desfila sem mestre-sala. No entanto, como se pode perceber na imagem acima, o estandarte empunhado por Onira apresenta o brasão da Unidos de Vila Isabel, mas não suas cores azul e branco; a bandeira oficial, o pavilhão com as cores da escola, foi

portada por Tuca, primeira porta-bandeira na ocasião. Neste caso, o estandarte e a porta-estandarte foram colocados como alegorias dentro do desfile da Unidos de Vila Isabel. O samba de enredo de 1996 também fez uma homenagem à porta-estandarte, figura marcante da tradição gaúcha na passarela do samba. Segundo Valle (2024), na letra do samba enredo apresentado pela Vila Isabel, o primeiro verso foi dedicado à mulher que brilha no Carnaval gaúcho.

Baila, minha porta-estandarte  
 E com a Vila vem mostrar toda emoção  
 A heroica cavalgada de um povo  
 Sua história, seus costumes, tradições  
 Sepé Tiaraju protege a terra  
 Na luta contra a força da invasão  
 Fez da bravura sua arma  
 Defendendo os Sete Povos das Missões  
 São Pedro do Rio Grande do Sul  
 Se faz província, ganha capital  
 Porto dos Casais tem charqueadas  
 Lanceiros negros dançam nas congadas. (Valle, 2024, s/p).

Outras porta-estandartes gaúchas já participaram dos desfiles carnavalescos do Grupo Especial na Marquês de Sapucaí, no Rio. A própria Onira esteve outras vezes no Carnaval carioca, pela Estácio de Sá, em 1997, e pela Grande Rio, em 1998. Mas o destaque à porta-estandarte na letra do samba de enredo foi dado em 1996.

#### 4.1.1 Quem leva a bandeira?

Nos antigos Ranchos, o estandarte era carregado por homens por conta dos roubos que ocorriam por grupos rivais; possuir o estandarte do grupo rival era glorioso, ele ficava exposto na sede do grupo como sinônimo de vitória. Por outro lado, ter estandarte roubado era sinônimo de humilhação para o grupo usurpado. Estes eventos provocavam brigas entre os grupos e por conta disso quem portava o estandarte era um homem – à mulher não permitido desempenhar a função. Os porta-estandartes normalmente possuíam habilidades na ginga da capoeira, eram acompanhados por um baliza e traziam um leque ou um lenço onde escondiam uma navalha ou outro objeto cortante que seria usado caso houvesse invasores de grupos rivais prontos para rasgar ou roubar o estandarte de sua agremiação. (Pavão, 2024).

Nas primeiras escolas de samba, década de 1930, o porta-estandarte também era protegido pela ala das baianas,<sup>95</sup> sendo que esta era composta por homens, os únicos que podiam integrá-la. Eles rodopiavam com navalhas na ponta da saia para proteger quem estava dentro da corda durante o desfile, também em função da repressão que sofriam os negros, os sambistas e a cultura popular por parte das autoridades à época. **Até os anos 1940 e 50**, ainda era possível encontrar homens que desfilassem vestidos de baianas. (Bernardes, 2018).

Entretanto, apesar desta configuração, que retratava os padrões dominantes, existiu uma mulher muito popular no Carnaval carioca, fazendo o papel que era destinado aos homens. Foi Maria Conceição César, conhecida como “Baiana” e apelidada de Maria Adamastor, sambista e compositora. Carioca de nascimento, mas com a profunda convivência com os baianos que moravam no Rio, recolheu seus ensinamentos e participou da fundação de vários Ranchos, como o “Sempre-Vivas”, “Flor da Romã” e “Rei de Ouros”, onde frequentemente fazia o papel de mestre-sala. Seu nome foi consagrado nas rodas carnavalescas e na imprensa como a rainha das diretoras de Ranchos e como um dos melhores mestres-salas de todos os tempos. (Velloso, 1990).

Conta Jota Efegê (1982) que:

Seu apelido, o cognome sob o qual se popularizou, surgiu de ocasional gracejo: “Puxa, você parece o Adamastor!”. Dessa frase, dita por uma colega em quem, durante os ensaios de um dos ranchos a que pertencera, dera acidentalmente um esbarrão fazendo-a cair, originou-se um novo nome para Maria César. Comparando-a ao cruzador português que estava fundeado na Guanabara para, como homenagem do governo luso, participar das festas de posse do marechal Hermes da Fonseca na presidência da República (**em 1910**), a atingida tornava proscrito o legítimo sobrenome de Maria. Nascia, então, a alcunha Maria Adamastor. Esse apelido que proclamava a potência da belonave portuguesa, consoante o orgulho da colônia lusa, jamais se despegou da popularíssima carnavalesca. (Efegê, 1982, p. 15).

Como se vê, Maria Adamastor foi importante personalidade do Carnaval carioca do **início do século XX**. Mas, nos primórdios dos desfiles das escolas de samba, apareceria outra figura que despertou grande curiosidade, também por subverter as regras patriarcais da brincadeira e por motivos de segurança: um rapaz de nome Ubaldo, que foi a primeira porta-bandeira da Portela (antiga “Vai como Pode”). (Pavão, 2024).

Se o Carnaval é uma representação do mundo de ponta-cabeça, onde tudo o que é normalmente proibido torna-se permissível e mesmo compulsório, como nos diz Mikhail

---

<sup>95</sup> A ala das baianas é considerada uma das mais importantes nas escolas de samba. Introduzida nos desfiles ainda nos anos 1930 (em homenagem às “tias” baianas), é composta por senhoras vestindo grandes saias rodadas.

Bakhtin (*apud* Burke, 1996), parece que essa questão se aplicou às convenções no caso das funções de mestre-sala e porta-bandeira exercidas por Maria Adamastor e Ubaldo logo assim que os Ranchos e as primeiras escolas surgiram.

Em **1932** tem início as disputas entre as escolas de samba do Rio de Janeiro com a promoção do jornal “Mundo Sportivo”, periódico que teve vida curta de apenas oito meses, mas que marcou a história do carnaval brasileiro a partir do ímpeto do jornalista e dono do jornal, Mário Filho, em criar o concurso.<sup>96</sup> No livro “O Anjo Pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues”, Ruy Castro (1992) conta como se desenrolou a criação do primeiro desfile e detalhes da redação do jornal para a ocasião, com a participação de Nelson Rodrigues, irmão de Mário Filho.

Os desfiles eram espontâneos e já se faziam “votações” populares muito concorridas, mas sem nenhum critério. Votava-se pela simpatia por esta ou aquela escola. Carlos Pimentel sugeriu a Mário Filho instituir um júri oficial do “Mundo Sportivo”, que avaliaria quesitos específicos como bateria, harmonia, a ala das baianas, a comissão de frente, os carros alegóricos etc. Mário Filho comprou a ideia. Formou-se o primeiro júri com Orestes Barbosa, Eugênia e Álvaro Moreyra, R. Magalhães Júnior, Herbert Moses, o repórter Fernando Costa (o homem dos mil disfarces de “Crítica”) e outros jornalistas. [...] Para a manchete de primeira página no dia do desfile, Nássara pediu a Nelson: “Nelson, preciso de uma frase bonita, de duas linhas, com no máximo 24 letras em cada linha. Escreve aí”. Nelson não escreveu. Apagou lentamente o cigarro no cinzeiro e ditou a Nássara: “A ALMA SONORA DOS MORROS DESCERÁ PARA A CIDADE!”. (Castro, 1992, p.118). (grifos do autor).

A concepção plástica da bandeira fazia parte dos quesitos a serem avaliados pelos jurados durante o desfile das escolas de samba. No entanto, não havia regras quanto ao gênero da pessoa que empunharia a bandeira. Por tal razão, pôde existir uma personagem como Ubaldo, injustificadamente não abordada no meio carnavalesco carioca, nem mesmo em qualquer texto da página oficial da Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (Liesa). A única menção por mim encontrada, e já referenciada mais acima, foi escrita por Pavão (2024) na seção ‘segmentos’ da página oficial da escola de samba Portela (onde Ubaldo desfilou como porta-bandeira) quando aborda em breve texto o histórico sobre os casais de mestre-sala e porta-

---

<sup>96</sup> Grande incentivador do esporte, Mário Filho, irmão do dramaturgo e também jornalista Nelson Rodrigues, além de idealizar o estádio de futebol Maracanã, promoveu em seu jornal “Mundo Sportivo” o primeiro desfile de escolas de samba do Rio de Janeiro. O jornal cobria basicamente futebol e remo, cujas competições paravam todo início de ano. Não havendo assunto para abordar no periódico, decidi organizar a disputa entre 19 escolas de samba, fato que efetivamente ocorreu em 7 de fevereiro de 1932 na Praça XI. In: BRUNO, Leonardo; MELO, Gustavo. Mário Filho inventou o desfile das escolas de samba para encher páginas de jornal. *Jornal Extra*, 16 set. de 2015. Disponível em: <<https://extra.globo.com/noticias/carnaval/80-anos-de-desfile/mario-filho-inventou-desfile-das-escolas-de-samba-para-encher-paginas-de-jornal-3670502.html>>. Acesso em: 2 jul. de 2024.

bandeira. Ubaldo não tem sobrenome; sua presença é justificada por razões de segurança, levando a pensar numa pretensa necessidade de virilidade para defender o pavilhão.

Nada se escreve sobre seu desempenho artístico com a bandeira tampouco sobre sua personalidade e presença. Apenas se faz menção sem a apreciação do fato. Há aqueles que se apressam em dizer que a ausência de informações nada tem a ver com questões de gênero, que estar presente na disputa carnavalesca já comprovaria a masculinidade do homem, o que chama bastante a atenção como podemos perceber na citação abaixo (com negritos meus), pois não se argumenta sobre a irreverência do carnaval, a troca de papéis que tanto Peter Burke e Mikhail Bakhtin analisaram em seus ensaios; existe uma pressa em justificar o fato da mudança de papéis ocorrida, pressa oriunda da sociedade patriarcal que quer deixar sublinhado que os homens vestidos com roupas femininas são “machos”. Conforme o filósofo Jacques Derrida (*apud* Louro, 2021), a lógica ocidental opera, tradicionalmente, através de binarismo. “Esse é um pensamento que elege e fixa uma ideia, uma entidade, um sujeito, como fundante ou como central, determinando, a partir desse lugar, a posição do seu oposto subordinado”. (Louro, 2021, p. 39).

É preciso ressaltar que nos dias atuais a persistência de poucas informações sobre Ubaldo ratifica condutas desta sociedade patriarcal da qual somos oriundos; a falta de informação sobre essa pessoa tão importante para o carnaval brasileiro sugere um apagamento de sua existência. E traz uma pergunta: se fosse uma mulher a primeira porta-bandeira da Portela haveria um número maior de informações?

O constante perigo da violência exigia que mesmo as **funções tipicamente femininas fossem ocupadas por homens**. Como já foi dito, era comum os homens vestirem-se de baianas para defender o “território” das escolas de samba, durante o desfile, dos ataques rivais. Um dos embriões da Portela possuía o sugestivo nome de “baianinhas de Oswaldo Cruz”. Nesse bloco, dissolvido por uma briga interna, todos os integrantes eram homens. Segundo Araújo (2000), **a primeira porta-bandeira da Portela na verdade foi um homem chamado Ubaldo**, que protegia pessoalmente o pavilhão da agremiação. Cronistas e jornalistas fazem questão de frisar que o fato era muito comum na década de vinte, desvinculando qualquer suspeita de relação entre os pioneiros e o homossexualismo. **A simples presença no universo de disputas da Praça Onze na década de vinte atestava e comprovava a masculinidade**, de forma que estar vestido de baiana tornava-se irrelevante. (Pavão, 2004, p. 55). (grifos do autor e negritos meus).

Na citação, grifo em negrito três momentos. Quando afirma que “funções tipicamente femininas fossem ocupadas por homens”, o autor, ao tentar contextualizar, parece endossar uma visão sexista, inclusive porque não menciona os motivos sociais que impediam que fossem mulheres a exercê-las; resolve o problema argumentando que são os homens que defendem o

território e exemplifica citando as “baianinhas de Oswaldo Cruz”. Como afirma Hooks (2020), o fato de as mulheres não cometerem violência com tanta frequência quanto os homens não nega a realidade da violência feminina.

A narrativa apresentada passa a controversa ideia de que mulheres de classes sociais populares não brincavam o carnaval pelas ruas centrais da cidade do Rio de Janeiro, quando a documentação demonstra que elas iam às ruas ver e brincar o carnaval, caso da lendária mestresala e baliza Maria Adamastor.

Araújo (Hiram Araújo, escritor e pesquisador de carnaval) ao dizer que a “primeira porta-bandeira na verdade era um homem chamado Ubaldo” parece não ultrapassar a revelação de um possível “segredo”, não desenvolvendo quem foi essa pessoa. A última frase destacada, “A simples presença no universo de disputas da Praça Onze na década de vinte atestava e comprovava a masculinidade”, é bastante infeliz a se considerar a atualidade. Reportada à época descrita, não deixa dúvidas sobre o quão sexista, machista e homofóbica era a sociedade.

Em termos históricos, os códigos civis partem de uma visão de mundo androcêntrica, ou seja, centrada na figura do homem. O Código Civil de 1916, no que tange ao livro 1, Do Direito de Família, era extremamente conservador e disciplinava a subordinação da mulher em relação ao marido, tanto de forma expressa quanto tácita, considerando impossível que a mulher fosse capaz de tutelar sua própria vida. (Leal *et al*, 2023, p. 94).

Como se percebe na citação acima, as normas vigentes no Brasil eram patriarcais, só haveria alguma mudança em 1962 com o Estatuto da Mulher Casada, que buscou garantir mais direitos às mulheres, criando uma legislação menos discriminatória, dando tratamento mais igualitário a mulheres e homens. Porém, essa igualdade ignorava as diferenças sociais, políticas e econômicas que continuavam gerando disparidades entre condições de vida mulheres e de homens. (Leal *et al*, 2023). A grande mudança aconteceu de fato na Constituição Federal de 1988, em que demandas feministas foram incorporadas ao texto constitucional, fruto da mobilização política de coletivos, entidades civis e partidos políticos. Em 2002 foi criado o Novo Código Civil brasileiro, que trouxe um avanço no tratamento legal dado às mulheres. (Leal *et al*, 2023).

Com base nas informações jurídicas brasileiras em relação à mulher se pode mensurar a importância simbólica e estrutural no jogo carnavalesco de figuras como Maria Adamastor e Ubaldo. E por toda essa estrutura social preconceituosa que ainda ecoa em nossa sociedade se pode entender o apagamento de informações sobre a porta-bandeira Ubaldo.

Qual era a cor da pele de Maria Adamastor e Ubaldo? A alma sonora dos morros e da Pequena África que tomou a cidade para apresentar o samba aos brancos descendia de escravizados em sua quase totalidade. Então, por essa conjuntura, pode-se supor que Maria Adamastor e Ubaldo eram pessoas negras, fato que lhes dá ainda maior importância em suas histórias no Carnaval carioca. Não se trata de criar anacronismos, mas é válido apresentar uma visão crítica de como a sociedade pós-abolicionista tratava as pessoas negras. Um número considerável de pessoas que foram escravizadas ou descendentes de escravizados não teve espaço na parte central da cidade, ficaram à margem, nas periferias. O racismo se institucionalizou. Se na escravidão era legitimado, estrutural, com a abolição passa a ser institucional. (Sodré, 2023a).

Segundo Grada Kilomba (2019), o racismo pode se dar de vários modos, destacando-se duas formas: racismo estrutural e institucional.

#### Racismo estrutural

O racismo é revelado em um nível estrutural, pois pessoas negras e *People of color* estão excluídas das estruturas sociais e políticas. Estruturas oficiais operam de uma maneira que privilegia manifestamente seus sujeitos brancos, colocando membros de outros grupos racializados em desvantagem visível, fora das estruturas dominantes.

#### Racismo Institucional

O termo se refere a um padrão de tratamento desigual nas operações cotidianas tais como em sistemas e agendas educativas, mercados de trabalho, justiça criminal etc. (Kilomba, 2019, p.77-78). (grifo da autora).

Já Muniz Sodré (2023b) aceita o termo “racismo estrutural”, porém não a cientificidade dada a ele, pois com o fim da escravidão também teve fim o racismo estrutural. O parlamento não era mais escravista depois da abolição, não mais garantia a tortura da escravidão. Isso não quer dizer, entretanto, que o racismo teria acabado, muito pelo contrário, ele foi se institucionalizando nas diferentes esferas sociais. Sodré (2023b) explica sua teoria em diversas entrevistas. Destaco o trecho de uma delas em que elucida seu ponto de vista.

Pergunta: Se o racismo brasileiro não é estrutural, qual seria a característica dele?

Ele é institucional. Defino no livro o que é estrutura. É um termo muito preciso na sociologia e na filosofia. O conceito pressupõe uma totalidade fechada de elementos interdependentes. Você pode falar, por exemplo, da estrutura jurídica: a doutrina do direito se reflete nos tribunais, no processo penal, nas leis. Isso é estrutural. Se dissermos que o racismo é uma estrutura, temos que mostrar qual é a interdependência dos elementos. Aí você diria que, quando se vai selecionar alguém para um emprego, só brancos são selecionados. Mas a estrutura é formal, tem uma forma escrita ou uma forma de costumes que é reconhecida por todos. A discriminação racial no Brasil não é reconhecida por ninguém. Nenhum estado ou governante se diz racista. Às vezes, os racistas mais atrevidos diziam que não eram racistas. (Sodré, 2023b).

Apresentando diferentes pontos de vista, conclui-se que não se pode afugentar a visceralidade do racismo na sociedade brasileira.

Na atualidade, quem carrega e defende a bandeira traz a ancestralidade, a representatividade negra e a luta das mulheres para alcançar o posto de maior respeito nos desfiles das escolas de samba do Carnaval carioca. Um exemplo foi o acidente inesperado no desfile do Grêmio Recreativo Escola de Samba Padre Miguel na Sêrio Ouro (grupo de acesso ao Grupo Especial) de 2017 no Rio. Durante sua apresentação ao m3dulo de jurados, a porta-bandeira J3ssica Ferreira caiu, em funç3o de uma entorse no joelho como se soube depois. Ela caiu, mas n3o deixou a bandeira cair, como se observa na imagem abaixo.

Figura 93 - Queda da porta-bandeira da Unidos de Padre Miguel (2017)



Fonte: A autora – reproduç3o TV Globo (2017).

Ao deixar a bandeira em p3 enquanto ia ao ch3o, J3ssica permitiu que seu mestre-sala, Vin3cius Antunes, tomasse o pavilh3o da escola em suas m3os e seguisse o desfile.

Figura 94 - Mestre-sala empunhando a bandeira da Unidos Padre Miguel (2017)



Fonte: Riotur, 2017.<sup>97</sup>

Há de se mencionar que pouco tempo depois a segunda porta-bandeira da Unidos de Padre Miguel, Cassia Maria, assumiu o posto de Jéssica, tomando o pavilhão para defendê-lo junto com Vinícius. Nesse sentido, as orientações de Mestre Dionísio, foram seguidas à risca.<sup>98</sup>

Os poucos minutos (mas eternos) que Vinícius dançava sozinho com a bandeira honrando sua comunidade tocaram todos que assistiam ao impecável desfile da Unidos de Padre Miguel naquele ano. Obviamente, a escola teve pontos descontados, mas a elegância e ardor com que o casal conduziu o pavilhão num momento tão delicado comoveu a Sapucaí. A escola não ganhou a competição da Série Ouro, provavelmente pelo ocorrido, mas levou o Estandarte de Ouro de melhor escola e de melhor samba-enredo do grupo.<sup>99</sup>

O casal de porta-bandeira e mestre-sala oficial Jéssica e Vinícius recebeu diversas homenagens naquele ano, incluindo a do jornalista Sidney Rezende, o prêmio Sidney Rezende (SRzd), que reconhece os talentos dos artistas do samba. E não só eles, Mestre Manoel Dionísio recebeu do mesmo jornalista o prêmio Personalidade do Carnaval de 2017, cuja justificativa

---

<sup>97</sup> Disponível em: <<https://riotur.rio/carnaval-rio/>>. Acesso em: 12 out. de 2024.

<sup>98</sup> Manoel dos Anjos Dionísio, conhecido como Mestre Dionísio, fundou a Escola de Mestre Sala, Porta Bandeira e Porta Estandarte do Rio de Janeiro, a EMSPBPE, responsável pela formação de dançarinos de escolas de samba cariocas do Grupo C ao Especial.

<sup>99</sup> Estandarte de Ouro é o mais antigo e importante prêmio extra oficial do carnaval do Rio de Janeiro. Criado 1972 por jornalistas e funcionários do Jornal O Globo, é organizado e oferecido pelo jornal a personalidades e segmentos que se destacaram nos desfiles das escolas de samba. Fonte: <<https://cemporcintosamba.com.br/estandarte-de-ouro/>>. Acesso em: 22 jul. de 2024.

encontra-se transcrita abaixo. Acrescento que em 2024 a escola de Manoel Dionísio completou 34 anos de funcionamento e que no dia 30 de abril deste mesmo ano foi homenageada na abertura do festival de dança “O Corpo Negro”, quando estreou o documentário “Dionísio, um mestre”.<sup>100</sup> Em 2025, o casal Jéssica e Vinícius completará 12 anos defendendo o pavilhão do “Boi Vermelho”, como também é conhecida a Unidos de Padre Miguel, desta vez no Grupo Especial, pois em 2024 a escola venceu a Série Ouro do Carnaval carioca.

#### **Personalidade do Carnaval**

De forma excepcional, esta premiação consagrará três personagens que tiveram suas vidas interligadas ao mesmo acontecimento. Trata-se da porta-bandeira Jéssica Ferreira, do mestre-sala Vinícius Antunes e do professor Mestre Manoel Dionísio. A porta-bandeira Jéssica Ferreira foi vítima de um acidente imprevisível. Mesmo com a entorse no joelho, ela manteve a bandeira em pé, o que é a demonstração mais fidalga de respeito ao pavilhão. Seu parceiro, Vinícius Antunes, mesmo diante do acidente, continuou o espetáculo demonstrando respeito ao público e aos jurados. Ele soube manter a elegância, consideração e devoção ao seu ofício. O mestre Manoel Dionísio, comentarista do SRzd, e professor de muitos casais de porta-bandeira e mestre-sala, ultrapassou a grade e foi em direção ao casal para ajudar Jéssica Ferreira, que acabara de se acidentar. Ele foi seu professor e a conhece desde os oito anos de idade. Não bastasse o impulso humano de ajudar o semelhante, ele ainda orientou a direção da escola a chamar uma porta-bandeira substituta para continuar o desfile. A perplexidade de todos naquele momento foi substituída por ação prática, objetiva e que contribuiu para o prosseguimento da apresentação. Caso o mestre Dionísio não tivesse interferido, tudo indicava que a Escola demoraria a achar uma solução.<sup>101</sup>

A valorização da ancestralidade, do respeito, da humanidade, foi reforçada nesta premiação a três figuras do samba, um professor e dois discípulos, que não perderam de vista a importância do pavilhão nem em um momento tão ímpar. Destaca-se, nesse sentido, a porta-bandeira Jéssica, que ao manter em pé o pavilhão, pode ser chamada de dama do samba.

#### **4.2 A dama do samba**

A porta-bandeira, como signo da dignidade da mulher sambista e imagem de opulência e deslumbre, ocupa uma posição-sujeito histórica centenária, com sua responsabilidade pelo pavilhão, suas evoluções técnicas, suas atualizações de significação, com seus enquadramentos em regulamento de julgamento oficial; mas também ocupa uma posição-sujeito humana, com sentimentos pulsantes e cotidianos, que a retiram deste altar de contemplação e “beija bandeira”, e aí está o conflito: a

---

<sup>100</sup> A obra, realizada pela coreógrafa e diretora de teatro Carmen Luz, celebra o legado de Mestre Manoel Dionísio. In: Sesc-Rio. Disponível em: <<https://www.sescio.org.br/noticias/cultura/o-corpo-negro-sesc-rj-promove-a-pre-estreia-do-filme-dialogos-com-ruth-de-souza-em-sessao-gratuita-e-ao-ar-livre-na-cinelandia/>>. Acesso em: 22 jul. de 2024.

<sup>101</sup> Página do SRzd. Disponível em: <<https://srzd.com/blog/carnaval/rio-de-janeiro/justificativas-premio-srzd/>>. Acesso em: 22 jul. de 2024.

imagem-signo que rodopia e a humana que se incorpora, confunde (por algo que não se controla), produzindo sentidos que não deveriam apagar um ao outro, mas que se embaralham num imaginário de quem os sente. (Cunha Junior *et al*, 2020, p. 257). (grifo dos autores).

Figura 95 - Cintya Santos, porta-bandeira da Mangueira (desfile de 2024)



Fonte: Riotur, 2024.<sup>102</sup>

Como colocado na introdução desta tese, a pesquisa Parangotíteres sucedeu a um projeto iniciado em 2015 na comunidade da Mangueira/Setor Candelária, do qual recolhi narrativas de crianças da comunidade; essas histórias fictícias calcadas no cotidiano mangueirense se tornaram um espetáculo de teatro de bonecos. Tanto o texto como os títeres foram sendo construídos ao longo de encontros semanais, culminando na história de um gato rosa que entra no samba e que envolve a todos da comunidade. No mesmo local, em 2016, ainda como graduanda do curso de artes visuais da UERJ, com bolsa da Fundação Carlos Chagas de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ) e orientação da professora Isabela Frade, comecei uma investigação em busca de uma personagem feminina do contexto da escola de samba que representasse a ancestralidade da mulher e ao mesmo tempo a comunidade.

O processo para encontrar a personagem feminina passou por um exercício denominado “hierarquias do gosto e dos saberes – a prática da arte e do conhecer o outro”. O exercício da arte como plataforma de desejos comuns, de instâncias de convivência em âmbito de alteridade, cruzamentos no enlace entre UERJ e Mangueira: gostos e saberes são medidos em suas diferenças gritantes ao transpormos nossos lugares próprios de identidades. O estranhamento provoca questionar o juízo e o saber, nos tornando pesquisadores-aprendizes. A inserção neste exercício referiu-se às figuras femininas da comunidade mangueirense, dele sendo selecionadas

---

<sup>102</sup> Imagem da CN1 Brasil. Disponível em: <<https://cn1brasil.com.br/rj-apos-ficar-fora-do-desfile-das-campeas-mangueira-investe-em-renovacao-e-experiencia-para-um-grande-carnaval-em-2025/>>. Acesso em: 19 jun. de 2024.

as três “figuras-mater do samba”: a porta-bandeira, a rainha de bateria e a baiana (ala das baianas).

A partir dessas figuras foi feito um levantamento de nomes, palavras, frases que apareciam ao se pensar em cada uma. Surgiram então:

- Exuberância do corpo – corpo hipersexualizado (machismo);
- Bunda – objetificação do corpo-samba é bunda – passarela do samba (formato de bunda de mulher);
- Africanidade dos corpos – beleza (Afrodite);
- Rainha de bateria – corpolatria – exibição do corpo-samba exagerado (a mulher gostosa);
- Porta-Bandeira – elegância – simpatia – destreza (a grande dama do samba);
- Ala das Baianas – religiosidade – respeito (ancestralidade);
- A bandeira – signo de coletividade;
- Religiosidade – religiões de matriz africana em contraponto com fundamentalismo evangélico;
- O samba e o funk dentro da comunidade.

Após o levantamento desse “rascunho”, a figura da porta-bandeira, a chamada “dama do samba”, foi se destacando, principalmente por fascinar o público feminino, desde meninas a mulheres idosas. A porta-bandeira e sua dança também me fascinaram e meu olhar para aquela figura direcionou o estudo em um campo ampliado, não uma porta-bandeira específica, mas a personagem dentro da escola de samba, seu papel e importância.

Se a princípio pensou-se em buscar uma personalidade da Mangueira, como uma “tia” do samba ou uma pessoa específica que tivesse influência histórica na escola e ainda estivesse viva, pois se supunha assim haver uma relação mais direta para a criação de um roteiro teatral, ao final optou-se pelo foco na porta-bandeira. A história seria encenada por títeres. O projeto pretendia a criação de um espetáculo de formas animadas a partir de uma personagem da escola de samba e da comunidade da Mangueira. Entretanto, durante seu desenvolvimento, outras relações foram criadas e, ao se encontrar a personagem à qual o estudo se voltaria, novas conexões com a arte se estabeleceram.

Analisando personalidades públicas que foram moradoras da Mangueira, e à procura de uma figura feminina respeitada, admirada, atravessada pelo samba e de forte iconografia social, não se chegou a uma mulher exatamente, mas a um conjunto de mulheres: as porta-bandeiras. A presença desta mulher que simbolicamente carrega seu pavilhão sobre um mastro em forma de bandeira tem uma significância iconográfica grandiosa para se compreender a luta do povo do samba, a luta dos negros

oprimidos, dos discriminados que no carnaval invertem a ordem social e são os reis e rainhas da festa; considera-se que esta figura com a bandeira simboliza muito mais que a beleza do alinhô na passarela do samba, simboliza a história de toda uma comunidade. (Madeira, 2019, p. 49).

Em sendo a porta-bandeira a personagem escolhida para a pesquisa, era preciso investigar mais profundamente o que era ser uma porta-bandeira. Pensou-se então na elaboração de um questionário a ser respondido por diferentes porta-bandeiras, simples, com apenas dez perguntas, com vistas ao desenvolvimento do trabalho com base em fontes primárias. Para tanto, contei com a ajuda inestimável da ex-porta-bandeira Eliane Santos Souza<sup>103</sup>. As perguntas foram as seguintes:

1. Qual é o sentimento de carregar a bandeira da sua escola de samba?
2. Você começou com que idade?
3. Quem te inspirou ser porta-Bandeira? Conte suas inspirações, suas divas do samba?
4. O que é preciso para se chegar a ser uma porta-bandeira?
5. Quais as funções da porta-bandeira dentro da escola de samba?
6. Existem escolas de samba sem porta-bandeira?
7. Há mandingas na desenvoltura da porta-bandeira?
8. Você faz algum ritual antes de portar a bandeira?
9. Que sentimento tem depois do desfile?
10. E durante o desfile? Passa alguma coisa em sua cabeça? Você sente seu corpo?

Com as indicações de Eliane, pude fazer contato com porta-bandeiras. O questionário foi enviado a mais de 30 delas, mas só houve retorno de seis. As respondentes foram: a própria Eliane Santos de Souza, Janaina Miranda Paulo, Érica Sarno Guimarães Ivan, Simone Ribeiro, Michelle Lima e Cintia Ribeiro.<sup>104</sup> Como ensina Goldenberg (2003), cada entrevista ou observação é única. Trabalhei e estudei os relatos das respondentes para conhecer mais o seu universo.

Neste processo investigativo encontrei, no Instituto de Artes da UERJ, a porta-bandeira Viviane Martins Ramos, que então cursava mestrado em artes na mesma universidade. Viviane

---

<sup>103</sup> Eliane Santos Souza é especialista em Educação Infantil. Graduada em Pedagogia, tem mestrado em Ciência da Arte pela Universidade Federal Fluminense e doutorado em Artes pela UERJ. Eliane foi porta-bandeira entre 1989 e 2005. Desde 2018 atua como comentarista sobre o quesito Mestre-Sala e Porta-Bandeira no portal SRzd, onde tem uma coluna.

<sup>104</sup> Os seis questionários respondidos estão no Anexo 2.

é fundadora e instrutora do projeto “Minueto do Samba”, escola cujo objetivo é formar novas porta-bandeiras e mestres-salas. Em duas ocasiões, estive presente a seus ensaios. Na primeira vez, objetivava me aproximar dos ritos e afetos que envolvem essa personalidade emblemática dos desfiles carnavalescos.

Figura 96 - Primeira ida ao projeto Minueto do Samba



Fonte: A autora, 2016.

Na segunda vez, o objetivo era deixar os Parangotíteres serem conduzidos, bailados, por futuros mestres-salas e porta-bandeiras.

Figura 97 - Parangotíteres na Minueto do Samba



Fonte: A autora, 2016.

No capítulo de abertura desta tese, apresentou-se a relação da obra do artista Hélio Oiticica com a concepção teórica e plástica dos Parangóiteres. Sobre a materialidade da criação abordarei mais adiante neste mesmo capítulo. Porém, neste ponto da escrita, apresento as conjunturas que fizeram da porta-bandeira e sua bandeira parte integrante das bases teóricas e plásticas do objeto de estudo. A conjuntura pela qual a forma Parangóiteres se destacou sobre a proposta de criar um espetáculo de títeres, com a referência nas damas do samba, são extensas e relevantes neste trabalho, porém recorro à minha dissertação de mestrado, onde escrevo sobre o assunto e apresento os fatores que ocasionaram a mudança de perspectiva.

O ano de 2016 foi marcado pelo *impeachment* da presidente Dilma Rousseff. Paralelo a isso, no Rio de Janeiro se iniciava uma forte campanha visando ao desmonte da UERJ, levando a muitas paralisações e a uma greve na contramão do caos político e social instaurado no país e acirrado no Rio de Janeiro. No final de 2016, a autora desta dissertação foi aprovada para o PPGAC/UFRJ, resolvendo seguir com a graduação em artes visuais, até mesmo como ato de resistência política pela preservação da universidade pública, gratuita e de qualidade, e começar o mestrado.

Esta vida paralela entre duas grandes e respeitáveis **universidades públicas**<sup>105</sup>, além da participação política em constantes reivindicações e passeatas, teve como resultado o sentimento de uma espécie de vértice que unia pontos diferentes, situações, discussões, fazendo com que esta autora refletisse sobre todo o conjunto de saberes aprendidos e assim, um grande encontro se deu internamente: o sentimento de estar atravessada por todas estas questões no processo de criação na pós-graduação foi o resultado destes atravessamentos políticos, artísticos e afetivos. A obra de Hélio Oiticica começou a atravessar a pesquisa nas aulas da disciplina contracultura no PPGAC [...]. A obra de Oiticica fez unir os vértices entre as pesquisas.

Em 1987, Hélio Oiticica desenvolveu o conceito de suprasensorial,<sup>106</sup> em que a improvisação e a expressão corporal têm um papel decisivo. A compreensão deste conceito levou a autora desta dissertação a refletir sobre outras e novas possibilidades de construção de títeres para a pesquisa damas do samba. O resultado estético do títere começou a importar menos, isto é, houve um afastamento da visão representativa do boneco.

Revedo a ideia de que ele deveria representar as porta-bandeiras, deu-se maior importância aos aspectos sensoriais que esse títere deveria carregar em si, a música e

---

<sup>105</sup> Me refiro à Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), onde fiz minha segunda graduação, e à Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde passei para fazer meu segundo mestrado. Grifo meu atual.

<sup>106</sup> O objeto surge das modificações das noções tradicionais de pintura e de escultura. Oiticica define essa proposição estética a partir de um novo comportamento perceptivo, ou seja, a ação do participante. O suprasensorial prescinde do objeto: são exercícios criativos dirigidos aos sentidos do indivíduo para desaliená-lo do condicionamento do cotidiano. **A improvisação e a expressão corporal têm um papel decisivo. Dilatar a consciência do indivíduo não mais através do intelecto, mas da vivência da liberdade.** Ele menciona o uso de drogas alucinógenas, sugestão que sabe ser de natureza polêmica. A passagem do sensorial para o suprasensorial se dá na transposição de barreiras da inibição puramente sensorial. Invoca a música rítmica, o mito, a dança, o efeito de tóxicos. Enfatiza os tóxicos por sua possibilidade de libertar de modo violento os antagonismos. O suprasensorial (arte ou antiarte) é uma manifestação de caráter coletivo (assim como ritmo ou o tóxico). O suprasensorial desencadeia a possibilidade de um sentido ambiental, de onde veio sua descoberta do samba como fenômeno de comunhão social. In: Instituto Itaú Cultural. Programa Hélio Oiticica, 2002.

dança, o corpo do animador ao estar em contato com o objeto. (Madeira, 2019, p. 50-51).

A porta-bandeira referida nesta pesquisa como a dama do samba possui uma relação como sua bandeira/pavilhão que constitui a única regra que da condução dos Parangotíteres: não se pode deixar o títere-bandeira cair no chão! Existem muitas regras e cuidados que a porta-bandeira deve ter nas apresentações públicas do pavilhão, seja no desfile oficial na passarela do samba ou nos compromissos oficiais fora e dentro da quadra da escola. Mas para a dança com os Parangotíteres recolhi somente esta. Qualquer participante pode animar, sendo permitido enrolar-se com ele ao corpo, muito diferente do que ocorre com a porta-bandeira e seu pavilhão, pois este não pode enrolar ao seu corpo, nem tocar sua roupa ou o mestre-sala; se isso acontecer no desfile oficial a escola perde pontos em sua apresentação.

Os Parangotíteres não são a obra Parangolé do artista Hélio Oiticica nem são um pavilhão ou uma bandeira/estandarte; possuem bases plásticas e teóricas nestas referências, é outra coisa! Uma criação particular, com regras dadas a partir da pesquisa do seu movimento, de sua textura, de sua plástica e do entendimento visual pensado a ele em relação à ação do participante e ao diálogo com espaço que ele pode vir a ser inserido.

Os Parangotíteres também carregam em sua materialidade a liberdade dos parangolés, no entanto têm outra maneira de serem conduzidos no contexto de uma única premissa: não podem cair no chão ou serem jogados ao chão, premissa que surge a partir de uma das regras mais importantes da apresentação de uma porta-bandeira com seu pavilhão. Mesmo em casos extremos, como o da porta-bandeira Jéssica Ferreira, a bandeira deve permanecer empunhada.

No jogo proposto pelos Parangotíteres não há problema em interagir com mais de um deles, portanto se pode estar com **um e cada mão**, como na imagem a seguir onde jogo com dois no espaço aberto da obra Magic Square de Hélio Oiticica no Museu do Açu.

Figura 98 - Ativação simultânea de dois Parangotíteres



Fonte: A autora, 2023.

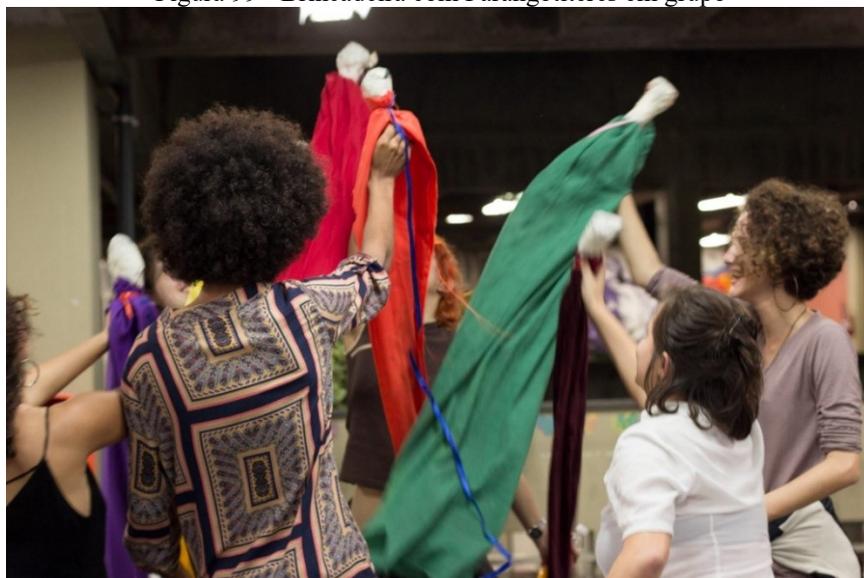
A brincadeira com Parangotíteres pode se dar de diferentes maneiras, pode-se variar ritmo da dança, da interação, os planos de altura (baixo, médio e alto) pode modificar-se, o títere pode se enroscar ao corpo do participante, pode ser solto no ar, mas pego antes de cair no chão, pode acontecer de forma individual, em dupla ou em grupo. Há muitas formas de se brincar com ele já realizadas e outras tantas ainda a se descobrir.

[...] para que uma atividade possa ser considerada um jogo é necessário algo mais que limitações e regras. Dissemos que todo jogo é limitado no tempo, não tem contato com qualquer realidade exterior a si mesmo e contém seu fim em sua própria realização. (Huizinga, 1990, p. 226).

Os Parangotíteres se enquadram na definição de jogo proposta por Huizinga; tem seu tempo limitado, tem suas regras, seu fim está em sua realização e quando se está na brincadeira a realidade exterior está fora do seu campo, mesmo que a brincadeira ocorra em espaços externos, onde eventuais interferências podem ocorrer, mas que mesmo assim farão parte do jogo. Nas imagens abaixo se pode ver a brincadeira com os Parangotíteres em grupo, em dupla e individual.

Na primeira, as pessoas se juntaram aleatória e espontaneamente para brincar, fazendo uma dança de roda. O jogo aqui é criado da relação do participante/animador com seu títere na interação com os outros títeres.

Figura 99 - Brincadeira com Parangotíteres em grupo



Fonte: A autora, 2018.

Na segunda, Parangotíteres em dupla, a brincadeira também aconteceu de forma espontânea, como uma dança em par com movimentos assíncronos. A relação ocorre de forma dual entre as duas participantes/animadoras e seus títeres.

Figura 100 - Brincadeira com Parangotíteres em dupla



Fonte: A autora, 2019.

Na terceira, a relação ocorre somente entre o participante/animador e o títere.

Figura 101 - Brincadeira individual com Parangotíttere



Fonte: A autora, 2023.

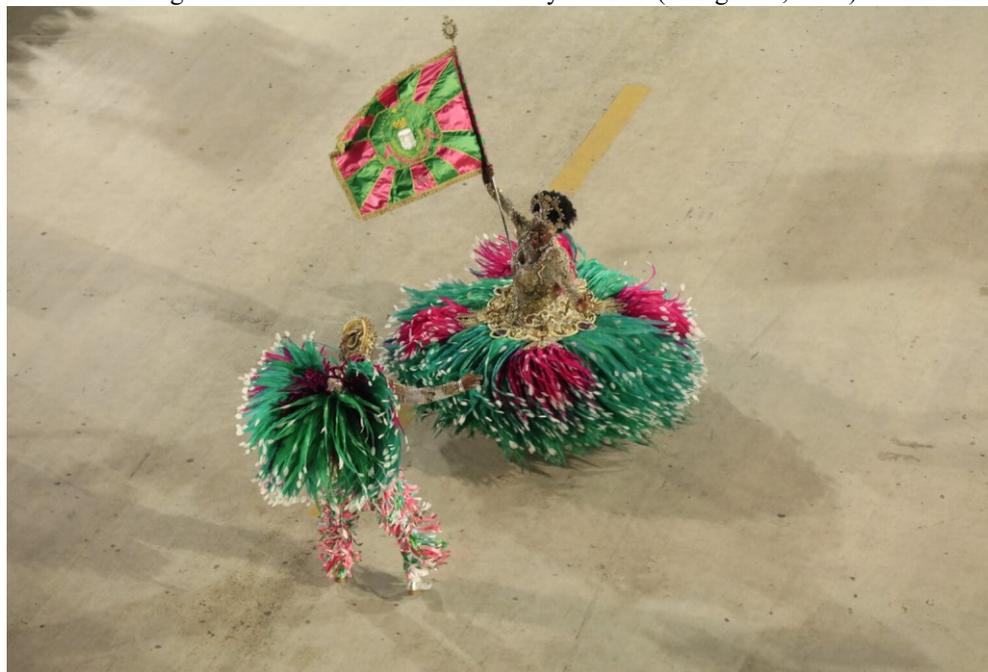
O bailado da tríade bandeira, porta-bandeira e mestre-sala também pode ser considerado um jogo, já que o desfile das escolas de samba faz parte uma competição carnavalesca e o trio está inserido nessa conjuntura, no entanto a dança apresentada requer muito rigor, ensaio, e, praticamente zero improviso. Os critérios a serem avaliados pelos jurados na apresentação contam pontos valiosos na disputa pelo título.

Tal situação é muito diferente do estar com Parangotíteres, onde o dançar, o interagir e a brincadeira do participante com a matéria é o próprio jogo, não há disputa, não existe punição com perda de pontos; o improviso é parte fundamental do envolvimento com o objeto em relação à animação proposta, a revelação corporal de quais caminhos tomar para deixar fruir ocorre justamente no se deixar estar, no improviso. Para estar com os Parangotíteres não há necessidade de ensaios ou ser de profissional, basta querer participar da experiência de brincar com eles.

Trata-se de um processo distinto da tríade carnavalesca. Embora o bailado passe a sensação de leveza e fluidez, há muito trabalho, estudo, preparo físico, ensaios para chegar ao

ponto que fascina os espectadores, não é só um querer jogar, é dedicação constante e muito aprendizado para fazer o espetáculo visual que a tríade apresenta.

Figura 102 - Matheus Olivério e Cintya Santos (Mangueira, 2024)



Fonte: Riotur, 2024.<sup>107</sup>

O corpo para a brincadeira com os Parangotíteres pode ser qualquer um, pessoas altas, baixas, gordas e magras, pessoas com a mobilidade reduzida, pessoas de diferentes idades podem brincar. O que faz ainda mais belo o performar com os Parangotíteres é quando diferentes corpos estão no jogo com ele. Inteiramente diferente do casal de mestre-sala e porta-bandeira.

Cintya Santos,<sup>108</sup> primeira porta-bandeira da Estação Primeira de Mangueira, já enfrentou preconceito por estar acima do peso considerado ideal. Para provar seu valor, ensaia com seu mestre-sala quase que diariamente para que a dança flua, para que ambos recebam os

---

<sup>107</sup> Imagem da CN1 Brasil. Disponível em: <<https://cn1brasil.com.br/rj-apos-ficar-fora-do-desfile-das-campeas-mangueira-investe-em-renovacao-e-experiencia-para-um-grande-carnaval-em-2025/>>. Acesso em: 19 jun. de 2024.

<sup>108</sup> Cintya Santos começou cedo, aos 8 anos, rodopiando na quadra da Porto da Pedra junto com a mãe e a avó, também porta-bandeiras. Depois de anos trabalhando como recepcionista, auxiliar de serviços gerais, diarista e faxineira, em 2023, recebeu o convite de Guanayra Firmino, presidente da Mangueira para assumir o posto de primeira porta-bandeira da escola no lugar de Squel Jorgea Ferreira. In: LACERDA, Paula. Mostrei que ser gorda ou não pouco importa, eu posso estar ali: quem é Cintya 'Furacão', a porta-bandeira de giro forte que brilhou na Mangueira. *Jornal Extra*, 20 fev. de 2023. Disponível em: <<https://extra.globo.com/noticias/carnaval/mostrei-que-ser-gorda-ou-nao-pouco-importa-eu-posso-estar-ali-quem-cintya-furacao-porta-bandeira-de-giro-forte-que-brilhou-na-mangueira-25663548.html>>. Acesso em: 15 abr. de 2024.

pontos máximos e para mostrar aos dirigentes que corpos não padronizados podem evoluir com beleza e fluidez. Em entrevista ao Jornal Extra, de fevereiro de 2023, ela afirmou:

- Já passei por dirigentes de escolas que me olhavam de cima a baixo. Ouvi coisas como “Se você não emagrecer, não vai chegar a lugar algum”. Quis mostrar que eu posso estar ali, junto com o grupo seleta de porta-bandeiras do Grupo Especial. Que independentemente do tamanho físico, de eu ser gorda ou não, posso estar ali. (Lacerda, 2023, s/p). (grifo original).

O casal de porta-bandeira e mestre-sala carrega a responsabilidade de conseguir a pontuação máxima para sua escola, que é igual a 30 pontos. A avaliação ocorre da seguinte maneira: são quatro avaliadores por quesito, incluindo o quesito “porta-bandeira e mestre sala”, as avaliações vão de nove a dez, podendo ser graduadas por décimos, por exemplo, 9,8 e 9,9. São contabilizadas três notas, as três mais altas. Se o casal conseguir a nota mais alta de todos os jurados (10 pontos) não terá 40 pontos, e sim 30, pois uma nota será descartada! Para que ocorra essa avaliação, os jurados são treinados e recebem da Liesa um manual do avaliador para que saibam como proceder. Para o quesito porta-bandeira e mestre-sala, o documento especifica o que deve ser avaliado, o que deve ser penalizado e o que se pode relevar sem retirar pontos.

**INDUMENTÁRIA:** • a indumentária do casal, verificando sua adequação para a dança e a impressão causada pelas suas formas e acabamentos; beleza e bom gosto.

**DANÇA:** • a exibição da dança do casal, considerando-se que não “sambam” e sim executam um bailado no ritmo do samba, com passos e características próprias, com meneios, mesuras, giros, meias-voltas e torneados, sendo obrigatória a sua exibição diante dos Módulos de Julgamento; • a harmonia do casal que, durante a sua exibição, com graça, leveza e majestade, deve apresentar uma sequência de movimentos coordenados, deixando evidenciada a integração do casal; • que a função do Mestre-Sala é cortejar a Porta-Bandeira, bem como proteger e apresentar o Pavilhão da Escola, desenvolvendo gestos e posturas elegantes e corteses, que demonstrem reverência à sua dama (Porta-Bandeira); • **que a função da Porta-Bandeira é conduzir e apresentar o Pavilhão da Escola, sempre desfraldado e sem enrolá-lo em seu próprio corpo ou deixá-lo sob a responsabilidade do Mestre-Sala;**

**Penalizar:** • a queda e/ou perda, mesmo que acidental, de partes da indumentária como, por exemplo, calçados, esplendores, chapéus etc.

**Não levar em consideração:** o eventual desfile de primeiro Mestre-Sala e/ou primeira Porta-Bandeira que já tenha participado, no mesmo ano e na mesma função, de outros desfiles, mesmo que em Grupos diferentes e, até mesmo, individualmente formando dupla com qualquer outro(a) parceiro(a); **a eventual substituição, durante o desfile, do 1º Casal de qualquer agremiação;** questões inerentes a quaisquer outros Quesitos. (Liesa, 2024, p. 49) (grifos da autora).<sup>109</sup>

---

<sup>109</sup> LIESA. Manual do Julgador 2024. Disponível em: <<https://liesa.globo.com/downloads/carnaval/manual-do-julgador-2024.pdf>>. Acesso em: 24 jun. de 2024.

Como se pode perceber, as regras registradas e determinantes neste jogo, envolvem indumentária, dança (só incluída valendo pontos, a partir do desfile de 1958), elegância, simpatia, compasso, destreza; a porta-bandeira é sem a menor dúvida a pessoa que carrega o maior peso na disputa carnavalesca das escolas de samba cariocas. Não pode haver desfile sem o pavilhão e sem porta-bandeira, mesmo quando ocorre um acidente como o que aconteceu em 2017 com primeira porta-bandeira Jéssica Ferreira; a bandeira segue e a porta-bandeira é substituída em seguida pela segunda porta-bandeira da escola.

As regras referentes à tríade não se limitam ao desfile oficial, existem normas a serem cumpridas em qualquer apresentação oficial do casal dentro ou fora da sede da escola que representam. Algumas normas são colocadas como sugestões de comportamento em determinadas situações, outras são rígidas, como a que não permite que ninguém transite, nem pela frente e nem por trás, no momento da apresentação do casal de mestre-sala e porta-bandeira, seja na quadra ou no desfile. Essa e outras regras e sugestões foram escritas numa espécie de cartilha, elaborada por professores da escola Minueto do Samba, junto com professores da escola de Manoel Dionísio para orientarem os casais na condução da bandeira em diferentes ocasiões.<sup>110</sup>

### 4.3 A bandeira

Ao iniciar a dança o casal de mestre-sala deverá apresentar primeiramente o pavilhão ao seu presidente e sua primeira dama, depois deve seguir a hierarquia da escola (vice-presidente, presidente de honra, presidente da velha guarda etc.). O restante da apresentação pode seguir livremente, jamais esquecendo de reverenciar a bateria, baianas, passistas, camarotes e o público em geral. Saudar o santo da casa também é um gesto de respeito. [...]. O casal de mestre-sala e porta-bandeira não deve levar a bandeira para uma pessoa que esteja com uma roupa inadequada beijá-la. Pessoas que estejam de camiseta, boné, chapéu, shorts, bermudas, chinelos, com cigarros, charutos, cachimbos, copo de bebidas na mão não podem beijar o pavilhão, pois demonstra desrespeito ao mesmo. O ideal é apenas fazer uma reverência à distância para pessoa vestida desta forma. Ao beijar um pavilhão a pessoa **JAMAIS** o beija diretamente, coloca-o entre uma mão e outra e beija o dorso de sua mão fazendo menção em beijá-lo, pois desta forma evita sujar o pavilhão com batom ou gordura. O pavilhão só deve ser retirado do talabarte ou para arriá-lo em momentos fúnebres ou ao encerrar a apresentação. Durante o bailado o pavilhão deve estar sempre desfraldado e não pode tocar de forma acidental nem na porta-bandeira e nem no mestre-sala. Por convenção, no momento da dança o pavilhão deverá sempre ser

---

<sup>110</sup> LIESA. Condução do Pavilhão: orientações e elucidacões. Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <[https://sambrasil.net/wp-content/uploads/2017/12/pavilhao\\_DOCUMENTO-SOBRE-A-IMPORT%C3%82NCIA-DA-CONDU%C3%87%C3%83O-DE-UM-PAVILH%C3%83O.pdf](https://sambrasil.net/wp-content/uploads/2017/12/pavilhao_DOCUMENTO-SOBRE-A-IMPORT%C3%82NCIA-DA-CONDU%C3%87%C3%83O-DE-UM-PAVILH%C3%83O.pdf)>. Acesso em: 24 jun. de 2024.

portado pelo lado direito da porta-bandeira. (Ramos *et al*, 2018, p. 9-10). (grifo no original).

São muitas as regras que orientam mestre-sala e porta-bandeira, e elas têm especificidades dependendo da ocasião; saber perfeitamente como se portar com o pavilhão é um ensinamento diário que leva tempo.

Em abril de 2024, na sede do Cordão da Bola Preta, pude ver e observar o primeiro casal de mestre-sala e porta-bandeira da Estação Primeira de Mangueira, Matheus Olivério e Cintya Santos, conhecidos no mundo do samba como “casal furacão”, que, como qualquer primeiro casal de uma agremiação carnavalesca, em ocasião festiva, deve apresentar a bandeira de acordo com as normas citadas no manual de condução do pavilhão. Percebi que o “casal furacão” sabe de cor a cartilha. Sua entrada no recinto foi triunfal, adentraram juntos com o pavilhão desfraldado e enquanto se apresentavam nenhuma pessoa interrompeu ou atrapalhou seu desempenho passando por trás ou pela sua frente. Na apresentação da bandeira foi possível reparar alguns passos do bailado executado, tais como maneiio, meia-volta, giro completo, torneado, mensura, voleio e pega de mão.

Fábio Pavão (2016), em sua pesquisa de campo na quadra do Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela para a realização do seu mestrado, descreve uma cena similar àquela que se passou diante de mim na sede do Bola Preta.

O agudo apito do diretor de harmonia rasga o som da bateria e chama a atenção de todos. O casal vira-se para os convidados e exhibe o pavilhão, recebendo como resposta calorosos aplausos. O mestre-sala mostra o emblema da escola e oferece a ponta da bandeira para os convidados, que, um de cada vez, beijam respeitosamente e agradecem com singelos cumprimentos. Participar do ritual de beijar a bandeira é uma das principais deferências que uma pessoa pode receber no mundo do samba. Embora existam outras formas de mostrar apreço e consideração pelos visitantes especiais, [...] esse ritual se destaca pela encenação envolvendo vários participantes e pelo conhecimento dos sambistas de cada passo de sua execução. É também cercada por um conjunto de regras de etiqueta, como a proibição de participar trajando bermudas ou qualquer tipo de vestimenta que não seja condizente com a formalidade da cerimônia.

Todo sambista sabe que, ao ver uma bandeira sendo oferecida, deve beijá-la respeitosamente, mas, para quem não domina os códigos do grupo, o ritual pode terminar em gafe. [...] Após terem beijado a bandeira, os convidados permanecem de pé e perfilados até receber os cumprimentos de um dos diretores de harmonia, sinalizando que suas obrigações rituais acabaram e que já é possível retornar a seus lugares. O casal, entretanto, volta ao centro da quadra e segue sua interminável sequência de rodopios. Agora para o público, o mestre-sala segura novamente a ponta da bandeira e a estende, exibindo o símbolo da escola. Todos que estão diante do casal sabem que precisam aplaudir. Após alguns instantes, o casal retoma sua sequência de movimentos, até parar novamente e, de forma graciosa, exhibir a bandeira para outra parte da assistência. (Pavão, 2016, p. 25-26).

Durante a apresentação no Cordão da Bola Preta não houve gafes no ritual da bandeira, apesar de a pessoa homenageada pela Mangueira na ocasião não ser do mundo do samba. O mestre-sala Matheus Olivério depois de exibir o pavilhão pegou a ponta da bandeira e caminhou em direção a essa pessoa, a única que a beijou. Na imagem a seguir, o registro desse momento em que o mestre-sala é cercado por componentes da ala da bateria da escola.

Figura 103 - Matheus Olivério levando a ponta da bandeira para ser beijada



Fonte: A autora, 2024.

No ritual observado, importante mencionar que a apresentação não aconteceu na quadra da escola. Além disso, a entrada do ilustre casal de mestre-sala e porta-bandeira foi uma surpresa para os convidados e aparentemente para a pessoa homenageada. Curioso que mesmo sem saber as regras de comportamento do ritual o público se comportou como se soubesse como proceder em tal ocasião.

Na foto abaixo, tirada durante o evento, me encontro ladeada por Cintya Santos e Matheus Olivério.

Figura 104 - A Porta-bandeira, eu e o Mestre-sala



Fonte: A autora, 2024.

No registro acima, do fotógrafo Gustavo Stephan, se pode perceber os sorrisos “casal furacão”, bem como meu êxtase, pois não cabia em mim de tanta felicidade com o acaso que permitiu-me participar de um ritual tão simbólico e importante para a compreensão das regras e dos ritos que envolvem a bandeira e que é parte deste estudo.

Também chama a atenção as vestimentas usadas pelo casal, que enaltecem as cores da escola. A porta-bandeira Cintya Santos usa um vestido de tecido cintilante em tons de rosa. No decote, pedras verdes e rosas, dos ombros à cintura um “V” com franjas em dois tons de rosa. Ainda o cinturão com o talabarte<sup>111</sup> onde é encaixado o mastro que sustenta o pavilhão. Pode-se perceber que a bandeira é posicionada do lado direito da porta-bandeira que o segura com a mão direita. Matheus Olivério veste traje “passeio completo”, composto de paletó, calça social e colete em risca de giz em tom de rosa mais aberto (*pink*) e uma gravata cintilante em verde claro; por dentro, camisa social branca dando destaque à gravata, e na lapela esquerda uma imagem de Nossa Senhora Aparecida.

A bandeira de uma escola de samba nunca está isolada de um mastro, mas é sempre portada por uma pessoa, agitada pelo bailado e colocada em **relação de comunicação**. A bandeira é, portanto, dificilmente pensada sem estar na mão da porta-bandeira [...]. A bandeira da escola de samba, como sinal material de sua existência, exterioriza-se por meio de uma **corporalidade investida nesse objeto**, por uma dança que a aciona. Posta em ação em diversos contextos durante o ciclo anual, nos momentos

---

<sup>111</sup> Talabarte: cinto que serve de suporte para se colocar o mastro com a bandeira.

cerimoniais, nas quadras e no desfile, instaura a escola, ou seja, constitui subjetividade e assume dimensão coletiva. Quero, portanto, valorizar o fato de que a bandeira de uma escola faz parte de um sistema de pensamento, de um sistema simbólico, e existe na medida em que é usada por meios e determinadas técnicas corporais. Essas técnicas conjugam-se de modo a configurar sua bela dança. O mestre-sala, a porta-bandeira e a bandeira, através de distanciamentos, restrições e evitações, articulam uma tríade que compõe um sistema simbólico eficaz, tendo as situações cerimoniais e o desfile como contextos significativos, privilegiados de sua atuação. (Gonçalves, 2010, p. 226-227).

Ao abordar o simbolismo da bandeira/pavilhão das escolas de samba alguns autores utilizam conceito de totem de Durkheim, entre eles Pavão (2016) e Gonçalves (2010), conforme segue.<sup>112</sup>

A bandeira de uma escola de samba, comumente também chamada de pavilhão, assim como o emblema totêmico, conforme já demonstrava Durkheim (1989) em uma de suas obras clássicas, representa os sentimentos e emoções de todo o grupo social ao qual serve de símbolo. Ela é uma forma de a coletividade se representar e por isso é tratada com respeito e cerimônia. Há uma forma específica de conduzir a bandeira, com a insígnia do grupo sempre à frente e em destaque. A mesma obrigação se impõe quando ela repousa em lugar especialmente reservado, geralmente próximo ao palco principal. Beijar a ponta da bandeira, então, significa reverenciar toda a comunidade, agradecendo a acolhida dos anfitriões. (Pavão, 2016, p. 26).

Gonçalves (2010) aprofunda um pouco mais a questão ao fazer a aproximação do pavilhão carnavalesco com nurtunja e waninga, instrumentos litúrgicos ligados ao totemismo australiano estudado por Durkheim.

O estandarte ligado ao símbolo de identificação de um grupo é tema presente na literatura etnográfica. No clássico “Formas Elementares de uma Vida Religiosa”, Durkheim identifica na Austrália, entre os aruntas e tribos vizinhas, dois instrumentos litúrgicos claramente ligados ao totem e ao próprio churinga, que entram nas suas composições: são o nurtunja e o waninga. Como descreve o autor, os churingas são objetos de madeira e de pedra como tantos outros. Eles só se distinguem das coisas profanas do mesmo gênero por uma particularidade: sobre eles encontra-se gravada ou desenhada a marca totêmica. O nurtunja, que existe entre os arunta do Norte e seus vizinhos mais próximos é constituído essencialmente de um suporte vertical que pode ser uma lança, ou diversas lanças reunidas em feixe, ou simples vara. O waninga tem aspecto de cruz. Quando há duas barras transversais, esses cordões vão de uma à outra, e daí ao topo e à base do suporte. Algumas vezes são recobertos de camada bastante espessa de penugem para dissimulá-los aos olhares. O nurtunja e o waninga são objetos de respeito religioso semelhantes àquilo que os churinga inspiram. [...] Em que o nurtunja e o waninga se aproximam dos estandartes ou das bandeiras

---

<sup>112</sup> Émile Durkheim (1858-1917) foi um sociólogo francês cujo legado associa-se tanto à consolidação da sociologia como disciplina científica quanto à formação de uma escola de pensamento fundada nos conceitos de fato social, de representações coletivas, de função, integração, regulação e anomia, entre outros. Sua teoria da religião, que tem como ponto de partida o totemismo australiano e como mola mestra a oposição entre sagrado e profano, teve muita importância para a antropologia do século XX. In: Enciclopédia de Antropologia. USP. Disponível em: <<https://ea.fflch.usp.br/autor/emile-durkheim>>. Acesso em 1 ago. de 2024.

carnavalescas? Segundo os estudiosos do carnaval carioca, os estandartes tiveram historicamente a função de sinalizar os grupos dentro do cortejo, de identificar a referência aos seus lugares de origem e, também, de se movimentarem no circuito espacial e social da cidade [...]. Os estandartes representavam a existência formal do grupo junto à Municipalidade e à Imprensa, que os divulgavam no período de carnaval. (Gonçalves, 2010, p. 211-212). (grifo da autora).

O capítulo 3 desta tese apresentou todo um histórico das conjunturas que trouxeram a bandeira para dentro das escolas de sambas cariocas, sua importância como identidade de um grupo. Analisando o percurso da bandeira e do estandarte no Carnaval carioca, se torna patente as aproximações requeridas dos autores transcritos entre o sistema totêmico e a bandeira.

Squel considera a vitória da mulher portar o pavilhão como um momento histórico e um resgate ancestral muito importante, quando a mulher, enfim, pôde participar do universo carnavalesco na função de guardiã do pavilhão daqueles que constituem a sua comunidade, o seu grupo. Ela diz: “Estarmos no nosso lugar ancestral de pertencimento, numa posição especial com tanta força, magia e responsabilidade, é uma vitória que conquistamos e precisamos continuar lutando para que respeitem tudo o que representamos, assim como devemos repassar tal importância para as futuras gerações. Precisamos nos manter atentas e determinadas na busca por respeito e tratamento dignos”. (Cunha Junior *et al*, 2020 p. 283).

No questionário aplicado às porta-bandeiras Eliane Santos de Souza, Janaina Miranda Paulo, Érica Sarno Guimarães Ivan, Simone Ribeiro, Michelle Lima e Cintia Ribeiro, se pode notar nas respostas à pergunta “Qual é o sentimento de carregar a bandeira da sua escola de samba?” que a bandeira está diretamente associada a um objeto sagrado, que emociona, que traz à tona vários sentimentos, tais como êxtase, honra, alegria, gratidão, responsabilidade, ancestralidade, devoção, poder, invencibilidade. O pavilhão é visto como algo que une toda uma comunidade. Trata-se de um símbolo representativo que carrega força e poder. Assim como o totem, o símbolo de um clã. “O totem é, pois, o símbolo da *força moral e social* que une os membros do clã” (Machado, 2019, p. 178). (grifo do autor). É desta maneira entendido pelas participantes da pesquisa, como se pode apurar em suas respostas à pergunta (grifos meus).

Emoção por ter nas mãos a **responsabilidade** de empunhar o pavilhão que representa toda **história de uma agremiação**. **Michele Lima**

É uma **emoção muito forte**, cada dia que você pega a bandeira é como se fosse a primeira vez. **Janaina Paulo**

O sentimento é de **honra**, de **responsabilidade**, de **gratidão** pela confiança em poder levar o símbolo maior da agremiação. **Erica Ivan**

O sentimento é de **êxtase**, me considero dois seres: um com e outro sem o pavilhão. Esqueço tudo “lá fora!” nada faz mais sentido do que o pavilhão mover-se pela quadra.

Na verdade, é um **misto de sentimentos e emoções**, sinto a realeza viva através dos meus gestos e ao mesmo tempo nada disso teria sentido se não tivesse portando o pavilhão. Me sinto **invencível, poderosa, como se um exército me acompanhasse**. A **responsabilidade é imensa**, como se estivesse comigo um tesouro de valor incalculável. Difícil de escrever... **Simone Ribeiro**

O sentimento é **extraordinário**, é uma sensação de você carregando **uma comunidade de você**, nos sentimos como águia alçando voo... uma sensação de **respeito mútuo, de responsabilidade de defesa** defendendo o pavilhão. **Cintia Ribeiro**

Uma mistura de **responsabilidade e alegria**. Tem um significado especial para quem tem o samba como devoção. **Eliane Souza**

Nestas respostas a bandeira é enaltecida por suas senhoras como manto sagrado, como um totem; é o objeto que transmite o axé à comunidade. Essa mistura de sentimentos e religiosidade remete à ancestralidade presente no símbolo do pavilhão. Símbolo que demorou a ter sua condução atribuída às mulheres por questões do patriarcado e da organização da festa, que, em tempos idos e mesmo indiretamente, permitiram e incentivaram o “roubo” das bandeiras como o grande triunfo de um grupo – o símbolo subtraído de uma agremiação significava a vitória de outra. Na ocasião, saber lutar era mais importante que saber portar o pavilhão, mas bons ventos ancestrais se estabeleceram e as mulheres foram encarregadas de cuidar do sagrado.

Pois são os mistérios da ancestralidade africana que fazem as animadas foliãs assumirem esta diferença de serem as condutoras da bandeira da agremiação. Supõe-se que nos anos de 1920, com a organização inicial das primeiras Escolas de Samba, que os diretores decidiram libertar o lutador do entrave de segurar o mastro e cair na pancadaria. Deve ter-lhes parecido mais seguro migrar o pavilhão para a cintura de uma mulher de fibra, conhecida e respeitada naquela comunidade, ligada pelos laços de afeto que o samba constrói [...]. Por algum mistério bem-vindo, os ventos míticos do batuque fizeram aqueles animados diretores decidirem como se decidia em África, onde especiais mulheres de grande dignidade eram apontadas como condutoras perfeitas da insígnia da tribo ou nação. Uma divina dama digna acompanhada por seu glorioso protetor, um mestre-sala capaz de matar e morrer aos pés da encantada e destemida fêmea, seu bailado passa a ser mais para conquistar sua dama do que proteger, no sentido literal da palavra. (Cunha Junior *et al*, 2020. p 287-288).

A próxima seção amplia a discussão sobre o axé, sobre a dança e reza, sobre ancestralidade e rituais, sobre a guardiã do sagrado.

#### 4.3.1 Rituais com a bandeira

O pavilhão é a sua razão de ser, e por isso é comum a afirmação de que o casal é, na verdade, um trio, sendo a bandeira seu terceiro elemento. O respeito religioso pelo

pavilhão pode ser notado no comportamento dos frequentadores das Escolas de Samba ao beijá-lo. Para quem o porta e para quem o reverencia, o pavilhão parece dotado de um simbolismo híbrido, unindo em si o sagrado e o institucional. (Dias, 2017, p. 61).

Tanto para quem empunha quanto para quem reverencia, o hibridismo do pavilhão é simbólico e é real. Se o institucional é o que talvez chame mais atenção (por conta das inúmeras apresentações oficiais e não oficiais que o casal de porta-bandeira e mestre-sala faz durante o ano, quando ganha visibilidade), o sagrado é presente, é outro tempo, muito mais intimista, silencioso e reservado.

No questionário aplicado, quando indagadas sobre se fazem algum ritual antes de portar a bandeira, a maioria das porta-bandeiras respondeu positivamente, porém sem explicar o que fazem ou faziam e como fazem ou faziam, já que algumas não mais conduzem o pavilhão – houve quem respondesse apenas “sim”. Outras, se estenderam um pouco mais no assunto.

Eliane Santos de Souza respondeu: “*Eu sempre me preparo para cumprir as atividades do samba. Corpo e alma juntos. Logo, tenho meus rituais. Até hoje, posto que sou uma sambista*”. Curioso perceber na resposta a expressão “corpo e alma”. O sagrado aparece velado e a função de sambista (institucional) remete ao “óbvio que se tem rituais”, porém sem especificar quais são eles. Não revelou, disse, mas não disse.

Érica Guimarães Ivan, respondeu: “*Sim, costume rezar, me concentrar, e tenho uma figa em minha bandeira*”. Ter amuletos, breves ou patuás é uma prática antiga das religiões afro-brasileiras e também da católica; pode ser praticado como uma maneira de espantar o mau-olhado. Érica não avança muito sobre a reza nem sobre origem da figa, mas diz que faz e o que faz para sentir que o sagrado que envolve o pavilhão está resguardado.

Já Simone Ribeiro respondeu: “*Ritual propriamente, não. Faço uma oração aos meus guias, peço proteção e luz*”. Os guias espirituais estão presentes na doutrina espírita e também nas religiões de matriz africana (Orixás). Eles inspiram o ser vivo em sua jornada, se comunicam de diferentes formas e, principalmente, por meio da intuição. O ritual que Simone faz pode ser considerado “caseiro” e intimista a ponto de ela não considerar um ritual propriamente dito.

A bandeira não é um pedaço de pano qualquer, aquele pedaço de pano que a porta-bandeira porta no talabarte traz ali o sangue, o suor, navalhada, briga, fugindo da polícia, traz esse monte de coisas dessa história de vida e de entrega. Não é a mutação da energia dos ancestrais não, o que acontece é o movimento daquela ancestralidade, o movimento daqueles ancestrais que são os espíritos daquelas pessoas que lutaram aguerridamente por aquela comunidade, por isso essa reverência à bandeira, essa reverência aos ancestrais. (Mestre-Sala Falcão *apud* Cunha Junior *et al*, 2020, p. 280).

O movimento, o giro da bandeira, é simbolicamente encarado como axé. Girar e gingar, gingas, são expressões conhecidas, vivenciadas, memorizadas no corpo para os adeptos das religiões de matriz africana. Compreendo que girar é o ato de rodar em forma circular que remete também às giras, encontros espirituais realizados no formato de rodas, como nos informam Braga e Alves (2018). A reverência ao pavilhão é também a reverência à ancestralidade.

Alguns enredos das escolas de samba intensificam ainda mais esse momento genuíno de axé, exaltando a ancestralidade; fantasias criadas para o casal de porta-bandeira e mestre-sala são pensadas nesse sentido como ponto singular do desfile, ou seu momento síntese. Apresenta-se a seguir três exemplos de desfiles de campeãs da Marquês de Sapucaí nos últimos dez anos que tiveram as vestimentas do primeiro casal de porta-bandeira e mestre-sala apresentadas de forma a expressar com evidência o axé que envolve a bandeira perante o enredo, a comunidade e o casal que gira com ela e por ela.

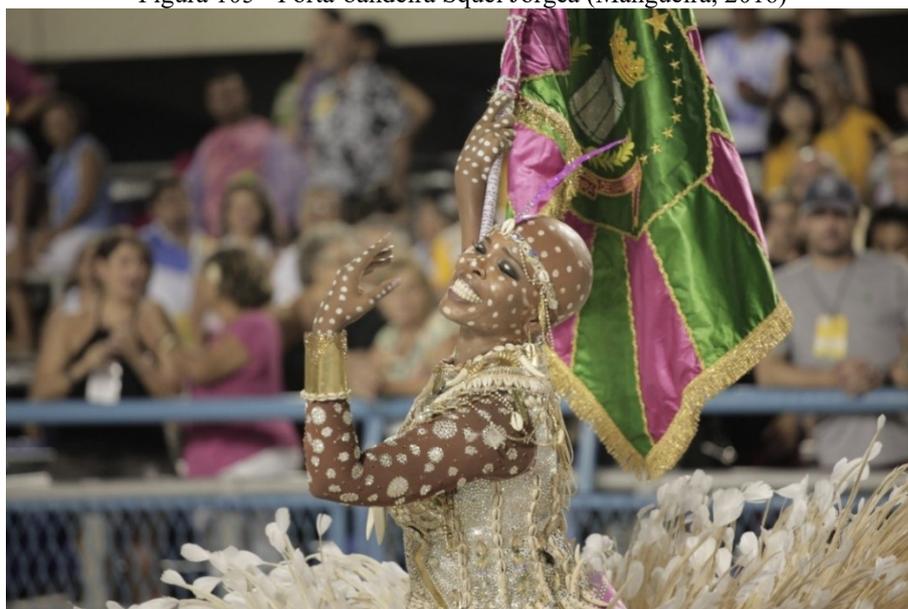
Em 2016, a Estação Primeira de Mangueira levou para a avenida o enredo “Maria Bethânia: a menina dos olhos de Oyá”, de Leandro Vieira, que homenageou a cantora baiana. O primeiro casal de porta-bandeira e mestre sala, Squel Jorgea e Raphael Rodrigues, portava figurino extraordinário. Especialmente ela causou furor na avenida do samba, apresentando-se como uma iaô,<sup>113</sup> representando o axé das filhas de santo em seu rito no candomblé. Por esta razão, estava “careca”, o que surpreendeu a todos. Os locutores de TV gritavam “Ela raspou a cabeça!”.

A primeira porta-bandeira, Squel, apareceu “careca”, com uma touca de látex que cobria a cabeça. Ela se apresentou vestindo uma fantasia grandiosa representando o Axé do candomblé. Uma pessoa iniciada no candomblé Queto. No desfile da Mangueira, o rito de iniciação foi simbolizado pela primeira porta-bandeira da escola. Leandro escolheu trazer uma bela imagem contra o preconceito na guardiã do pavilhão verde e rosa e se baseou esteticamente na obra do fotógrafo Pierre Verger. A caracterização da dançarina simbolizou uma iaô iniciada no candomblé, com os cabelos raspados e a pintura corporal característica. Apesar da representação convincente que gerou debates durante e após o desfile, descobriu-se que Squel não havia realmente raspado a cabeça, mas feito uma excelente caracterização. O mistério deu ainda mais força ao figurino que se tornou símbolo da homenagem a Bethânia e de um Brasil tolerante. (Antan, 2020, s/p).

---

<sup>113</sup> Ser iaô é possuir um dom divino que é dado somente a pessoas especiais. O iaô é o início, o recomeço de toda casa de candomblé, sendo também aquele que revitaliza e movimenta o axé desta casa! É um início/iniciação de quem se compromete em aprender e seguir as normas de conduta e orientações da religião dos orixás. In: KILEUY, Odé; OXAGUIÃ, Vera de. O Candomblé bem explicado: Nações Bantu, Iorubá e Fon. Rio de Janeiro: Pallas, 2021.

Figura 105 - Porta-bandeira Squel Jorgea (Mangueira, 2016)



Fonte: Antan, 2020.

A escola vencedora dos desfiles de 2022 foi o Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos do Grande Rio (do município de Caxias), que na ocasião conquistava o seu primeiro campeonato. O enredo “Fala, Majeté! Sete Chaves de Exu”, criado por Gabriel Haddad, Leonardo Bora e Vinicius Natal, trouxe a figura de Exu para a avenida do samba, buscando desmistificar o Orixá frequentemente demonizado.

Em entrevista ao portal Terra, Vinicius Natal afirmou que foi uma homenagem ao Orixá como forma de combate ao racismo religioso. “É um momento histórico falar exclusivamente sobre Exu, principalmente porque vivemos em tempos de ataques às religiões de matriz africana”.<sup>114</sup>

Daniel Werneck e Ticiane Couto, primeiro casal de mestre-sala e porta-bandeira da escola, representaram a criação do mundo – o mito da criação conta que Olodumaré<sup>115</sup> confiou a Oxalufã<sup>116</sup> a missão de criar o mundo com apenas uma condição: fazer uma oferenda a Exu.

---

<sup>114</sup> Vinicius Natal. Entrevista para o Portal Terra. 22 abr. de 2022. Disponível em: <<https://www.terra.com.br/nos/quem-e-o-pesquisador-por-tras-do-enredo-da-grande-rio,12f8275fa3b76c06cd38dc90f659966a2xxzsfsp.html>>. Acesso em: 20 ago. de 2024.

<sup>115</sup> Olodumaré representa o Deus criador do universo e dele senhor. Entendido como o princípio supremo que promove e garante a existência, a ordem e os valores morais do ser humano, é o ser infinito e perfeito que idealizou tudo que está no universo seja físico ou abstrato. In: KILEUY, Odé; OXAGUIÃ, de Vera. O Candomblé bem explicado: Nações Bantu, Iorubá e Fon. Rio de Janeiro: Pallas, 2021.

<sup>116</sup> O orixá Oxalufã, de movimentos lentos e idade imemorial, foi o primeiro orixá criado, de acordo com os mitos iorubás, pelo par primordial do início dos tempos, Obatalá e Odudua. In: KILEUY, Odé; OXAGUIÃ, de Vera. O Candomblé bem explicado: Nações Bantu, Iorubá e Fon. Rio de Janeiro: Pallas, 2021.

Figura 106 - Mestre-sala e porta-bandeira da Grande Rio (2022)



Fonte: Jornal do Brasil, 2022.<sup>117</sup>

O desfile da Grande Rio é considerado um dos mais emblemáticos da história no primeiro quarto do século XXI, não obstante a intolerância religiosa disfarçada em algumas críticas que avaliaram negativamente o enredo da escola e o samba, por ser “pesado” demais, porque Exu provocaria medo nas pessoas, dentre outros absurdos. Vinicius Natal, na ocasião, respondeu em seu Twitter a polêmica apresentada nas redes sociais.

Falam que o enredo e samba da Grande Rio sobre Exu é pesado, mas ninguém nunca achou pesado enredos mostrando escravizados açoitados, as cruzadas cristãs, o bota-abaixo do Pereira Passos ou a dizimação indígena brasileira em busca de um falso progresso. Pra mim, pesado é isso aí. (Natal, 2021, s/p).<sup>118</sup>

Considera-se que a resposta do carnavalesco foi cirúrgica, sobretudo porque evoca uma reflexão necessária sobre o quanto, nos desfiles das escolas de samba, o público já teve que ver e ouvir histórias que desprezaram as religiões de matrizes africanas, assim como personagens históricos negros e indígenas. A história que não está no retrato ganha a avenida do samba, para se encontrar com a ancestralidade da construção dessa pátria chamada Brasil.

---

<sup>117</sup> Jornal do Brasil, Caderno B. 24 abr. de 2022. Disponível em: <<https://www.jb.com.br/cadernob/2022/04/1037116-fotos-o-carnaval-da-ancestralidade-pede-a-seus-orixas-que-exorcizem-a-tirania.html>>. Acesso em: 20 ago. 2024.

<sup>118</sup> Vinicius Natal no Twitter. Disponível em: <<https://x.com/vfnatal2/status/1452335410332540946>>. Acesso em: 23 ago. de 2024.

Em 2024, o Grêmio Recreativo Escola de Samba Unidos do Viradouro, de Niterói, conquistou o seu terceiro campeonato no Grupo Especial com o enredo “Arroboboi, Dangbé”, criado e desenvolvido pelo carnavalesco Tacísio Zanon. Prestando uma homenagem à força das mulheres negras, representada pela serpente vodum (figura sagrada em territórios africanos) o enredo contou a história das guerreiras Mino, do reino Daomé, atual Benin. Em meio às batalhas na região, elas são iniciadas espiritualmente pelas sacerdotisas voduns, uma dinastia de mulheres escolhidas por Dangbé. Dessa forma nasceu o culto à serpente vodum que se disseminou pelo reino, chegando depois ao Brasil nos terreiros da Bahia. (Cardoso; Gandra; Lisboa, 2024).

Para Wanderson Flor, professor de filosofia africana e direitos humanos na Universidade de Brasília (UnB), a Viradouro acertou ao retratar as diferentes dimensões, ritual, cultural e política, dos cultos voduns.

O feminino aparece como protagonista, desconstruindo a imagem machista que se tem sobre o continente africano, como se lá as mulheres, desde sempre, tivessem um papel subalternizado. Pelo contrário, elas foram guerreiras, estrategistas, sacerdotisas, lideranças políticas, nos dando uma lição, a partir dos imaginários africanos e afrodiáspóricos, sobre a igualdade entre homens e mulheres. O enredo é uma aula de história política e cultural, com suas tensões e dinâmicas, e de resistência. E, sobretudo, ajuda a não termos imagens homogêneas do continente africano e de suas presenças no Brasil. Somos herdeiros de várias Áfricas e conhecê-las em sua pluralidade é conhecer melhor quem somos. (Cardoso; Gandra; Lisboa, 2024, s/p).

O vermelho e o branco da Viradouro não apareceram nas fantasias do primeiro casal de mestre-sala e porta-bandeira, Juninho Nascimento e Rute Alves. Apenas o pavilhão ostentava as cores originais da escola. Contudo, com o apuro estético de Tarcísio Zanon, suas fantasias representavam o espírito infinito da serpente, enquanto eles, em seu bailado, traduziam um trecho da sinopse do enredo: “É Dangbé, o vodum da proteção, do equilíbrio e do movimento. Nele, nada principia nem finda, tudo avança, tudo retorna. É o constante rodopio do universo, o círculo fechado, sentido materializado pela imagem da cobra engolindo a própria cauda”. Ao se apresentarem aos juízes, ambos fizeram uma saudação ao vodum serpente e à energia das serpentes.

Figura 107 - Mestre-sala e porta-bandeira da Viradouro (2024)



Fonte: Tavares Filho, 2024.<sup>119</sup>

Rute Alves vestiu fantasia que reproduzia uma pele de cobra em tom azul esverdeado, uma alegoria de serpente que descia do pescoço até a cintura, contornando seu corpo; a saia fazia uma espécie de arco-íris com as plumas. Juninho também; sua roupa imitava couro de cobra nos mesmos tons. Na cabeça de ambos, alegorias de serpentes. As serpentes são associadas ao Orixá Oxumaré,<sup>120</sup> que representa a união dos opostos, da energia do feminino e do masculino. Também são simbolizadas pelo arco-íris. Não por acaso, a comunidade LGBTQIAP+ usa o símbolo, pois as cores abraçam a diversidade de todos os gêneros.<sup>121</sup>

---

<sup>119</sup> Tavares Filho, Waldir. Unidos do Viradouro: “Arroboboi, Dagbé” encanta a Sapucaí com desfile grandioso e plástica impressionante. CN1 Brasil. 13 fev. de 2024. Disponível em: <<https://cn1brasil.com.br/rj-unidos-da-viradouro-arroboboi-dangbe-encanta-a-sapucaí-com-desfile-grandioso-e-plastica-impressionante/>>. Acesso em: 20 ago. 2024.

<sup>120</sup> Oxumaré é simbolizado por uma cobra, animal indivisível que ao unir sua cabeça à cauda transfigura-se na figura do círculo perfeito, transformando-se no símbolo da continuidade. É o princípio unindo-se ao fim. In: KILEUY, Odé; OXAGUIÃ, de Vera. O Candomblé bem explicado: Nações Bantu, Iorubá e Fon. Rio de Janeiro: Pallas, 2021.

<sup>121</sup> LGBTQIAP+. **L - Lésbica:** Mulheres que sentem atração emocional, romântica ou sexual por outras mulheres; **G - Gay:** Termo usado para homens atraídos por outros homens, mas também pode ser usado por lésbicas; **B - Bissexual:** Indivíduos que se sentem atraídos por mais de um gênero; **T - Transgênero:** Pessoas cuja identidade de gênero difere do sexo atribuído no nascimento; **Q - Queer:** Termo guarda-chuva para pessoas que não se enquadram nas normas tradicionais de gênero e/ou sexualidade; **I - Intersexo:** Indivíduos nascidos com características sexuais (cromossomos, genitália e/ou órgãos reprodutivos) que não se encaixam nas definições típicas de masculino ou feminino; **A - Assexual:** Pessoas que não sentem atração sexual ou a sentem em baixos

#### 4.4 Outras bandeiras na avenida

Figura 108 - Zé Pelintra, Hélio Oiticica, bandeira de Leandro Vieira



Fonte: Name, 2021.

A ilustração acima é parte de um artigo de Daniela Name (2021) que aborda questões que vieram à tona com a suspensão, em fevereiro de 2021, dos desfiles das escolas de samba e também dos blocos carnavalescos no Rio de Janeiro por conta da epidemia de Covid-19. Fragmentos do texto dialogam diretamente com o assunto abordado nesta seção do estudo.

A iconografia da ilustração apresenta uma encruzilhada na qual ao centro está Seu Zé Pelintra (Exu), representado de forma que aparenta estar sambando. A seu lado direito (esquerdo para o observador), a reprodução em forma de desenho da famosa foto do passista Nildo da Mangueira com o P15 parangolé capa 11 “Incorpora a Revolta”, de Oiticica (1967).<sup>122</sup>

E a seu lado esquerdo (direito para o observador), a bandeira brasileira, carregada por duas mulheres negras e um homem branco, com os dizeres “índios, negros e pobres” enfatizados no enredo “História para ninar gente grande”, criado e desenvolvido pelo carnavalesco Leandro

---

níveis ou sob condições específicas; **P - Pansexual:** Pessoas atraídas por indivíduos de todos os gêneros e identidades de gênero. A inclusão do + é uma forma de reconhecer todas as outras identidades e orientações que não estão explicitamente representadas nas letras anteriores.

<sup>122</sup> Nildo foi passista da Mangueira. Junto com Santa Tereza (outro passista) e Hélio Oiticica formou o “Trio do Embalo Maluco”, nome dado por Oiticica referindo-se a uma situação em que os três experimentam um ovo. Lygia Pape criou sobre o Trio do Embalo Maluco (“Crazy Rocking Trio”). Suas imagens acabaram se tornando simultaneamente documentação e obra. In: SCOVINO, Felipe. Corpo da Cor: agenciamentos entre arte, corpo e política na década de 1960 no Brasil. Revista Concinnitas, v. 22, n. 40, 2021. Disponível em: <[https://www.researchgate.net/publication/351858569\\_Corpo\\_da\\_cor\\_agenciamentos\\_entre\\_arte\\_corpo\\_e\\_politica\\_na\\_decada\\_de\\_1960\\_no\\_Brasil](https://www.researchgate.net/publication/351858569_Corpo_da_cor_agenciamentos_entre_arte_corpo_e_politica_na_decada_de_1960_no_Brasil)>. Acesso em: 6 ago. de 2024.

Vieira para o desfile vencedor da Estação Primeira de Mangueira de 2019.<sup>123</sup> <sup>124</sup> É essa parte da ilustração que nos interessa particularmente.

Brasil, meu denço,  
A Mangueira chegou  
Com versos que o livro apagou  
Desde 1500  
Tem mais invasão do que descobrimento  
Tem sangue retinto pisado  
Atrás do herói emoldurado  
Mulheres, tamoios, mulatos  
Eu quero um país que não está no retrato.<sup>125</sup>

Em entrevista concedida ao *Jornal do Brasil* em 2019, Leandro Vieira assim resumiu o desfile e o enredo.

[...]. É um desfile que discute a pertinência da representatividade popular, acho que em um momento em que o país discute mal a questão indígena, a questão quilombola. Um momento em que o país discute mal a representatividade do homem e da mulher pobre, eu acho que o desfile da Mangueira ganha um contorno que o coloca no centro de uma discussão importante para o país. O desfile da Mangueira é um desfile que se orgulha de seu passado indígena, é um desfile que se orgulha do seu passado negro, é um desfile que olha para o passado, com interesse de entender o futuro. Representatividade é importante. Não é possível que a gente aprenda que apenas príncipes e princesas, reis e rainhas, marechais, representantes militares, possam ser os sinônimos de patriotismos que a gente vai levar para uma vida inteira. É importante dizer hoje e sempre que, Dandara dos Palmares nos representa, que os índios Cariris nos representam, que Sepé Tiaraju nos representa, que Cunhambebe, é preciso dizer que Aqualtune nos representa, é preciso dizer que Marielle Franco nos representa, que Carolina de Jesus, Jamelão, Cartola, e tantos outros nomes nos representam. É impossível seguir adiante sem olhar para o poder popular. (Leandro Vieira *in* *Jornal do Brasil*, 2019).<sup>126</sup>

O desfile da Mangueira foi icônico, muitas bandeiras foram empunhadas na avenida, sobretudo as bandeiras políticas.

---

<sup>123</sup> Esta bandeira brasileira foi apresentada no fechamento do desfile, tendo produzido grande impacto. Ela foi a primeira obra do carnaval a integrar o acervo permanente do MAM-Rio, que conta com cerca de 16 mil peças catalogadas. In: SZWARCOWALD, Fabio. MAM de Verão: o carnaval no “não carnaval”. *Veja Rio*, 19 jan. de 2021. Disponível em: <<https://vejario.abril.com.br/coluna/fabio-szwarcwald/mam-de-verao-o-carnaval-no-nao-carnaval>>. Acesso em: 6 ago. de 2024.

<sup>124</sup> O enredo se encontra em VIEIRA, Leandro. *História para ninar gente grande*. In: Liesa. *Livro Abre-alias 2019: segunda-feira*. Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <<https://liesa.globo.com/downloads/memoria/outros-carnavais/2019/abre-alias-segunda.pdf>>. Acesso em: 6 ago. de 2024.

<sup>125</sup> Estrofe do samba-enredo da Mangueira, “História para ninar gente grande”, de Luiz Carlos Máximo Dias, Silvio Moreira Filho, Danilo de Oliveira Firmino, Deivid Domenico Ferreira Lima, Marcio Antonio Salviano, Ronie de Oliveira Machado, Tomaz Disitzer Carvalho de Miranda e Manuela Trindade Oiticica.

<sup>126</sup> Entrevista completa em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3Rte7-mbP0k>>. Acesso: 7 ago. de 2024.

A apresentação, de cunho fortemente político para o Carnaval e o momento do país, começou com uma comissão de frente protagonizada por quadros vivos de personagens históricos: princesa Isabel, Domingos Jorge Velho, Deodoro da Fonseca, Dom Pedro I, José de Anchieta e Pedro Álvares Cabral. Em dado momento, os personagens saíam de uma parede cenográfica e se revelavam figuras pequenas, de pernas encurtadas, que ficavam ainda menores ao se posicionarem perto dos dançarinos negros e indígenas. A encenação terminava com uma menina, vestida de estudante, abrindo um livro que virava um cartaz com a palavra “presente” – uma referência a Marielle Franco, vereadora do Rio assassinada um ano antes. A jornalista Hildegard Angel, irmã do estudante Stuart Angel Jones, morto pelo regime militar, desfilou num carro alegórico em frente da foto de um cartaz com a frase “Ditadura assassina”. (Braga, 2024, s/p).

Tal qual o pavilhão da escola, ao longo do desfile, todas as bandeiras estavam impregnadas do axé da comunidade da Mangueira, ou melhor, das comunidades, pois o enredo extrapolou divisões territoriais. Tudo isso, em meio a um Brasil desgovernado por um grupo fascista, que suprimia direitos, que alocou Ministérios importantes no Ministério da Cidadania (que cidadania?), que negou o Carnaval, a maior festa popular do país, que “engorda” os cofres da nação e faz crescer o turismo. Quem faz a festa carnavalesca foi massacrado, a cultura popular era humilhada. Mas o desfile da Mangueira chegou com o povo, gritou mais alto; os atabaques tocaram e índios, negros e pobres foram representados no centro de uma enorme bandeira, a bandeira brasileira verde e rosa. Era o Brasil assumindo a identidade do morro e a Mangueira assumindo a identidade do Brasil.

Figura 109 - Bandeira do Brasil (índios, negros e pobres)



Fonte: G1, 2019.<sup>127</sup>

---

<sup>127</sup> G1, Carnaval 2019, Rio de Janeiro. Desfile da Mangueira. Disponível em: <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/carnaval/2019/noticia/2019/03/05/desfile-da-mangueira-2019-veja-fotos.ghtml>>. Acesso em: 8 ago. de 2024.

No encerramento do desfile, o último setor levava bandeiras com os rostos, entre outros, da escritora Carolina Maria de Jesus, do compositor Cartola, do cantor Jamelão e de Marielle Franco. A imagem de Marielle transformou a apresentação em um celebrante, vibrante e emocionante ato político, apontando que as sementes florescem, que as Marias, Mahins, Marielles, Malês, estavam presentes na avenida assim como na história do país.<sup>128</sup>

A revisão histórica apresentada pelo enredo da Mangueira colocou em evidência heróis do povo que os livros tentam apagar, mas que a arte e a luta política trazem à luz. Ao enaltecer personalidades que não estão no retrato, mostrou que não existiu “descobrimento”, mas um “encobrimento” da história, e inverteu o olhar, antes de cima para baixo, para um olhar de baixo para cima.

Figura 110 - Bandeiras com o rosto de Marielle Franco



Fonte: G1, 2019.<sup>129</sup>

---

<sup>128</sup> Marielle Franco foi ativista política e parlamentar. Mulher negra nascida e criada no complexo de favelas da Maré, Zona Norte da cidade, criticava a violência policial especialmente contra negros e periféricos e lutava pelo direito à moradia digna nas favelas e pelas causas feministas e de defesa dos direitos da população LGBTQIA+. No dia 14 de março de 2018, a então vereadora foi assassinada aos 38 anos, atingida por quatro disparos no rosto, numa emboscada que também mataria seu motorista Anderson Pedro Gomes. Marielle era socióloga formada pela PUC-Rio e tinha mestrado em Administração Pública pela UFF.

<sup>129</sup> G1, Carnaval 2019, Rio de Janeiro. Desfile da Mangueira. Disponível em: <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/carnaval/2019/noticia/2019/03/05/desfile-da-mangueira-2019-veja-fotos.ghtml>>. Acesso em: 8 ago. de 2024.

Os desfiles das escolas de samba no Rio nem sempre tiveram “bandeiras” que representassem aqueles que de fato constroem o Carnaval para a apresentação na avenida do samba. Suas reivindicações sociais, ancestrais, raciais, estruturais e educacionais foram sucumbidas em muitas ocasiões desde da oficialização dos desfiles em 1935. Tiveram que criar e desenvolver temas enaltecendo colonizadores, brancos, militares, calando sobre a própria história de sua ancestralidade e de suas comunidades, inclusive para escapar da repressão de autoridades em situações políticas pelas quais o Brasil passava.

Foi assim no Estado Novo da Era Getúlio Vargas (1937-1945) quando, sob a égide de um nacionalismo exacerbado, surgem enredos ufanistas com forte ênfase patriótica, muito em função da “solicitação” do Poder Público para que as escolas de samba “colaborassem” com a propaganda patriótica oficial. Tal intervenção seria reforçada ao longo da década de 1940. Durante muito tempo, houve um senso comum que atribuía a exigência dos temas patrióticos ao Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), órgão responsável pela censura e propaganda na ditadura do Estado Novo de Vargas. (Ponso e Esperança, 2017).

Durante a ditadura militar (1964-1985) não foi diferente, mas ainda pior, sobretudo depois que foi decretado o Ato Institucional nº 5 (AI-5), em 1968.

[...]. Uma nova onda de interferência política e ideológica nas escolas de samba ainda estaria por vir, nos anos de chumbo da ditadura militar, iniciada em 1964. Em 1967, após o anúncio do enredo “A história da liberdade no Brasil”, pelo Salgueiro, policiais do Departamento de Ordem Política e Social (Dops) passaram a frequentar as reuniões da escola. A proposta do tema era contar a história das revoluções no Brasil, deixando de fora o movimento de 1964, com o que não concordavam os militares. A resistência da escola fez com que sofresse represálias, como corte de luz e retirada de subvenção. Em 1969, um ano após a promulgação do AI-5, seria a vez de o Império Serrano despertar a insatisfação do poder oficial em razão dos versos contidos no samba “Heróis da liberdade”, de autoria de Silas de Oliveira, Manuel Pereira e Mano Décio da Viola. Na ocasião, os compositores tiveram que comparecer à sede do Exército para explicarem porque cantavam a liberdade em uma letra que mesclava o clima das passeatas estudantis que sacudiram o país em protesto contra o regime militar (“essa brisa que a juventude afaga/essa chama que o ódio não apaga”) com o Hino da Independência (“já raiou a liberdade, a liberdade já raiou”). Os trechos do samba acabaram mantidos, mas um dos versos, que trazia a expressão “é a revolução em sua legítima razão” não passou ileso pela censura, que determinou a troca da palavra “revolução” por “evolução”. No ano seguinte, a fiscalização se acirrou e as escolas foram obrigadas a apresentarem croquis das fantasias antecipadamente para a censura, sob pena de não serem autorizadas a desfilar. Com todo esse clima, não seria de se estranhar que começassem a aparecer enredos de caráter ufanistas, nos padrões da máquina de propaganda governamental, exaltando programas oficiais e o “milagre econômico” brasileiro. Esse movimento “adesista” se evidenciou de maneira mais contundente nos enredos apresentados pela até então pequena Beija-Flor de Nilópolis, que renderam à escola o rótulo de “Unidos da Arena”, em referência ao partido oficial da ditadura, que tinha como oposição o MDB. (Ponso e Esperança, 2017, s/p). (grifos dos autores).

Outros relatos reforçam a nocividade da ditadura para as festas carnavalescas: desde croquis de fantasias e adereços usados nas escolas de samba até blocos de rua, tudo passava pela mão dos censores – muitas vezes os repressores se infiltravam à paisana em desfiles de blocos ou nos ensaios das escolas.

O professor, escritor e compositor Luiz Antonio Simas (*apud* Filgueiras, 2015) conta que quando o Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro desfilou em 1967 (pouco antes do AI-5) com o enredo “A História da Liberdade no Brasil”, os ensaios foram monitorados pelos agentes do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS). E que, em 1974, o Grêmio Recreativo Escola de Samba Unidos de Vila Isabel, que tinha desenvolvido o enredo “Aruanã Açú” sobre os índios Carajás (cuja proposta original exaltava os índios e fazia críticas severas ao progresso desenfreado) sofreu pressões do regime, tendo que transformar o enredo em uma insólita apologia à Transamazônica, rodovia construída pela ditadura, descartando com isso um lindo samba de Martinho da Vila que denunciava o drama dos indígenas.

Houve alianças que se estabeleceram entre representantes da ditadura militar e representantes das escolas de samba, contemplando as duas partes, pois em determinado momento da ditadura muitos bicheiros começaram a se tornar patronos de escolas de samba. Aos contraventores não interessavam prisões enquanto ao regime interessava maior apoio de populares.

Segundo o professor e jornalista Chico Otávio (*apud* Brasil, 2024), no momento em que já começava a entrar em declínio, o regime precisava da popularidade das escolas de samba para se reafirmar junto à população. Então, foi uma espécie de troca de interesses: eu não te incomodo e você me deixa pegar carona no prestígio e popularidade das escolas de samba na avenida. Além disso, a ramificação do jogo do bicho no Rio favorecia o extenso trabalho que colaborava com a repressão: os bicheiros ajudavam, contribuíram com informações para que a ditadura pudesse prender subversivos. “Tinham muita presença nas ruas e formavam uma rede de espões para abastecer a ditadura de informações a respeito dos inimigos do sistema”. (Otávio *apud* Brasil, 2024, s/p).

Chico Otávio (*apud* Brasil, 2024) aponta ainda uma outra ligação de militares e contravenção que ocorreu quando Ernesto Geisel começou a abertura política para encerrar o regime militar. Naquele momento, os agentes da repressão que não concordaram com esse processo se aliaram aos bicheiros.

À contravenção interessava ter gente que tinha essa *expertise* de torturar, matar, espionar, então foi um bom negócio para ambas as partes. Os agentes militares que encontraram essa acolhida e continuaram a ter poder, via bicheiros, eram seguranças de bicheiros ou muito mais que isso, viraram capos também. (Otávio *apud* Brasil, 2024, s/p). (grifo original).

A entrada do crime organizado no mundo do samba e a ditadura militar afastaram muitos integrantes, pessoas ligadas às origens das escolas e do samba. Em entrevista a Rafael Tatemoto, do jornal eletrônico Brasil de Fato, Aloy Jupiara, um dos autores do livro “Os Porões da Contravenção” afirma:

As escolas existiam antes dos bicheiros. Elas já seriam o maior espetáculo da Terra independentemente dos bicheiros. Eles não são a alma das escolas. A alma são as comunidades dos sambistas. Os compositores, os ritmistas. Mas eles entraram, dominando. E teve um efeito ruim sobre as escolas: eles impossibilitaram o surgimento de lideranças comunitárias dentro do samba que pudessem administrar as escolas. Qual sambista que quer ser presidente de escola e vai enfrentar bicheiro cercado de seguranças? Nenhum. Pouquíssimas escolas têm sambistas como presidentes, dirigentes. O Bicho inviabilizou isso. (Jupiara, 2019, s/p).<sup>130</sup>

Não à toa, quando a abertura política toma fôlego durante o governo João Batista Figueiredo (1979-1985), o Grêmio Recreativo Escola de Samba Império Serrano leva à avenida, em 1982, o histórico enredo “Bum Bum Paticumbum Prugurundum”, de Fernando Pamplona, tendo como carnavalescas Rosa Magalhães e Lícia Lacerda, considerado uma síntese da história dos desfiles das escolas de samba realizados da década de 1930 até o ano de 1982, e um manifesto contra os carnavais de alto luxo financiados pelo dinheiro da contravenção. (Ribeiro, 2018).

Até então, três escolas novatas no Grupo Especial detinham os últimos títulos da disputa, todas esbanjando luxo e riqueza, tendo como patronos membros da alta cúpula do Bicho: Anísio Abraão David (do Grêmio Recreativo Escola de Samba Beija-Flor), Castor de Andrade (do Grêmio Recreativo Escola de Samba Mocidade Independente de Padre Miguel); e Luiz Pacheco Drummond (do Grêmio Recreativo Escola de Samba Imperatriz Leopoldinense). (Ribeiro, 2018).

A Beija-Flor, fundada 1948 no município de Nilópolis, Baixada Fluminense, começou a participar dos desfiles do Rio em 1954, porém, somente em 1974 voltou à primeira divisão da disputa. Nelson Abraão David, irmão de Anísio Abraão David, era o presidente da escola na

---

<sup>130</sup> In: TATEMOTO, Rafael. Aliança de policias com crime organizado vem desde a década de 50, diz escritor. 29 jan. de 2019. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2019/01/29/alianca-de-policiais-com-crime-organizado-vem-desde-a-decada-de-50-diz-escritor> Acesso em 26 ago. de 2024.

ocasião (a partir da volta à elite do Carnaval em 1974 Anísio torna-se presidente de honra da escola). Em 1975, a diretoria da Beija-Flor contrata o diretor de harmonia Laíla e em 1976 o carnavalesco Joãozinho Trinta. Oriundos do Salgueiro, ambos seriam decisivos para vitórias nos anos seguintes, 1976, 1977 e 1978, quando a escola consegue o tricampeonato. (Ribeiro, 2018) – diga-se que no campeonato de 1976, a Beija-Flor desfilou com o enredo “Sonhar com Rei dá Leão”, de Joãozinho Trinta, que homenageava o jogo do bicho, sem qualquer impedimento ou censura.

Um mar de dinheiro ilícito abastecia as escolas de samba que conquistavam campeonatos nesta época. O carnavalesco Joãozinho Trinta rebatia as críticas ao luxo excessivo bradando sua célebre frase “O povo gosta de luxo. Quem gosta de miséria é intelectual”.

Em contraponto, o enredo de 1982 do Império Serrano, “Bum Bum Paticumbum Prugurundum”, trouxe para a avenida “bandeiras” que as comunidades do samba e apreciadores do Carnaval queriam ver; houve uma grande identificação popular com a escola e o samba, de Beto Sem Braço e Aluísio Machado, então o mais executado nas rádios e “vitrolas” brasileiras. Apesar das críticas ao luxo do Império Serrano e das críticas da própria escola ao Carnaval caro, o desfile conquistou o público e os jurados, fazendo do Império a escola campeão daquele ano; não houve dinheiro que pudesse mudar o resultado. (Ribeiro, 2018).

O título “Bum Bum Paticumbum Prugurundum” foi retirado da entrevista que o sambista e compositor Ismael Silva, do Estácio, concedeu ao jornalista Sérgio Cabral em 1974, mesmo ano em que este lançava seu livro “As Escolas de Samba: o quê, quem, como, quando e porquê”. Ismael Silva conta que foi a partir da criação da nova batida do samba, a partir do bum bum paticumbum prugurundum, que foram surgindo as agremiações conhecidas por escolas de samba. Ele percebeu que o samba realizado com a influência do maxixe, não daria para sair às ruas em grupo. “O estilo não dava pra andar. Eu comecei a notar que havia essa coisa. O samba era assim tan tantan tan tantan. Não dava. Como é que um bloco ia andar na rua assim? Ai, a gente começou a fazer um samba assim: bum bum paticumbum prugurundum.<sup>131</sup> Muito interessante que neste enredo o Império Serrano tenha trazido a lembrança de Ismael Silva, considerado por muitos o responsável pela primeira escola de samba, o “Deixa Falar”.

Finalizo o capítulo mencionando a relação indireta entre os enredos “História pra ninar gente grande”, da Mangueira, e “Bum Bum Paticumbum Prugurundum”, do Império Serrano, que trouxeram críticas políticas e sociais à avenida, que levantaram “bandeiras” junto a seus

---

<sup>131</sup> Sinopse do enredo Bum Bum Paticumbum Prugurundum do Império Serrano. Disponível em: <<https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/imperio-serrano/1982/>>. Acesso em 17 ago. de 2021.

pavilhões, enredos de orçamentos modestos perante a excessiva estrutura econômica, patrocínios e apadrinhamentos escusos. A beleza de um desfile acontece dentro e fora da passarela do samba; é importante que os enredos possam dialogar com suas comunidades, com a população que assiste o desfile na avenida ou em casa pela televisão; é importante que dessas pessoas sejam representadas, que haja diversidade, sonho, criatividade, liberdade de criação, referência à ancestralidade, respeito ao chão, respeito à vida.

Estar com uma escola na avenida do samba é um ato político, cuja representatividade é enorme, por isso é importante perceber, além dos brilhos das pedras, as bandeiras que são empunhadas por cada agremiação. Essa festa fala de nós, é preciso olhar além do espelho como somos representados.

Império Serrano de 1982 e Mangueira de 2019 fizeram diferença na avenida e levantaram a poeira do passado apresentando à plateia quem é que faz o carnaval e a história desta nação carnavalesca. As bandeiras do samba, da comunidade e da festa carnavalesca constituem signos aos Parangotíteres, contribuindo para o processo de construção de suas bases teóricas. Mas, mas não só: a dança, o gesto, a arte e a brincadeira também imprimem consciência política e significados. E esta proposição artística não está desvinculada da vida real; é uma forma lúdica, um brinquedo do campo das artes visuais, uma arte, que é um ato político assim como brincar. Os Parangotíteres incluem entre suas bandeiras os trabalhadores da festa carnavalesca, os direitos humanos, as mulheres, os negros e negras, toda comunidade LGBTQI+, as religiões de matriz africana e todas as demais, sem qualquer exclusão, com diversidade e respeito.

## 5 ANTES DO FIM – “EXERCÍCIO EXPERIMENTAL DA LIBERDADE”<sup>132</sup>

Onde começo, onde acabo,  
se o que está fora está dentro,  
como num círculo cuja periferia é o centro?

(Trecho do poema “Extravio”, de Ferreira Gullar, 1999).

Figura 111 - Ativação dos Parangotíteres na obra de Hélio Oiticica (5)



Fonte: A autora, 2023.

Neste capítulo abordo os “fios soltos” que deixei em tudo quanto foi escrito anteriormente, valorizando sua importância no trajeto e a relevância de serem expostos antes do fechamento deste trabalho.<sup>133</sup> São pontos/fios detalhando alguns momentos, fios da memória, que suscitam reflexões sobre meus primeiros títeres na comparação com outros apresentados ao longo do estudo. Os fios levam a outras técnicas artísticas com os Parangotíteres e também a espaços de troca de saberes onde ocorreram ativações. Finalizo com a última ativação realizada, em agosto de 2024, na Escola de Belas Artes (EBA) da UFRJ, campus Fundão.

---

<sup>132</sup> A expressão “exercício experimental da liberdade” foi empregada em 1967 pelo crítico de arte Mário Pedrosa como a “arte de nossos dias”, para designar a descoberta de reinvenção do fazer artístico contra a repressão da ditadura e acentuar o que considerava mais relevante nas obras de Hélio Oiticica: a participação cada vez maior do espectador. In: SARDO, Delfim, 2012.

<sup>133</sup> Hélio Oiticica usa o termo. Segundo ele, “Os fios soltos do experimental são energias que brotam para um número aberto de possibilidades [...]”. In: Braga, Paula. Fios Soltos: a arte de Hélio Oiticica.

Como já exposto, a concepção da forma estética dos Parangotíteres foi resultante da imersão na comunidade da Mangueira, como também na potencialidade poética/artística/social da obra Parangolé de Hélio Oiticica. A teoria sobre a forma foi sendo pensada durante todo o longo processo de investigação do objeto criado; algumas vezes o caminho trilhado não condizia com a matéria ou com suas camadas internas, sendo, por isso, reiniciado; algumas trilhas foram equivocadas e outras nunca trilhadas. Porém, durante todos esses anos houve a persistência em conceituar a criação, não a deixar em um limbo de emoções e vazios onde tudo pode ser ao mesmo tempo que nada é ou se explica.

Ao proceder a uma escrita detalhada sobre o que podem ser os Parangotíteres, buscou-se apresentar as adjacências pertinentes à criação, as camadas nela contidas, os signos e significâncias nela inseridos. No entanto, mesmo com todos os cuidados, e buscando encaixar as peças neste jogo dissertativo, percebeu-se, a tempo, a ausência de alguns fios importantes no percurso trilhado. Por isso, neste remate final, procuro os “fios soltos” que também constituem a criação, expondo-os ao leitor para a completude dessa pesquisa.

### **5.1 A poética do precário**

No protótipo do Parangotítere (de 2017), houve intenção de usar elementos que o associassem a uma figura feminina carnavalesca. No que seria a cabeça, entraram elementos vistosos, como brincos rosas e turbante verde, numa óbvia referência à escola de samba Estação Primeira de Mangueira, um visual carregado e quase tipificado, em paralelo poético com o Carnaval.

Figura 112 - Protótipo do Parangotíttere (2017)



Fonte: A autora, 2017.

Essa foi uma trilha não percorrida que logo levou à reflexão do que almejava com a criação. Não queria um títere com rosto, pernas ou braços, não queria lhe dar aparência que sujeitasse a algo ou alguém. Queria um títere cor que dançasse no espaço sem provocar cacoetes que amarrassem o participante; buscava uma síntese que levasse o participante à experiência fluida de liberdade. Foi tirando elementos, deixando a criação mais *clean*, que percebi que cor e forma teriam maior presença no espaço, em ambientes a serem explorados, transbordando a ação performativa para além dos limites da proposição. O precário era o que mais sintetizava aquilo que sentia e desejava expressar.

Nesse processo, iniciei a construção dos Parangotítteres com poucos materiais: um pedaço de madeira para fazer a ligação do corpo com a cabeça, uma folha de jornal e um pedaço de tecido. Na parte superior do pescoço (o pedaço de madeira roliço), uma folha amassada de jornal presa com fita crepe tornando-se cabeça; o corpo, feito com um pedaço estreito de tecido (normalmente monocromático) preso à parte inferior da madeira com cola; para o arremate da fixação, um fio de cetim estreito (em cor diferenciada do tecido do corpo) fez o acabamento. Por fim, uma abertura na parte posterior do títere, onde o participante coloca a mão segurando no restante da madeira que sobrou (o pescoço), para animar a criatura e interagir com ela no espaço.

Figura 113 - Parangotíteres sem cabeças (2017) (1)



Fonte: A autora, 2017.

Figura 114 - Parangotíteres sem cabeças (2017) (2)



Fonte: A autora, 2017.

Chegar nessa síntese foi um processo; a percepção de que os apetrechos inicialmente usados me distanciavam do que buscava propor e até estereotipavam a proposição não foi imediata. O que ocorreu é que a princípio a forma “simples demais” me inquietava. Por quê? Porque, preconceituosamente, me colocava no lugar do participante achando que ele não se

sentiria convidado a interagir com minha “rude” criação. A insegurança era evidente, afinal começava a trilhar um campo novo num íterim entre o teatro e as artes visuais. Fase superada, os argumentos teóricos e artísticos foram acrescentando potência aos Parangotíteres, sendo incorporada a questão do precário. Assim, a criação foi dotada de um autêntico vigor.

O precário a que me refiro se aproxima da ideia de “Merz”, termo cunhado pelo artista e escritor alemão Kurt Schwitters quando desenvolvia uma forma particular de colagem, forma à qual denominou Merz. (Sardo, 2012). Surgido ocasionalmente do recorte de um cartaz de publicidade incluído em uma de suas colagens (Merzmalerei, de 1919), o termo foi usado por ele para designar materiais encontrados nas ruas e incorporados a suas obras, numa referência ao deslocamento de materiais considerados não artísticos. Segundo Sardo (2012), o Merz estendeu-se a todas as atividades de Schwitters, desde a pintura, a colagem, a literatura, o teatro, confundindo-se com a globalidade da sua vida, conseqüentemente, da sua obra.

Em suas caminhadas pela cidade do Rio de Janeiro, que chamou de *delirium ambulatorium*, Hélio Oiticica coletava objetos pelas calçadas ou lixos. Conforme mencionado nesta pesquisa, em suas observações encontrou o nome “parangolé” em uma espécie de construção popular criada por pessoa em situação de vulnerabilidade social que vivia nas ruas. No texto “Bases Fundamentais para Definição do Parangolé”, de 1964, originalmente mimeografado, mas constante do livro “Aspiro ao Grande Labirinto” (Oiticica, 1986), o artista faz uma interligação entre a palavra parangolé e a palavra Merz criada por Schwitters.

A palavra [parangolé] aqui assume o mesmo carácter que Schwitters, p. ex., assumiu à de Merz e seus derivados (Merzbau etc.), que para ele eram a definição de uma posição experimental específica, fundamental à compreensão teórica e vivencial de toda sua obra. (Oiticica, 1986, p. 67).

Faço esta referência à Oiticica, porém, sem qualquer intenção de que minha proposição seja início, meio ou fim de qualquer coisa. Ela é o que é, outras possibilidades e experiências que possam surgir com referência aos Parangotíteres serão novas experiências a serem construídas e desenvolvidas em seus processos ímpares. É preciso dizer, ainda, que na experiência Parangotíteres não houve pesquisa de materiais encontrados pelas ruas ou na comunidade da Mangueira ou nos arredores da UERJ; o que aconteceu foi uma criação em que usei o que havia dentro de casa, materiais sem valor financeiro ou estético, materiais normalmente excluídos dos recintos artísticos, e aqui outra vez encontro a ideia de Merz.

Os Parangotíteres não foram criados para serem um artesanato utilitário nem algo decorativo, constituem um experimento artístico, uma proposição artística que envolve a participação de outro/outros para que aconteça o jogo, a brincadeira. Existe uma fabulação única em cada ativação por cada participante, há uma interação única dentro do espaço lúdico proposto para a ativação. Este espaço pode ser um corredor, um pátio, uma sala; o lúdico se encontra no poder imaginativo de cada participante em sua relação com os parangotíteres, relacioná-los com a criação é pessoal e poético de cada pessoa que brinca com eles. Percebo, então, que o precário é justo o que convida à experimentação, é o que aguça o participante ao jogo, seja por curiosidade, empatia ou vontade de brincar.

Na dissertação de mestrado “O Teatro de Animação na Cena Expandida: o boneco em suas relações e variantes na cena teatral e na arte contemporânea” (Madeira, 2019), relacionei os Parangotíteres a algo que se aproxima do conceito de bricolagem utilizado pelo antropólogo francês Claude Lévi-Strauss na obra “O Pensamento Selvagem”.<sup>134</sup>

Na época, não assimilei a ideia de Merz e tomei outro rumo na abordagem. Ajudou a minha navegação na ideia bricolagem a falta de uma reflexão da minha própria trajetória como titerreira, que, muito jovem, e antes de conhecer o parangolé de Hélio Oiticica e o artista propriamente, criava títeres de natureza heterogênea, com o material que estivesse ao meu alcance e me auto nomeava a bonequeira que faz títere com qualquer coisa.

Gostava da minha rapidez em criar títeres com materiais diferentes que pertenciam a grupos distantes e que resultaram numa assemblagem curiosa, assimétrica e de uma beleza duvidosa para padrões românticos da marionete francesa. Mas no momento da dissertação, anulei a minha parte, talvez para não me sentir pedante ou porque não me sentia suficientemente interessante para me pôr em um diálogo mais direto com outros artistas. O fato é que analisava os Parangotíteres como uma apropriação da obra Parangolé de Oiticica e deixava de considerar pontos importantes. Por isso na ocasião escrevi:

Surge aqui algo que se aproxima do conceito de bricolagem, utilizado pelo antropólogo francês Claude Lévi-Strauss na obra “O Pensamento Selvagem” (2008), em que o termo designava um modo específico de pensar, chamado pelo autor de pensamento mágico. Muito resumidamente, pode-se dizer que, no campo das artes,

---

<sup>134</sup> No âmbito da antropologia, o termo bricolagem aparece nos estudos do antropólogo francês Claude Lévi-Strauss que adotou o termo para se referir a culturas ou aspectos de distintas culturas que se misturam e dão origem a um novo padrão cultural. Na obra “O Pensamento Selvagem” o autor apura a definição do *bricoleur*.

bricolagem é a operação de ressignificação de uma obra artística; o *bricoleur*<sup>135</sup> opera através dos signos, semelhanças, ‘pontes’ que são criadas entre uma obra e outra, uma nova obra surge e depois que ela existe materialmente é que se conceitua o que foi realizado, como foi colocado acima parte do sensível para o inteligível.

No caso particular do trabalho desenvolvido por esta autora, foi o que ocorreu nesta pesquisa depois da obra pronta, com novos e outros materiais, distintos da obra original, porém, com a referência clara à obra parangolé. Aí é que se iniciou a conceitualização sobre o que foi criado. Ocorre nesta raia um novo encontro com Hélio Oiticica: ele acreditava na transvaloração das coisas, que tudo já estava posto no mundo e que os artistas têm por ordem mudar essas coisas de lugares, ressignificar a arte e o que está apresentado como acabado.

Neste processo *bricoleur* vivenciado o ‘pensamento mágico’ ocorre em epifania, onde tudo pareceu cristalino e em comunhão: parangolés + estandartes + representação do pavilhão + Damas do Samba + títeres. Ficou claro que esses elementos poderiam ser representados em uma única forma, que em si reuniria todos os pontos. Transvalorando seus significados anteriores e sendo uma nova coisa repleta de significado e significações, surge o que se chama de Parangotíteres!

Nesta forma heteróclita, bricolagem, que se compreende serem os Parangotíteres, ressalta-se ao leitor que nela não está contida unicamente um processo de transvaloração da obra parangolé de Hélio Oiticica, nela também está a bandeira da Dama do Samba que tem a representatividade do pavilhão, da comunidade, e está o títere, que é o foco máximo desta dissertação. (Madeira, 2019, p. 44 e 45).

Como se pode apreciar no texto, o títere é colocado como foco, mas não a pessoa que os cria, me retiro do foco para dar ao brinquedo um protagonismo genuíno. Sim, há uma transvaloração, pois são coisas diferentes, embora o parangolé seja um dos pontos cruciais de referência para a criação dos Parangotíteres, até seu nome porta essa referência, mas são coisas distintas. Então, não estamos falando do mesmo objeto ressignificado? Não! Porque é outra coisa e pertence a outra esfera, além de ser uma criação proveniente de um impulso criativo alavancado por diferentes fatores e conjunturas que resultou em uma criação autêntica e com camadas bastante profundas que talvez somente pude perceber ao escrever esta tese.

É claro que muitos autores semearam essa reflexão sobre a minha escrita e o entendimento do que foi criado; por isso, é fundamental colocar aqui essa outra maneira de compreender a criação dos Parangotíteres e de todo o processo documental e artístico que esse novo olhar acarreta. Veja-se nesse sentido este recorte do texto de Brandão e Preciosa (2009).

Para Lévi-Strauss, *bricoleur* e cientista estão “à espreita de mensagens”. Todavia, para o *bricoleur*, essas mensagens, de alguma forma, já estão colocadas, se tratam de mensagens pré-transmitidas, ao passo que o cientista busca antecipar sempre a outra

---

<sup>135</sup> O *bricoleur* é o que executa um trabalho usando meios e expedientes que denunciam a ausência de um plano preconcebido e se afastam dos processos e normas adotados pela técnica. Caracteriza-o especialmente o fato de operar com materiais fragmentários já elaborados, ao contrário, por exemplo, do engenheiro que, para dar execução ao seu trabalho, necessita da matéria-prima. Nota de rodapé de “O pensamento Selvagem”, de Claude Lévi-Strauss, p. 32. São Paulo: Papirus, 2008.

mensagem. “O conceito aparece assim como o operador de uma abertura do conjunto com o qual se trabalha, sendo a significação o operador de sua reorganização: ela não o aumenta nem o renova, limitando-se a obter o grupo de suas transformações”. (1989: 35-6). Aqui já dá para perceber o quanto a ideia, transformada em conceito, de bricolagem impõe limites à criação. Em que pese a reivindicação legítima por artistas, e mesmo cientistas, do procedimento como uma das suas formas de produzir (ciência ou arte) – a certa altura, sem planejamento, apenas na exploração especulativa do mundo sensível em termos de sensível – a bricolagem só pode ser compreendida considerando-se suas limitações. Até aí nenhum problema. A questão é: aquilo em que em Lévi-Strauss funcionou para identificar e descrever um pensamento que não é científico ou artístico, que predominaria nas sociedades ditas primitivas (sem ciência, mas, nem por isso, sem conhecimento), transformou-se no único modo de “compreender” e “designar” os processos práticos de construção de objetos originais (ou também de ideias), não reprodutíveis ou mesmo seriais como o artesanato, no âmbito das classes populares, imediatamente identificadas ao pensamento mágico, ou pensamento selvagem. No melhor dos casos, isso é absolutamente redutor. (Brandão e Preciosa, 2009, p. 7). (grifos das autoras).

O encontro com o texto de Brandão e Preciosa (2009) despertou reflexões. Não queria impor qualquer limite com a minha criação; analisar a partir das ferramentas sugeridas por essas autoras trouxe contextualização e crítica à escrita anterior (da dissertação). Soma-se a isso a leitura de um texto de Lygia Clark, “Da supressão do objeto (anotações)”, publicado em edição única da Revista Navilouca, no qual a artista discute a supressão e desmistificação do objeto em contato com o público. Ela escreve: “Tomo horror a ser catalizadora de minhas proposições. Quero que as pessoas as vivam e introjetem o seu próprio mito independente de mim”. (Clark, 1975, p. 87).

Dessas leituras surgiu o incômodo necessário para reflexões. Não entendia mais minha criação como bricolagem, e sim como precária no sentido dos materiais utilizados que detonam uma forma também precária, mas que desperta sensações em mim e em outros. Também anseio para que a ativação dos Parangotíteres seja livre, que minha explicação sobre a criação não interfira no estar de cada um e do coletivo, não quero dar ritmo, ditar moldes!

A professora e performer Eleonora Fabião utiliza o conceito de precário, presente em alguns textos de Lygia Clark. Pude estar na 34ª Bienal de São Paulo em 2021 e observar seus registros na performance “Nós aqui, entre o céu e a terra”. Consistia em levar até o espaço da Bienal 26 cadeiras provenientes de instituições públicas dos setores de saúde, educação e cultura localizadas em um raio de 5 km de distância do Parque Ibirapuera. As cadeiras permaneceram expostas até o encerramento da mostra, e os bambus, também utilizados, foram enterrados no parque durante a Bienal, em pontos determinados por uma intervenção gráfica realizada pela artista sobre uma fotografia aérea do Ibirapuera. No final da mostra, as cadeiras foram devolvidas, mas trocadas: nenhuma instituição recebeu a sua cadeira original.

Nesta performance, a artista trabalha com o precário, algo do cotidiano para estabelecer um sistema involuntário de troca que foi permitido pelas instituições. O sistema de troca de objetos cotidianos foi primeiro pensado pelo antropólogo francês Maurice Godelier. A partir daí, Marcel Mauss, antropólogo e sociólogo, no “Ensaio sobre a Dádiva”, desenvolveu a teoria da dádiva, na qual procurou a origem da troca, evidenciando que dádiva é o oposto da troca mercantil. Na antropologia, depois da contribuição de Mauss, a reciprocidade foi associada ao conjunto de relações “dar, receber e retribuir”, que corresponde à reciprocidade das dádivas, ou reciprocidade positiva. (Sabourin, 2008).

Não é objetivo aprofundar sobre tais teorias, mas apontar como o nosso cotidiano é repleto de “objetos precários”, através dos quais pode haver um sistema de troca e dádiva. A performance pode acontecer neste movimento, neste ato de experimentar. Logo no início do texto “Performance e Precariedade”, Eleonora Fabião mostra a influência de Lygia Clark para a sua compreensão do precário, conceito que passou a considerar fundamental.

Foi nos escritos de Lygia Clark que encontrei pela primeira vez um conceito que passei a considerar fundamental para pensar e criar performance, a noção de precariedade. Em 1963, ano divisor de águas na trajetória de Clark – ano da criação de *Caminhando*, primeiro trabalho que abandona o objeto artístico e a relação tradicional entre artista e espectador para convocar o *participador* a realizar seu próprio ato estético – ela escreve: “Pergunto eu, como posso me sentir uma unidade total se o *precário*, o *movimento permanente* é a essência do meu trabalho e portanto passou a ser a minha também?” (Clark, 1997, p. 168.) Em seguida, tentando organizar a vertigem causada pela desmaterialização do objeto e a diluição da autoria, buscando elaborar a perda de “unidade total” causada pela sensação de “movimento permanente”, Clark acrescenta: “Estou chorando o fixo que já não tem mais sentido em vez de aceitar na maior alegria o precário como conceito de existência”. (Clark, 1997, p. 168). Lygia chorava o fixo ao invés de aceitar a *alegria* do precário. (Fabião, 2011, p. 63). (grifos da autora).

Me apropriando deste conceito de precário e da ideia de precariedade, tenho o sentimento de pertencimento, de encontro, de encaixe, que eu, sinceramente, buscava para meu trabalho teórico. Aberta a cortina, percebi como uma série de artistas visuais que admiro sempre trabalharam com o precário, assim como artistas populares, titeriteiros e professores. O belíssimo artigo “A precariedade da arte e a imagem situada”, do professor Luiz Cláudio da Costa, amplia a compreensão da perspectiva política de uma arte considerada em sua precariedade e em sua relação com a precariedade da vida.

Uma dentre as várias maneiras de pensar a precariedade na arte foi trabalhada por artistas dos anos 1970, entre os quais, no Brasil, encontram-se Paulo Bruscky, Artur Barrio, Anna Bella Geiger e muitos outros. Ainda na primeira metade dos anos 1960, contudo, Lygia Clark elaborou em seus escritos a precariedade como “novo conceito de existência” (1966). A precariedade dos suportes qualificava a arte crítica nos

tempos conceitualistas, aquela arte realizada em meios como *xerox*, cartão-postal, fotografia, papel-carta, papel-jornal etc. Esse modo da precariedade explícita na superfície visível do trabalho colocava-nos diante da impermanência crucial da obra de arte na contemporaneidade. Com efeito, a obra precária coloca em jogo a incerteza própria da experiência do olhar onde a forma é inquieta, prestes a sofrer transformações diante daquele que olha. Na arte, a obra torna-se eficaz quando proporciona esse olhar do objeto que fita o espectador, então, perturbado em sua autonomia de sujeito agindo segundo sua própria vontade. (Costa, 2021, p. 10).

A experiência Parangotíteres pertence ao conceito de precariedade e dialoga com tudo e todos; não está aquém nem além de nenhuma outra proposição ou experiência artística: é autêntica e contemporânea, além de inserir o títere neste diálogo.

## 5.2 Primeira ativação (giros coloridos)

A primeira ativação dos Parangotíteres ocorreu na 27ª edição do evento “UERJ Sem Muros”, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), em 2017.

Figura 115 - Primeira ativação dos Parangotíteres – “UERJ sem Muros”



Fonte: A autora, 2017.

Um fato curioso ocorreu nesta primeira vez em que os Parangotíteres foram colocados para ativação de participantes: os participantes dispuseram os Parangotíteres em vasos de cerâmica em formato diferente de um oberó ou alguidar, mas em vasos que remetem a uma

‘quartinha’ (tipo de pote de barro muito utilizado no sertão para armazenamento de água) em proporções duplicadas.

Figura 116 - Disposição dos Parangotíteres pelos participantes



Fonte: A autora, 2017.

Era um ateliê de cerâmica, era o que se tinha para colocar os Parangotíteres, precariedade de novo; só recentemente, ao observar a imagem e refletir sobre seu simbolismo, me ocorreu que poderiam ser oferendas destinadas aos Orixás, mais conhecidas como ebós.<sup>136</sup> Imediatamente, me veio a poesia imagética de ver os Parangotíteres como se fossem cores sendo ofertadas aos participantes da ação performativa e, mais que isso, que essas cores vinham com uma vida a ser animada por giros de uma dança ancestral que acontecia espontaneamente, pulsada por ritmos próprios de cada pessoa ali disposta a interagir com a proposta, quando houve a transbordamento de cores no espaço.

Foi de fato naquele dia ímpar que todo o sentimento e inquietação associados à criação da forma fez sentido. Parecia tudo tão óbvio e intenso que supus que não precisaria tanta explicação. Passados os anos, a cada “oferenda” de cores que faço descubro novas potências dessa criação. Vejo beleza em analisar hoje, fazendo essa relação com os Orixás, com a terra, com o barro, e sentir que mesmo que nenhuma dessas avaliações tenham sido pensadas quando comecei a proposta da ação performativa, elas estavam inseridas ainda que na minha falta de

---

<sup>136</sup> Ebó tem o significado de “presentear”. Tem como premissa ser o “princípio do Axé”, pois é através dele que o axé se fortalece e se distribui. O sentido de fazer ebó tem uma grande amplitude porque ele faz parte de rituais que permitem o fortalecimento da vida espiritual. In: KILEUY, Odé e OXAGUIÁ, de Vera. O Candomblé bem explicado: Nações Bantu, Iorubá e Fon. Rio de Janeiro: Pallas, 2021.

visão. Me alegro de poder ver hoje essa potência que liga ao que veio antes, mesmo que eu não saiba o que.

### 5.3 Fios da memória: o afeto guardado na forma

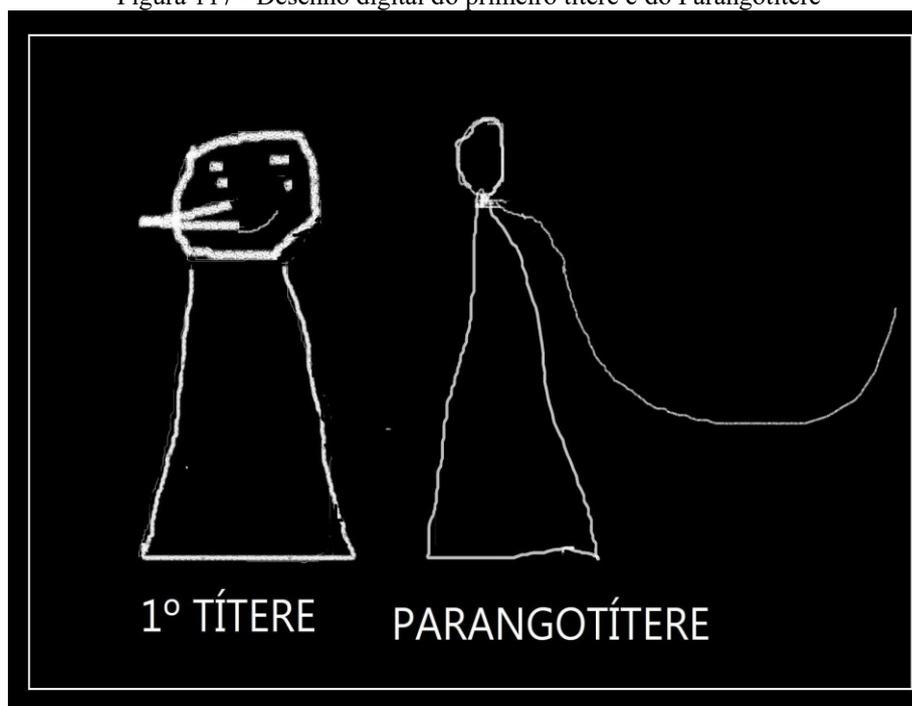
Revedo tudo que foi escrito e o que faltou escrever sobre os Parangotíteres, fui levada ao início da minha trajetória como titeriteira. Ao despertar-me o fio da memória que ligava o início ao presente, percebi semelhanças do primeiro títere que fiz no projeto “Mamulengo Reconquistado” com a criação dos Parangotíteres.<sup>137</sup> Ambos são precários e orgânicos, realizados a partir de um ato lúdico criativo, sem técnicas, sem moldes. (Figura 117).

Para a construção dos primeiros títeres, só tinha a teoria e nenhuma prática – como dito na introdução desta tese, nesta época cursava graduação em História e estava distante de técnicas de construções de títeres, foi um irmão carnavalesco que me explicou como fazer uma máscara com jornais; naquele momento eu pensava que tendo às máscaras poderia depois fazer um corpo com tecido e o títere estaria pronto; só que esqueci do pescoço.

---

<sup>137</sup> Mamulengo Reconquistado foi um projeto de iniciação científica promovido pelo Centro Etnográfico da Mulher Idosa (CETMI) e coordenado pela professora Rosza Vel Zoladz. Realizou-se no Abrigo Cristo Redentor, no município de São Gonçalo – RJ, com duração do final da década de 1980 até o início da década de 90. A proposta do projeto era abordar questões do gênero feminino em asilos públicos com um grupo de mulheres idosas deixadas na instituição por seus familiares, vivenciando situação de abandono. Com elas, desenvolvi oficina de teatro de animação aos sábados, meu primeiro mergulho com o teatro de títeres. Desses encontros surgiu um grupo de teatro de bonecos chamado Teatrinho de bonecos Extra-Extra.

Figura 117 - Desenho digital do primeiro títere e do Parangotíttere



Fonte: A autora, 2024.

O títere criado com as mulheres idosas era de animação complicada; todo braço entrava do corpo até a cabeça e ele girava na mão das animadoras devido à largura da cabeça e à falta de pescoço. Passados 37 anos, recordo a cena e acho graça ao mesmo tempo que a vejo linda, de um estágio brincante sem igual.

Tive necessidade de fazer o desenho do primeiro títere e do Parangotíttere, tanto manualmente como digital, para sanar dúvidas quanto a possíveis similaridades, que hoje percebo óbvias. Porém, o caminho percorrido para chegar a ambos foi oposto. Se com os Parangotítteres a percepção da potência se deu com os materiais que compõem a mostra, no projeto Mamulengo Reconquistado os títeres foram tomando forma de bonecos de mamulengo, mudando bastante ao longo do tempo, culminando com a criação do Teatrinho de bonecos Extra-Extra.

Justo pela precariedade dos títeres e a brincadeira fabulosa realizada pelas senhoras animadoras no Teatrinho, fui agraciada com uma bolsa de estudos na Escolinha de Arte do Brasil em 1988, onde me formei arte educadora, tendo contato com importantes artistas e pesquisadores, tais como Augusto Rodrigues, Amelinha Zaluar e meu primeiro professor de

bonecos, Itaércio Rocha. Essa formação mudou não somente os títeres que comecei a fazer, mas toda a minha vida!<sup>138</sup>

Figura 118 - Primeira apresentação do Teatrinho de bonecos Extra-Extra (1988)



Fonte: A autora, 1988.

---

<sup>138</sup> A Escolinha de Arte do Brasil (EAB) foi criada em 1948, no Rio de Janeiro, por iniciativa do artista pernambucano Augusto Rodrigues, da artista gaúcha Lúcia Alencastro Valentim e da escultora norte-americana Margareth Spencer. Especializada em arte para crianças e adolescentes com foco em distintas expressões artísticas (dança, pintura, teatro, desenho, poesia etc.), a Escolinha alterou o panorama do ensino artístico, multiplicando experiências na área de arte e educação em diversas regiões do Brasil. Sua criação está na base do Movimento Escolinhas de Arte - MEA, que congrega diversas escolinhas de arte no Brasil. Um de seus importantes desdobramentos foi o Ateliê Infantil do MAM/RJ, criado em 1972. Com o tempo, a Escolinha voltou-se também para o público adulto, tornando-se importante centro de formação de profissionais em educação artística que supervisionam experiências no Brasil e América Latina. In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. 10 fev. de 2015. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao209047/escolinha-de-arte-do-brasil-cab>>. Acesso em: 14 set. de 2024.

Figura 119 - Final da primeira apresentação do Teatrinho (1988)



Fonte: A autora, 1988.

As imagens a seguir, de 1992, mostram, respectivamente, a preparação dos bonecos para a peça “A Bruxinha que era boa”, encenada pelo Extra-Extra, alguns participantes manuseando bonecos já construídos para essa apresentação e um panorama do Teatrinho de bonecos Extra-Extra.

Figura 120 - Preparação dos bonecos – A Bruxinha que era Boa (1992)



Fonte: A autora, 1992.

Figura 121 - Manuseio de bonecos – A Bruxinha que era Boa (1992)



Fonte: A autora, 1992.

Figura 122 - Panorama do Teatrinho de bonecos Extra-Extra (1992)



Fonte: A autora, 1992.

É possível perceber nas imagens que mesmo com mudanças substanciais na forma plástica dos primeiros títeres do Mamulengo Reconquistado (1988) na comparação com os do último ano do projeto (1992), a precariedade ainda está presente, e nela a poesia, a ludicidade e a brincadeira. Essa essência carrega ainda hoje para minhas criações no teatro de formas animadas, os Parangotíteres são parte delas. Fechando esse laço de memórias, afirmo que a conjugação entre Mamulengo Reconquistado, Escolinha de Artes do Brasil e as aulas de teatro

fez surgir em mim um amor e quase uma obstinação pelo teatro de formas animadas que me levou a muitos lugares e que me moveu a escrever esta pesquisa.

#### 5.4 Outras representações dos parangotíteres

O processo de experimentações com os Parangotíteres cativou alguns participantes desta proposição artística, que quiseram levá-la a outros campos, em outras dimensões, como a 2D, por exemplo.<sup>139</sup> Joel Costamar e Alexander Vianna, casal que participou de um curso que desenvolvi sobre formas animadas na COART- UERJ<sup>140</sup> em 2018, elaboraram uma pintura, que, segundo eles, buscou transmitir a sensação de beleza e liberdade que experimentaram na ação performativa com os Parangotíteres. Ambos fizeram uma pintura de Parangotíteres na bidimensionalidade em um saco pardo de papel craft que servia de embalagem, jogando com a precariedade da minha criação. Nesta embalagem, desenharam e pintaram os Parangotíteres deixando ver o seu fundo original.

Figura 123 - Pintura de Joel Costamar e Alexander Vianna (2020)



Fonte: A autora, 2020.

---

<sup>139</sup> 2D – formas bidimensionais que têm comprimento e largura, dimensões horizontal e vertical.

<sup>140</sup> COART – Coordenadoria de Artes e Oficinas de Criação Artística da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Dentro da embalagem depositaram um “regalo”. O que era o presente? O de fora (a pintura) ou o de dentro? Os dois é claro! Este trabalho me fez ter uma ideia mais pontual de como os outros percebiam minha proposta artística, como ela era observada por outros olhos; a expansão das cores no espaço, o jogo e a dança que são parte indissociável da ação. Identifico na pintura de Joel e Alexander muita vivacidade, a cor tomando o espaço neutro e brincando como num jogo de pega-pega de criança, ao mesmo tempo que são cores, são títeres dançantes. Sem a menor dúvida, uma bela síntese dos Parangotíteres.

Como já descrito na introdução e no primeiro capítulo desta tese, durante a pandemia do Covid-19 criei a quarentena da boneca Maria Cláudia, em que, durante 202 dias consecutivos, foram produzidas 202 imagens no formato fotonovela, sem repetição de tema: os roteiros eram os mais variados, desde afazeres domésticos ao esquiar na neve; de uma viagem de balão à reinterpretação da performance “Passagem”, de Celeida Tostes (1979); de uma balada noturna à recriação da obra “Desvio para o Vermelho”, de Cildo Meireles.

Figura 124 - Quarentena de Maria Cláudia (2020)



Fonte: A autora, 2020.

Na imagem acima, vê-se que a boneca Maria Cláudia performou com os Parangotíteres (o Parangotíttere Maria Madeira e seis miniaturas desta criatura) e que o ambiente criado contou com a pintura de Joel e Alexander. Performando com tais elementos, a boneca transformou o “miúdo” ambiente em festa de cor dentro daquela brincadeira de vida para a qual foi criada, a fim de que sua criadora sobrevivesse aos dias incertos e tristes da pandemia.

## 5.5 Não se aprende só na escola: troca de saberes

Quando se fala em educação e aprendizagem, imediatamente surge a ideia da educação intelectual ou das convenções sociais. Entretanto, a educação é muito mais abrangente, está atrelada a sentimento, intelecto, sociedade, corpo, energia vital. Ela ocorre ao longo da existência de cada indivíduo, à qual ferramentas e elementos são acrescentados para a construção de sua edificação. (Ramos, 2019). Segundo o professor, educador e escritor José Carlos Libâneo:

Educação é um conceito amplo que se refere ao processo de desenvolvimento omnilateral da personalidade, envolvendo a formação de qualidades humanas – físicas, morais, intelectuais, estéticas – tendo em vista a orientação da atividade humana na sua relação com o meio social, num determinado contexto de relações sociais. A educação corresponde, pois, à toda modalidade de influências e inter-relações que convergem para a formação de traços de personalidade social e do caráter, implicando uma concepção de mundo, ideais, valores, modos de agir, que se traduzem em convicções ideológicas, morais, políticas, princípios de ação frente a situações reais e desafios da vida prática. Nesse sentido, educação é instituição social que se ordena no sistema educacional de um país, num determinado momento histórico; é um produto, significando os resultados obtidos da ação educativa conforme propósitos sociais e políticos pretendidos; é processo por consistir de transformações sucessivas tanto no sentido histórico quanto no desenvolvimento da personalidade. (Libâneo *apud* Ramos, 2019, p. 116).

O excerto de Libâneo é sintético e assertivo; a educação acontece diariamente nas múltiplas atividades e relações que temos, por todos os lados e dimensões. Já a troca de saberes nem sempre ocorre desta maneira, principalmente se na relação estiver um adulto e uma criança, pois muitas vezes o adulto limita essa relação, não deixando que a troca aconteça fluida para todos os polos envolvidos, às vezes por crer erroneamente que ele é a única fonte de transmissão de saberes, desconsiderando o que o outro de “terna idade” tem a lhe dizer e a trocar com ele.

Como artista e educadora, tenho na relação com crianças até seis anos e na relação com pessoas da maior idade as que mais me cativaram e impulsionam minhas pesquisas, sendo que as crianças são apaixonantes para mim: como se troca, se brinca e se aprende com elas, é impressionante!

Fui atravessada por muitas experiências com as crianças ao longo dos anos, mas ter atuado como professora de artes da Educação Infantil do Colégio de Aplicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro – CAp-UFRJ foi algo revolucionário. Elas muito me ajudaram a escrever parte desta tese e me ajudaram muito comigo mesma. Sobre isso, eis um trecho do que

escrevi numa coletânea sobre promoção de encontros na Educação Infantil que dá conta da intensidade do encontro com essas crianças.

Foi por causa dos bonecos que fiz meus mestrados: em Barcelona (Espanha) e no Programa de Pós-Graduação em Arte da Cena na UFRJ. E por causa deles é que estou no doutorado em Artes Visuais na UERJ. Porém, o mais importante é que foi por conta dos bonecos o meu encontro com as crianças dentro da Educação. Nos anos 1990, me tornei - meio no susto! - professora de Artes. No susto porque havia me graduado em História, no entanto minhas primeiras regências lúdicas no CAP-UERJ tiveram “ecos” em Niterói e fui contratada como professora de Artes de algumas escolas particulares da cidade para trabalhar com Educação Infantil. Assim um campo enorme se abriu... A potência plástica das criações infantis me direcionou a inúmeras pesquisas e projetos... Muitas voltas aconteceram, me formei em Artes Visuais na UERJ [...]. Mas quero concluir minha apresentação e dizer que estar trabalhando na Educação Infantil do CAP-UFRJ é a união das coisas que mais creio na vida, sim “CRER”! Eu acredito na criança, gosto de criança, gosto de brincar com as crianças, gosto de ouvi-las! Sim, eu acredito na arte como potência, como fala, como beleza; não estou me referindo a coisas bonitinhas, mas coisas criadas pelas crianças onde estão inseridas suas marcas, suas identidades autorais. Criança e arte são, para mim, pulsação do universo, o cruzo... O encantamento! (Madeira, 2022, p. 125); (grifos originais).

As palavras acima são palavras emotivas, sou emotiva! E preciso dessa emoção para desenvolver tanto minhas propostas artísticas quanto minhas aulas; preciso estar alinhada com essa crença e com este encantamento para poder transbordar junto com elas. Conforme o também educador Augusto Rodrigues, “na Educação, é necessário descobrir o outro, mas é muito importante dar oportunidade para que o outro se expresse em liberdade, porque então ele se revela a nós”. (*apud* Rodrigues, 2019, p. 58).

Da experiência no CAP-UFRJ, colhi a imagem abaixo, que se refere a um dia em que fazíamos, eu e as crianças do Infantil 5, uma proposta de criação de parangolés; era o ano de 2019 e ainda não estava no doutorado, queria ouvir as crianças. Deixava uma câmera fotográfica digital livre para ser manuseada pelas crianças e de tanto e tanto uma delas tirava foto, por esse motivo a autoria da imagem é coletiva.

Figura 125 - Ateliê de Arte – Cap-UFRJ (2019)



Fonte: A autora, 2019.

**“Ele queria que tivesse uma obra de arte para as pessoas tocarem, aí ele inventou essa obra de arte que chama o parangolé, para todo mundo vestir, encostar e brincar!”**, disse um menino. Ele apontava para não esquecer de brincar; não sei quantas vezes escrevi Parangotíteres e brincar e brincadeira, mas é preciso enfatizar a lição aprendida com o menino: o brincar com os Parangotíteres é essencial para a experiência de liberdade que eles podem proporcionar para o participante da proposta artística.

Sobre essa proposta escrevi ainda na mesma coletânea:

Retorno à minha fala de abertura da *live* quando digo: “creio nas crianças, no brincar e nas artes”. Poderia enumerar muitas passagens que tivemos junto às crianças, desenvolvendo propostas que tiveram respostas repletas de beleza por parte delas, algumas muito marcantes para mim como a resposta do Pablo (4 anos)<sup>141</sup> sobre os Parangolés do artista Hélio Oiticica. Ao longo de 2019, com o grupo do qual o Pablo fazia parte, interagimos com muitas propostas inspiradas nas obras do artista carioca: fizemos com papéis-cartão os relevos espaciais e depois de pendurados brincamos deitados com nossos pés e pernas para alcançá-los, colamos nossos metaesquemas, produzindo novas formas, fomos para o pátio para buscar material para a criação individual dos Bólides. Hélio Oiticica esteve em muitas das propostas com as crianças: no final do ano apresentei os Parangolés e, com sobras de TNT postas no meio da nossa roda, propus que cada um criasse seu parangolé e se relacionasse com ele. A brincadeira foi ótima, potente, feliz; não havia certo nem errado, havia um jogo

---

<sup>141</sup> O nome do menino citado no relato é fictício.

de descobertas. No final da experiência, perguntei se alguém queria falar alguma coisa sobre os Parangolés ou sobre o artista Hélio Oiticica e Pablo diz: [...] *ele queria que tivesse uma obra de arte para as pessoas tocarem, aí ele inventou essa obra de arte que chama o Parangolé, para todo mundo vestir, encostar e brincar!* As crianças me fizeram ouvir mais e refletir aprofundadamente sobre o meu trabalho e processo artístico e, ouvindo o Pablo, percebi que na minha pesquisa do doutorado em que os Parangolés do artista Hélio Oiticica fazem parte de um boneco que eu chamo de “Parangotíteres”, **o brincar é fundamental!** Como é fundamental ouvir as crianças e brincar com elas. Repito: eu gosto de brincar, gosto de criança, gosto das artes, gosto dos bonecos. Para mim, é neste cruzo que se faz a vida, mesmo que não toda, mas, sem a menor dúvida, a melhor e mais interessante parte dela e é essa parte que me faz pulsar a alma. (Madeira, 2022, p. 127-128). (grifos atuais).

Outra experiência que reverberou em troca muito densa foi com estudantes (crianças e adolescentes) do Fundamental 2, integrantes do Projeto Integral na cidade de Maricá-RJ, no qual, durante 2022, atuei na disciplina teatro de formas animadas.<sup>142</sup> De maneira fluida, sem notas, e com pouca burocracia, os Parangotíteres foram ativados muitas vezes; a brincadeira era espontânea, dando corpo e intensidade à proposta artística.

Figura 126 - Aula de teatro de formas animadas (Maricá, 2022)



Fonte: Frame do vídeo Parangotíteres<sup>143</sup> (2022)

Apesar da ativação acontecer dentro do espaço escolar, havia ali outros códigos, não mais o certo ou errado, o vale ponto ou não. Havia outras atividades como natação, robótica, culinária, inglês, escrita, matemática, jogos de quadra, música, dança, pintura, entre tantas.

<sup>142</sup> O projeto ocorria no contra turno dos estudantes com atividades diferenciadas do currículo escolar. Minhas aulas duravam duas horas para cada grupo (um pela manhã, outro a tarde) com número máximo de 25 estudantes por turma. A disciplina foi realizada nas dependências do CEPT Professora Zilca Lopes da Fontoura. Na página do Youtube existem muitos vídeos com as diferentes técnicas abordadas durante nossos encontros no projeto. Disponível em: <[https://youtu.be/X2k9R\\_MW5Qk?si=MEIMsAfl-XaZIMgk](https://youtu.be/X2k9R_MW5Qk?si=MEIMsAfl-XaZIMgk)>.

<sup>143</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mQPRb1gvu-M>>.

Estar inscrito na disciplina era uma escolha do estudante para aquele dia da semana e só por isso já era diferente. No princípio foi um pouco confuso para que os estudantes do projeto assumissem suas rotinas individuais, fruto de suas escolhas próprias, sem fazer o que outro queria que fizesse. Esse ambiente muito contribuiu para participação com os Parangotíteres e com as outras formas animadas propostas na disciplina.

Educação não é necessariamente escolarização, aprendizagem não é somente ensino. Certamente, os ideais de escola e ensino perspectivados por um ideal de justiça cognitiva e social balizam-se em horizontes plurais, criativos, éticos e democráticos, mas para isso é antes necessária uma revisão e uma prática implicadas com o combate às heranças coloniais. (Simas e Rufino, 2019 p. 54).

Na citação, Simas e Rufino (2019) pontuam a necessidade de revisar os conceitos de educação e aprendizagem, que, sem desatar as amarras de heranças coloniais, redundam em um crescimento deficiente para aqueles inseridos na estrutura escolar e mesmo fora dela. O Projeto Integral de Maricá é digno de nota: uma instituição pública municipal oferecendo a seus estudantes a prática da liberdade. A educação quando é libertária abre horizontes, já diria Paulo Freire!

## 5.6 Última ativação, a beleza

Como a proposta deste capítulo foi escrever sobre os fios soltos desta tese, é, portanto, coerente apresentar a última ativação realizada, antes de findar este extenso trabalho. O fato de ser a última ativação poderia não ser relevante se ela se apresentasse como algo burocrático ou não trouxesse nenhuma nova observação – seria então mera formalidade para comentar uma ação performática que não contribuísse para estudo.

Não foi o caso da ativação realizada no III Encontro de Objetos Performáticos de Teatro de Animação: Encontro às Escuras, realizado entre os dias 19 e 22 de agosto de 2024 na Escola de Belas Artes (EBA) da UFRJ, e coordenado pelo Professor Dr. Gilson Morais Motta. A ativação, foi bastante significativa e uma das mais empolgantes brincadeiras já realizadas com os Parangotíteres. Foi dotada de marcos; houve espontaneidade dos participantes poucas vezes por mim observada, entre tantas outras coisas que relato de acordo com as imagens apresentadas.

No evento, havia profissionais da área do teatro de animação, leigos e estudantes de diferentes cursos, a grande maioria de cursos no campo das artes. Anterior à minha participação no seminário, houve a oficina de teatro de sombras com o artista Alexandre Fávero.<sup>144</sup>

Para esta oficina, foi aberta no centro da sala uma cortina branca de tecido fino que dividia a sala em duas partes; também havia focos de luzes dos dois lados tornando fantástico o espaço. Porém, fora o primeiro exercício experimental proposto pelo artista, em que a participação foi unânime, as demais propostas foram realizadas quase que exclusivamente por profissionais do teatro de animação. Talvez leigos e estudantes tenham se assustado diante de tanta técnica e profissionalismo, retraindo-se na experiência – observo que me incluí neste grupo, pois senti um grande incômodo ao perceber que ao invés do público alvo estar desfrutando da experiência como participante, ele estava assistindo a virtuosos dos profissionais.

O acontecido me alertou para que no momento da minha fala e performance com os Parangotíteres fosse mais atenta, não me demorasse muito em exemplos que parecessem normas. Terminada a oficina de Fávero, acordei com ele que usaria o espaço como estava e pedi-lhe o empréstimo dos materiais para que pudesse também experimentar Parangotíteres e sombras.

Fiz uma breve fala sobre a minha história como profissional do teatro de formas animadas e também de como se deu a criação dos Parangotíteres; pontuei que a única regra para participar da experiência é não deixar o Parangotítere cair no chão e que, no mais, pode ser experimentado em diferentes planos: baixo, médio e alto. Feita essa introdução, apresentei num ínfimo exemplo como segurar e mover a criação; em seguida distribuí os Parangotíteres que tinha levado aos participantes. Pedi para se movimentarem no espaço, a princípio com a luz acesa, logo depois com a luz apagada, onde se pode experimentar as sombras. Neste momento houve participação de todos, não houve predomínio “dos profissionais” aos estudantes e leigos, todos exploravam o espaço e as formas criadas a partir das sombras, formas que variavam de tamanhos, formas que se duplicavam, formas que criavam uma outra imagem. O corpo do animador participante se integrava ao do Parangotítere e a ação performativa adquiriu riqueza de formas, planos, tamanho e cores.

---

<sup>144</sup> Diretor teatral, dramaturgo, cenógrafo, ator, pesquisador, sombrista, fundador da Cia. Teatro Lumbrade Animação (2000) do Rio Grande do Sul. Artista autodidata com mais de 15 anos de atuação profissional e prêmios na área da encenação e de pesquisa em artes cênicas. Em seu processo de criação com a linguagem das sombras e das luzes utiliza diferentes conhecimentos e saberes para investigar conceitos estéticos e técnicos. Além dos diversos espetáculos que criou, tem assessorado diversos grupos e companhias artísticas em diferentes estados do Brasil e do exterior para qualificar tecnicamente elenco e produções. Atualmente dirige e assessora produções de teatro e audiovisual.

Figura 127 - Parangotíteres: luz e sombras (EBA/UFRJ, 2024) (1)



Fonte: A autora, 2024.

Figura 128 - Parangotíteres e sombras (EBA/UFRJ, 2024)



Fonte: A autora, 2024.

Figura 129 - arangotíteres: luz e sombras (EBA/UFRJ, 2024) (2)



Fonte: A autora, 2024.

Esgotado o tempo do jogo performativo dos Parangotíteres e as sombras, propus ao grupo percorrer os corredores do 7º andar da EBA até chegar ao térreo. Curiosamente, “os profissionais” do teatro de formas animadas não se animaram a sair da sala e não continuaram a experiência por outros pontos do local. Já os estudantes e leigos, sim, participaram e com muita energia. Tomaram o corredor principal do 7º andar brincando, dançando e ocupando o espaço com os Parangotíteres, como se pode observar na imagem a seguir.

Figura 130 - Leigos e estudantes no 7º andar (EBA/UFRJ, 2024)



Fonte: A autora, 2024.

Pude observar que o grupo parecia se divertir bastante e usufruir integralmente da experiência performática de liberdade ampliada que os Parangóteres proporcionavam, a ponto de não parar o jogo nem mesmo dentro do elevador.<sup>145</sup>

Como propositora da ação e observadora, experimentei algo inédito: a integração total do corpo e da criação entre os participantes. Também percebi o transbordamento da alegria, o exercício da liberdade criativa, lazer e criação se integrando. Não havia repressão, certo ou errado: todos os corpos eram igualmente belos e participantes da ação. Não era algo destinado a um grupo específico; aquele que nunca brincara com um títere podia entrar na dança com os Parangóteres, podia experimentar sem receio. A liberdade vivenciada por essas pessoas talvez tenha sido a razão de não verem motivos para estancar a proposta, nem mesmo no elevador. Por isso, seguiram o fluxo.

Figura 131 - Ação performática dentro do elevador (EBA/UFRJ, 2024)



Fonte: A autora, 2024.

Ao chegar no térreo, os participantes se espalharam e tomaram o espaço com seus Parangóteres, em exercícios performáticos de liberdade. O jogo se dava em alternância, com momentos individuais, coletivos ou ainda em pequenos grupos. Nada era combinado previamente ou induzido, a brincadeira foi acontecendo de forma espontânea e exploratória do espaço.

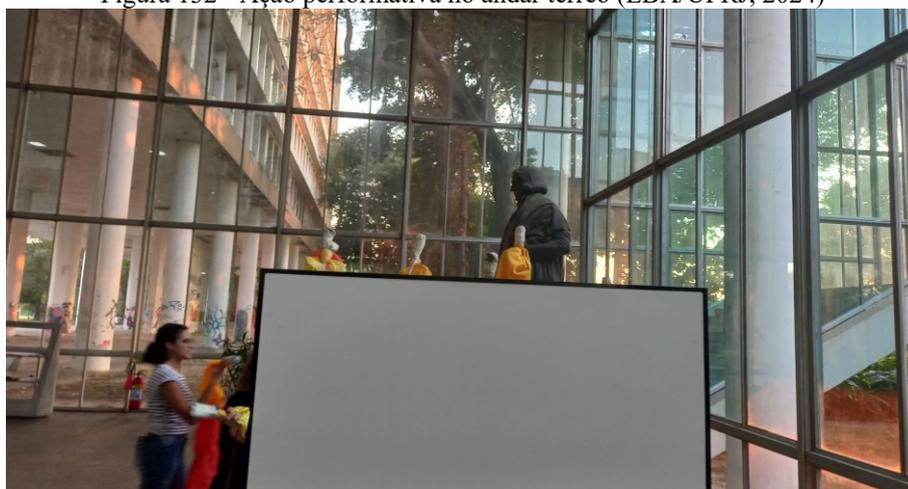
O tempo dado a cada ação de novas brincadeiras com os Parangóteres era iniciado de modo aleatório e em ritmo irregular, de maneira silenciosa e curiosa pelos participantes do jogo, sem a determinação de alguém propondo algo; acontecia no fluxo das descobertas e da vontade

---

<sup>145</sup> O elevador foi usado para descer do 7º andar ao térreo, hall dos elevadores.

do grupo. Os objetos do espaço não interferiram na ação, ao contrário, se tornaram parte dela, elas podiam ir de sua função original a uma outra coisa que contribuísse com a brincadeira. Um exemplo disso correu com murais de exposição que se tornaram uma espécie de tolda<sup>146</sup> usada pelos participantes: na parte posterior dos murais se escondiam e posicionavam seus Parangotíteres de modo que apenas as cabeças e parte dos corpos fossem observados pelo público. A cena aludia a um caleidoscópio de títeres.

Figura 132 - Ação performativa no andar térreo (EBA/UFRJ, 2024)



Fonte: A autora, 2024.

Figura 133 - Caleidoscópio de Parangotíteres (EBA/UFRJ, 2024)



Fonte: A autora, 2024.

Quando a ação performática entrou por entre os biombos de uma pequena exposição no andar térreo, tive a sensação visual de *déjà-vu*, eis que remeteu à minha experiência na

---

<sup>146</sup> Espaço onde normalmente o títere de luva é apresentado. Também chamado de barraca, tolda e teatrinho.

labiríntica obra Magic Square de Hélio Oiticica. As cores tomando o espaço branco em movimentos livres, leves e marcantes. Havia ali a dança, o títere, a bandeira, a visualidade, a experiência corporal. Uma beleza!

Figura 134 - Parangotíteres entre biombo de exposição (EBA/UFRJ, 2024)



Fonte: A autora, 2024.

Igualmente belo foi a tomada do espaço aberto, sem utensílios, a dança dos corpos e das cores promovida pela intensa relação dos participantes com seus Parangotíteres, em que cada um se deixou estar na experiência performática em seu tempo e modo, sem que julgamentos críticos internos que desestimulassem o envolvimento e a exploração dos ambientes. Sem que a participação se tornasse mero improvisado para um registro fotográfico.

Figura 135 - Tomada do espaço aberto (EBA/UFRJ, 2024)



Fonte: A autora, 2024.

A noção de ambiente tem sido explorada com os Parangotíteres, revelando-se algo pessoal que ocorria nas minhas ativações solitárias. Isso mudou significativamente a partir do encontro de agosto. Ter estado no III Encontro de Objetos Performáticos de Teatro de Animação: Encontro às escuras e observar e registrar a ação performática realizada com os Parangotíteres, possibilitou a reflexão sobre o estado de liberdade que está implícito na criação.

O improviso é importante, mas a percepção da relevância do espaço na interação entre participantes, Parangotíteres e ambiente é fundamental; ele é elemento que contribui sobremaneira, conforme ocorreu nos ambientes que a ação performativa percorreu na EBA/UERJ, a saber, sala 706 - Sala Tomás Santa Rosa/laboratório de Objetos Performáticos da UFRJ; corredor principal do 7º andar; elevador; e térreo, que se desdobraram em momentos distintos: o improviso dos os títeres nos murais; a exploração do espaço entre os biombos de uma exposição e a exploração do espaço aberto do hall sem utensílios.

Os participantes que seguiram todo o percurso, a maior parte do qual criado por eles próprios, se empoderaram no exercício da liberdade; se atentaram aos gestos, ao preenchimento do espaço, ao jogo, à brincadeira, com grande fluidez e vigor. A percepção disso deu a mim a sensação curiosa de um filho ganhando o mundo, onde a caminhada é dele, não pertencendo mais à mãe. Era, talvez, preciso chegar a esse momento para poder findar esta escrita.

Quando, sozinha, definia onde iria com os Parangotíteres para performar (Museu do Açude, obra Magic Square; Parada 7, caminhada cultural em 7 de setembro promovida pelo CMAHO; IARTE- UERJ e tantos outros espaços) estava no comando de tudo, inclusive da observação de mim mesma. A reflexão e análise do ato dependia das minhas percepções internas e dos registros fotográficos realizados comumente por meu companheiro; a união das imagens da ação e meus registros corporais e emocionais faziam a escrita desse processo. No entanto, esta última ativação foi diferente, pois senti que os Parangotíteres, libertos de mim, dos meus gestos, maneiras, sequências, ritmos, suor, cheiros, ganharam outros corpos para interagir e desbravar ambientes, enchendo-os de cores, gestos, ritmo, sons, suores que não mais os meus. Assim, pude ver a criação plena. Eu, espectadora da obra animada!

Talvez tenha escrito todo este trabalho para conseguir deixar a criação livre de mim e ser animada por quem quiser jogar com ela. Não mais me pertencem os Parangotíteres, embora sua ideia sim, admito a autoria. Mas as possibilidades gestuais e conceituais estão abertas a novas e outras incursões que não necessariamente devem partir de mim. Isto me traz alívio, pois não queria contemplá-los de forma vaidosa, como a dona de um tesouro; queria dá-los à arte e penso que consegui.

Nos últimos minutos, eles se foram...na alegria da liberdade, na expansão das cores no espaço da brincadeira contagiante. Findo este trabalho orgulhosa e liberta!

Figura 136 - Criadora e criaturas (EBA/UFRJ, 2024)



Fonte: A autora, 2024.

## CONCLUSÃO

Por gostar tanto do mundo  
 Não pode ser qualquer mundo  
     Meu pano de cena  
 Por querer tão bem a vida  
 Não deverá qualquer vida  
     Assim valer a pena  
 Por viver tão plena arte  
 Jamais será qualquer arte  
     Meu campo de pouso  
 Por amar forma de gente  
 Não me encanta qualquer gente  
     E um verso qualquer não ousou  
     Por amar forma de gente  
 Não me encanta qualquer gente  
     E um samba qualquer não ousou

*(“Além do Qualquer”, Fred Martins e Manoel Gomes)*

Ao longo deste trabalho trilhei um caminho denso, por vezes doloroso e bastante solitário, com o objetivo de decupar o que estava imerso na gênese dos Parangotíteres; talvez por isso cada capítulo apresenta uma intensidade particular no assunto que aborda, podendo parecer ter, de certa forma, uma independência em relação ao todo. Isto se deve à necessidade que tive em aprofundar cada uma das partes que compõem a criação para que juntas pudessem apresentar ao leitor a essência teórica do que vislumbro ser a proposta artística dos Parangotíteres.

O que está escrito neste documento faz referência a todo um processo de estudo e pesquisa que ocorreu durante anos através de leituras teóricas em diferentes fontes bibliográficas assim como a leituras visuais, por meio de imagens diretas, vídeos, imagens impressas em livros ou na tela do computador, aliado ao meu olhar visual, estético e intuitivo sobre os Parangotíteres. Não se trata, no entanto, de um ponto final sobre o que foi criado, por compreender que a criação está livre a novas apreciações teóricas e práticas. Como já escrito no quinto capítulo, a obra não é propriedade minha, onde outro não pode entrar, reproduzir ou repensá-la; ela está aberta a quem quiser fazer processos, propostas e ações a fim de pesquisar

outras e/ou novas influências à sua estrutura, novas potencialidades no seu performar. Está aberta também a quem queira recriá-la para brincar e, especialmente para este fim, gostaria de vê-la reinventada.

Relendo o documento, consigo lembrar do momento, no sentido de tempo, de cada escrita e também me recordar de partes que tive de abrir mão e não colocar, pois para a leitura e a compreensão poderia perder o ritmo, a intensidade e a harmonia.

O nome “parangolé” é o abre-alas deste estudo, o texto passa do campo dos significados linguísticos e adentra a experiência artística de Hélio Oiticica. O artista tem uma importância singular para este trabalho, porém, sublinho, mais uma vez, que esta tese não é um trabalho acadêmico sobre Hélio Oiticica ou suas obras; é sobre um brinquedo que se apropriou da estética, de bases teóricas e, sobretudo, da estrutura-cor no espaço para sua criação. Portanto, há uma importância em começar pela palavra “parangolé” e seguir para criação artística Parangolé. Em dado momento da escrita senti a necessidade de abordar outras obras e proposições artísticas de Hélio Oiticica, apresentando as que julguei relevantes para a compreensão, não do percurso artístico dele, Hélio, mas para a minha proposta, para os caminhos que trilhei.

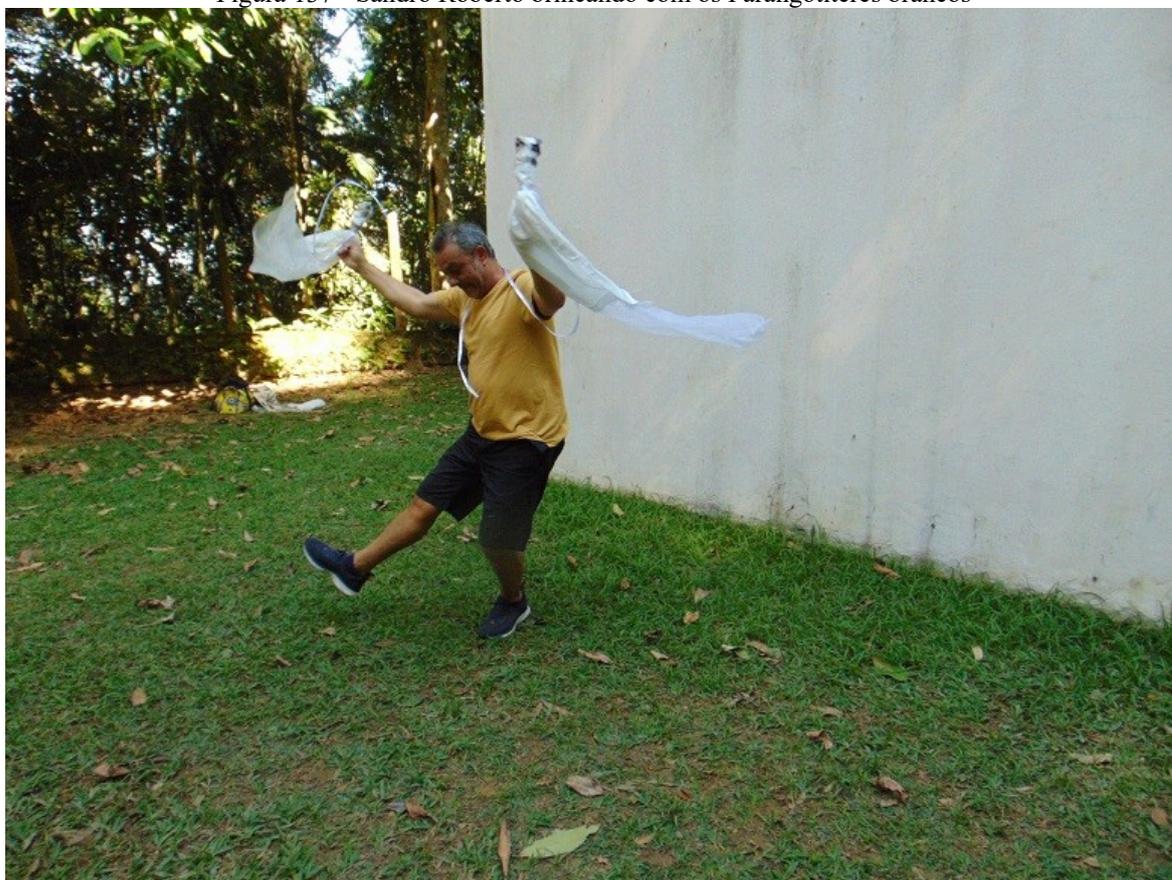
O brinquedo traz em seu nome parte da palavra parangolé o que faz o objeto ter uma ligação fonética e gráfica que o liga diretamente aos Parangolés. Apesar das cores e da visualidade que o aproxima da obra de Oiticica, os Parangotíteres não são uma nova maneira de se fazer um Parangolé, eles são títeres em diálogo estético e performativo com as artes contemporâneas e, não menos importante, com a cultura carnavalesca carioca.

Mais adiante, a pesquisa apresentou parte das ações performativas que foram vivenciadas por mim. Foi o momento no qual apareceu no texto a estrutura-cor do títere tomando o espaço na reflexão, em diálogo com a obra Magic Square de Luxe nº 5, a “Praça mágica de cores”, concebida por Oiticica. Foram duas idas ao Museu do Açude, no meio da Floresta da Tijuca, para que os Parangotíteres fossem ativados dentro da obra do artista. Em cada ida preparei cerca de dez Parangotíteres a fim de que a brincadeira acontecesse no jogo de cores pré-estabelecido por mim. Da primeira vez, só cores quentes foram usadas para vestir os títeres e da segunda vez somente preparei vestimentas na cor branca, usando diferentes tecidos, o que formava uma paleta de tons de branco. Mas importa lembrar que na segunda ida ao Museu também se brincou com os Parangotíteres coloridos concebidos anteriormente. As fotografias foram registros importantes para revelar os instantes em que as cores se dinamizaram no ato da brincadeira. Como nos diz Santos (2022, p.21)

No contexto das expressões artísticas populares brasileiras, usamos o substantivo masculino brinquedo para referir a manifestação artística popular, o substantivo feminino brincadeira para o fenômeno produzido coletivamente no ato de brincar e o substantivo de dois gêneros brincante para designar o ser que ativa o espaço da brincadeira. O brinquedo, além de ser o conjunto materializado do conhecimento do mestre, aquilo que ele pode mostrar como obra sua, é também a sua identidade social. Aquilo que o faz ser reconhecido com destaque no seu grupo social e principalmente fora dele porque é o brinquedo que proporciona o seu deslocamento. O brinquedo aglutina as diferenças no mesmo espaço, daí a sua força política e democrática.<sup>147</sup>

O brincante e o brinquedo dialogaram com o espaço-cor onde fizeram uma espécie de jogo lúdico no ambiente, a “Praça Mágica das Cores” se tornou como uma espécie de feira onde brincantes se apresentam para ganhar seu pão. A comicidade intrínseca a brincadeira foi revelada no corpo molengo e propositalmente desengonçado do brincante que libertou o riso de quem o assistiu.

Figura 137 - Sandro Roberto brincando com os Parangotíteres brancos



Fonte: A autora, 2023.

---

<sup>147</sup> SANTOS, Sandro Roberto. Dissertação de mestrado “O brincante do Teatro de Mamulengo à vista do público: processos de aprendizagem-ensino e continuidade”. PPGAC- UFRJ. Ano de 2022.

O Parangotíttere ao ter sido movimentado dentro da obra Magic Square de Luxe nº 5 sugeriu ao olhar a ideia de uma paisagem na qual as cores tinham fluidez e dançavam, pois também se pode entender esses bonecos como títeres-cor, uma cor marionete que se desloca no espaço manifestando sua matiz, deixando sua energia e luz pelo.

Para que a escrita pudesse acontecer, precisava de uma percepção apurada sobre meus gestos e movimentos, além do registro de imagens. Estar com os Parangotítteres neste caso não pôde ser uma ação solitária; era preciso saber o que meus olhos não captavam; por isso foi preciso os registros fotográficos, foi através deles que pude perceber as entradas de luz e as misturas de cores além do meu sentir.

A parte mais historiográfica desta tese, ocorreu quando foi apresentado a origem e o deslocamento dos estandartes até chegar à festa do “Momo”. Sendo a bandeira um ponto relevante deste estudo, foi preciso fundamentar e compreender que bandeira era essa que a pesquisa se referia. Portanto houve a necessidade didática de apresentá-la em diferentes situações, para a compreensão do simbolismo do pavilhão.

A escrita se deu numa forma cadenciada, porém não linear. Por não ser linear, o texto muitas vezes foi recortado com passagens da minha vida pessoal, pois aqui escrevi sobre uma invenção criada por mim e considere importante apresentar alguns caminhos trilhados para que se pudesse entender que os Parangotítteres também carregam signos desta mulher que escreveu sobre eles. Foi portanto neste momento da escrita do texto que pude refletir o quanto os Parangotítteres incorporaram coisas internas que carregou e que vivenciei, e, senti como se tivesse uma super lupa para perceber as sensações, as sutilezas, onde o infra-fino se encontra; partículas do tempo deram forma a uma criação sem deixar relevar o percurso percorrido para se chegar à exatidão da feitura artística. Por toda tenuidade que foi composto esse estudo se fez necessário ter apresentado alguns percursos meus com insígnias e imagens para que fosse percebido o íterim temporal da criação que se deu muito antes do seu fazer, mas que preservou fragmentos de vivências em sua composição, porém não se pode ver em sua forma. Por isto foi preciso ter lupa, e foi necessário a escrita para se revelar o além da vista.

A escrita passou também pelo sertão Pernambucano, pela “Pedra do Reino”, por histórias de cavaleiros, pela a heráldica sertaneja; por outras festas populares das quais o estandarte está presente para chegar à bandeira da porta-bandeira do desfile das escolas de samba carioca. A intenção do desvio foi mostrar as referências ligadas as bandeiras dentro da nossa cultura hoje e também apresentar as experiências vivenciadas que me levaram ao momento de epifania de criação do meu objeto de pesquisa.

Uma curiosidade acontecida durante a escrita foi encontrar lambes<sup>148</sup> (lambe-lambe) com recortes da obra “Batalha entre o Carnaval e a Quaresma”<sup>149</sup> ao acaso na Avenida Mem de Sá, bairro da Lapa, Rio de Janeiro. Senti como uma conexão com que escrevia, com as ruas da cidade, com a história do carnaval e com as artes. Nas imagens a seguir o registro do fortuito encontro.

Figura 138 - Lapa Batalha entre Carnaval e a Quaresma (1)



Fonte: A autora, 2024

Figura 139 - Lapa Batalha entre Carnaval e a Quaresma (2)



Fonte: A autora, 2024

---

<sup>148</sup> O nome vem da forma de fixação dos cartazes, que eram “lambidos” com generosas pinceladas de uma cola a base de água e farinha. o Brasil, os posters lambe-lambe foram introduzidos por imigrantes europeus, no final do século XIX. Logo se tornaram uma parte integrante da paisagem urbana, especialmente nas grandes cidades como o Rio de Janeiro e São Paulo. Fonte: <https://www.novoanhangabau.com.br/blog/a-historia-do-lambe-lambe>. Acesso 24/11/2024

<sup>149</sup> Figura 70, pagina 106 desta tese.

Adentrei no universo das escolas de samba, apresentei histórias isoladas de mulheres com os seus estandartes até chegar ao casal de mestre-sala e porta-bandeira, sem esquecer aspectos que margeiam a grande festa popular dos desfiles na avenida. A escrita não foi romantizada e muito menos folclorizada. A bandeira empunhada pelas mulheres das escolas de samba, as damas do samba, retrata a significância do pavilhão, que engloba toda uma comunidade. Portanto, há de se ter, além do respeito, um posicionamento crítico e argumentativo.

A porta-bandeira referida nesta pesquisa como a dama do samba possui uma relação como sua bandeira/pavilhão que constituiu a única regra que dou a condução dos Parangóteres: não se pode deixar o títere-bandeira cair no chão! Existem muitas regras e cuidados que a porta-bandeira deve ter em suas apresentações públicas do pavilhão, seja no desfile oficial na passarela do samba ou nos compromissos oficiais fora e dentro da quadra da escola. Mas para a brincadeira com os Parangóteres recolhi somente este quesito. Qualquer participante que desejar pode animar os Parangóteres, sendo permitido enrolar-se com ele ao corpo por exemplo, muito diferente do que ocorre com a porta-bandeira e seu pavilhão, pois este não pode enrolar ao seu corpo, nem tocar sua roupa ou a do mestre-sala; se isso acontecer durante um desfile oficial a escola perde pontos em sua apresentação.

As entrevistas realizadas com as porta-bandeiras fizeram parte, também, desta pesquisa e qualifico-as de uma importante fonte primária. As perguntas abordadas primaram por questões pertinentes a mulheres dentro do contexto do samba, das escolas de samba e do carnaval e da comunidade, onde foi apresentado um sintético panorama dessas mulheres enquanto porta-bandeiras de suas agremiações. A questão do racismo também foi discutida, assim como grandes desfiles com muito dinheiro e patrocínio e desfiles com pouco dinheiro, mas com participação incondicional da comunidade que ocupa os papéis mais importantes nos desfiles.

Um pouco mais à frente no texto foi o momento do qual libertei a criação dos Parangóteres ao mundo, foi preciso escrever muito e ter feito as reflexões necessárias, para só então ter podido apresentar todos os vieses deste objeto. Me senti “presenteada” na última proposição performática, a última brincadeira registrada neste documento acadêmico. Ali, pude só observar os participantes sem determinar mobilidades, condicionar ações, deixando-os totalmente livres para criar seus jogos no espaço, sentindo as sensações provindas da sua interação particular ou em grupo causadas por seu agir, por seus gestos, por seu modo de brincar com os Parangóteres. Ao ter visto/sentido esta ação, percebi que havia conseguido de fato o

que teorizei, mas que ainda não havia se concretizado na realidade de forma tão veemente... os Parangotíteres livres da patente, livres para a brincadeira! E, mais uma vez cito Santos (2024, p.22)

A brincadeira é a ação compartilhada no espaço em tempo real. A brincadeira organiza a vida social, marcando a temporalidade da vida. Através da brincadeira podemos nos perceber como sujeito individual e coletivamente porque é o outro que me comenta e eu o comento reciprocamente. A brincadeira proporciona a quebra do ritmo cotidiano imposto pelo trabalho alienante, massacrante e mal remunerado. A brincadeira desconserta e flexibiliza a estrutura óssea enrijecida pelas posturas marcadas pelos códigos sócio heteronormativos. A brincadeira é o antídoto contra as mazelas, as ziquiziras e as neuroses sociais. A brincadeira potencializa os cruzos entre natureza, comunidade e rito.

O brincante é o sujeito que escapa temporariamente das amarras do mundo firmado na noção de “tempo é dinheiro”. É aquele que acredita na vida sem separação entre ser humano e natureza. Ele se transmuta em diversos seres no ato de brincar e no de viver, pois ele não brinca somente quando está numa função, ele brinca com a vida. Na ginga, no balanço, na tesoura, no traçado, no “vai-mais-não-vai”, na ponta de pé e no calcanhar.

Brincamos e produzimos nossos brinquedos para resistirmos contra a força contrária à felicidade coletiva.

Percebo no brincante, nos brincantes, a potencialidades daqueles que com a arte educam, usando ferramentas não habituais: o divertimento e a liberdade; duas coisas que juntas promovem a alegria e a leveza e transformam os espaços e a sociedade. Por esta razão, como artista e educadora que sou me posiciono politicamente dentro desta sociedade como brincante. Acredito, de certa forma, que a criação deste títere que me fez mergulhar nesta escrita e redigir este documento, no fundo, tenha sido para uma vez mais ratificar a importância do brincar, da ludicidade e do compartilhar dos ritos das brincadeiras que libertam a imaginação e cria mundos, sem dúvidas, melhores e mais integrados a natureza e a comunidade, no sentido do próximo. Formando elos entre nós e os outros e unindo em torno de algo maior, que é difícil explicar, mas que emana energia.

Não é nada simples minuciar a ideia teórica de uma materialidade artística autoral, pois existem pontos orgânicos e intuitivos que contribuíram para epifania do momento criativo no qual se concebeu a proposição artística. E sobre o que não é palpável nem é letra, a dificuldade se torna grande, pois se corre o risco de a cada frase escrita banalizar o ato criativo e o que dele foi resultado.

As confluências com as artes contemporânea e carnaval carioca foram realizadas por um títere que saiu para brincar e nesta ação apresentou suas camadas, como se fosse seu DNA. Foi criado depois de uma explosão de ideias, sentimentos e memórias. Sua simplicidade

material apresenta um posicionamento político de acesso a sua construção, suas bases estética e teórica remetem a arte contemporânea e ao carnaval

O Parangotíttere é uma forma animada, que ao ser ativada por um/a participante, ganha espaço, volume, ritmo e presença. Seu significado é baseado na arte contemporânea e na cultura popular. Ele leva, em suas diferentes versões, as cores e o gingado dos Parangolés, de Hélio Oiticica. Faz insurgência a um dos signos mais importantes que está presente na cultura popular, no carnaval: a bandeira. Este símbolo que sintetiza o pavilhão das escolas de samba, onde está impresso suas cores e seu emblema, que é levado junto ao corpo da porta-bandeira, no seu braço direito. Fechando seus significados, é um títere, um boneco e com o boneco se joga, se move, se cria, se dança e se brinca!

Figura 140 - Maria Madeira brincando com os Parangotítteres brancos



Fonte: A autora, 2023

Compreendi que a proposta não termina aqui nestas últimas linhas, e que não vou guardar meu brinquedo ou deixar de brincar com ele. Não! Vou brincar na sombra, no sol, no parque, na praia, sozinha, com amigos, com crianças e com as senhoras em asilos. Agora as exigências são outras, o tempo é outro, posso estar livre só para sentir com meus Parangotítteres ou vê-los por aí como pipas coloridas num fim de tarde em uma praia de algum litoral ou em um morro da cidade ou mesmo numa montanha fria, suas cores se integrando e se misturando

a natureza pintando o dia com poesia visual de suas cores e delicadeza. Sim, os Parangotíteres são delicados e harmoniosos, são simples em sua matéria, porém são resistentes e também significam: Criação e espontaneidade!

Antes que coloque o ponto final nesta tese, quero parodiar o artista Hélio Oiticica quando disse em seu artigo “O q faço é música” (1979)

Descobri q o q faço é música e que a música, não é “uma arte” mas a síntese da consequência da descoberta do corpo: por isso o ROCK p.ex se tornou o mais importante para minha posta em xeque dos problemas chave da criação ( O SAMBA em q me iniciei veio junto com essa *descoberta* do corpo no início dos anos 60: PARANGOLÉ e DANÇA nasceram juntos e é impossível separar um e outro<sup>150</sup>

Descobri, já faz alguns anos que o que faço são títeres, não é “uma arte”, mas uma síntese da consequência da descoberta do corpo, quando estamos com eles em jogo é uma descoberta da potência criativa da brincadeira e quando estamos no processo de concepção de um deles é brincar de ser Deus. Ser brincante é vivenciar ao mesmo tempo as chaves da criação e do corpo em sua potencialidade máxima na brincadeira. Os Parangotíteres são frutos de uma brincante e é impossível separar um e outra.

---

<sup>150</sup> PEDROSA, Adriano e TOLEDO, Tomás. Dos Metaesquemas aos Parangolés: Uma trajetória de Invenções. Em Hélio Oiticica A dança na minha experiência. Museu de Arte de São Paulo, São Paulo, 2020

## O QUE FAÇO SÃO TÍTERES!

Figura 141 - Eu e meu Parangotítere (Museu do Açude)



Fonte: A autora, 2023.

## REFERÊNCIAS

- AMARAL, Ana Maria. *Teatro de Formas Animadas*. São Paulo: EDUSP, 2011.
- AMARAL, Aracy. Tentativa de Diálogo. In: OITICICA FILHO, César (org.). *Encontros: Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.
- ANTAN, Leonardo. Série Década: as imagens mais marcantes do carnaval carioca na década. *Carnavalize*. 12 mai. de 2020. Disponível em: <https://carnavalize.com/seriedecada-as-imagens-mais-marcantes-do-carnaval-carioca-na-decada/>. Acesso em: 19 abr. 2024.
- ARANTES, Erika Bastos. A estiva se diverte: organizações recreativas dos trabalhadores do porto carioca nas primeiras décadas do século XX. *Revista Tempo*, v. 21, n. 37, 2015.
- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BERENSTEIN, Paola. *Estética da Ginga: a arquitetura através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.
- BERG, Tiago. *Território, Cultura e Regionalismo: aspectos geográficos em símbolos estaduais brasileiros*. Rio Claro: UNESP, 2009.
- BERNARDES, Thais. Quando as baianas eram homens. *Notícia Preta*, 19 nov. de 2018. Disponível em: <https://noticiapreta.com.br/quando-as-baianas-eram-homens/>. Acesso em: 2 jul. de 2024.
- BITTER, Daniel. *A Bandeira e a Máscara: estudo sobre a circulação de objetos rituais nas Foliás de Reis*. 2008. 203 f. Tese (Doutorado em Ciências Humanas - Antropologia Cultural) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.
- BORBA FILHO, Hermilo: *Fisionomia e Espírito do Mamulengo*. Rio de Janeiro: Inacem, 1987.
- BRAGA, Lia Franco; ALVES, Teodora de Araújo. Na Gira dos Orixás: histórias e gingas a encantar como processos de criação nas Artes Cênicas. *Revista Rascunhos*, v. 5, n. 2, 2018.
- BRAGA, Paula. A Cor da Música: há uma metafísica em Hélio Oiticica. *Revista ARS*, v. 15, n. 30, 2017.
- BRAGA, Paula. *Hélio Oiticica*. Coleção Folha Grandes Pintores Brasileiros, n. 12. São Paulo: Folha de São Paulo, 2013.
- BRAGA, Paula. O Quadro virou Praça. *Revista de História da Biblioteca Nacional*, ano 4, n. 39, dez. 2008.
- BRAGA, Paula (org.). *Fios Soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BRAGA, Thallys. A Antinovidade: como Leandro Vieira se tornou o carnavalesco mais proeminente do seu tempo desafiando as artes visuais. *Revista Piauí*, edição 209, fevereiro de

2024. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/leandro-vieira-carnaval/>. Acesso em: 12 ago. 2024.

BRANDÃO, Ludmila; PRECIOSA, Rosane. *Inventos precários e preciosidades poéticas*. In: V ENECULT, Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 2009.

BRASIL, Cristina Índio do. Escolas de samba foram espaço de resistência à repressão da ditadura. *Agência Brasil*, 3 abr. de 2024. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2024-04/escolas-de-samba-foram-espaco-de-resistencia-a-repressao-da-ditadura/> Acesso em: 26 ago. 2024.

BRETT, Guy. O Exercício Experimental da Liberdade. In: *Hélio Oiticica. Catálogo de Exposição Retrospectiva*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica/Rioarte, 1997.

BRITO, Thaís. O que era o entrudo, precursor do carnaval que chegou a ser proibido em cidades brasileiras. *G1 Ceará*. 10 fev. de 2024. Disponível em: <https://g1.globo.com/ce/ceara/noticia/2024/02/10/o-que-era-o-entrudo-precursor-do-carnaval-que-chegou-a-ser-proibido-em-cidades-brasileiras.ghtml>. Acesso em: 21 mai. de 2024.

BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BURKE, Peter. E o mundo fica de ponta-cabeça. *Jornal Folha de São Paulo*, 17 mar. de 1996. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/3/17/mais!/19.html>. Acesso em: 8 out. de 2014.

CABRAL, Sérgio. *As Escolas de Samba do Rio de Janeiro*. São Paulo: Lazuli, 2016.

CABARRA, Larissa Oliveira e. Memória de uma tradição: entrevistas com os congadeiros mineiros e imagens da África Central. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA ANPUH-RIO, 13., 2018, Rio de Janeiro. *Anais [...]*. Rio de Janeiro: ANPUH, 2018.

CARDOSO, Rafael; GANDRA, Alana; LISBOA, Vinicius. Raízes negras, femininas e religiosas: entenda o enredo da Viradouro. *Agência Brasil*, 14 fev. de 2024. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2024-02/raizes-negras-femininas-e-religiosas-entenda-o-enredo-da-viradouro>. Acesso em: 23 ago. 2024.

CARINO, João; CUNHA, Diogo. *Geografia da Música Carioca*. Niterói: Muriqui, 2014.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura Oral no Brasil*. São Paulo: Global, 2009.

CASTRO, Ruy. *O Anjo Pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CEZAR, Lilian Sagio. A santa, o mar e o navio: congada e memórias da escravidão no Brasil. *Revista de Antropologia*, v. 58, n. 1, São Paulo, jan.-jun. 2015.

CLARK, Lygia. Arte ou anti-arte? *Portal Lygia Clark*. Acervo. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/6547/arte-ou-anti-arte>. Acesso em: 2 out. 2024.

\_ CLARK, Lygia. Da Supressão do Objeto (anotações). In: NETO, Torquato; SALOMÃO, Waly (org.). *Navilouca*. Rio de Janeiro, 1975.

COELHO, Frederico. *Livro ou Livro-me: Os escritos Babilônicos de Hélio Oiticica (1971-1978)*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.

CORRÊA, Paulo Celso. No Catete, os carnavais eram floridos de abacate e resedá. *Boletim do Museu da República e Palácio Rio Negro*, Ano 10, n. 1, fev. de 2020.

COSTA, Felisberto Sabino da. *A Poética do Ser e Não Ser: procedimentos dramaturgicos do teatro de animação*. São Paulo: EDUSP, 2016.

COSTA, Luiz Cláudio da. A precariedade da arte e a imagem situada. In: COSTA, Luiz Cláudio da (org.). *Vidas Precárias: a experiência da arte na esfera pública*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2021.

COVIELLO, João. Hélio Oiticica e o Carnaval. In: SILVEIRA, Ronie Aleksandro Teles da (org.). *O Carnaval e a Filosofia*. Porto Alegre: Fi, 2016.

CRESTANI, Andrei Mikhail Zaiatz. Entre escalas: sobre as relações espaciais na obra de Oiticica. *Cadernos de Arte e Antropologia*, v. 3, n. 1, p. 103-115, 2014.

CUNHA, Fabiana Lopes da. Os “Cordões” entre *confettis*, serpentinas e lança-perfumes: o carnaval do “Zé Povinho” e as diferentes formas de brincar de tentar regrar o carnaval carioca em fins do século XIX e início do XX. *Revista Diálogos*, v. 19, n. 2, Maringá, 2015.

CUNHA JUNIOR, Milton Reis et al. Porta-Bandeira no Terceiro Milênio: rodopios do imaginário. *Policromias, Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som*. Edição Especial. Rio de Janeiro, dez. de 2020.

CUNNINGHAM, Merce. Espaço, Tempo e Dança. (1952). In: Bryan-Wilson, Julia; Ardui, Olivia (org.). *Histórias da Dança*, vol. 2. Antologia. São Paulo: Masp, 2020.

DEBRET, Jean-Baptiste. *Caderno de Viagem*. Rio de Janeiro: Sextante, 2006.

DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2019.

DIAS, Paulo. Formação de um Repertório Corporal Antecedente à Prática de Mestre-sala e Porta-bandeira nas Escolas de Samba – Rio de Janeiro, séculos XIX-XX. *Revista Rebento*, n. 6, 2017.

DUARTE, Marcelo. *Almanaque das Bandeiras*. São Paulo: Moderna, 2001.

EDMUNDO, Luís. *O Rio de Janeiro do Meu Tempo*. Brasília: Senado Federal, 2003.

EDMUNDO, Luís. *O Rio de Janeiro no Tempo dos Vice-Reis: 1763-1808*. Brasília: Senado Federal, 2000.

EFEGÊ, Jota. *Figuras e Coisas do Carnaval Carioca*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. *Bandeira-Poema*. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2638/bandeira-poema>. Acesso em: 7 out. 2024.

FABIÃO, Eleonora. Performance e Precariedade. In: OLIVEIRA JUNIOR, Antonio Wellington de (org.). *A Performance Ensaçada: ensaios sobre performance contemporânea*. Fortaleza: Expressão, 2011.

FARIA, Marcelo Fecunde de; CAMARGO, Robson Corrêa de. Teatralidade e Carnavalização. Zé Pereira no final do séc. XIX. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 80, dez. 2021.

FAVARETTO, Celso Fernando. *A Invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 1980.

FERNANDES, Nelson da Nobrega. *Escolas de Samba: sujeitos celebrantes e objetos celebrados*. Rio de Janeiro, 1928-1949. Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas, 2001.

FERREIRA, Aurelio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurelio da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FERREIRA, Luiz Felipe. *O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

FERREIRA, Luiz Felipe. Rio de Janeiro, 1850-1930: a cidade e seu carnaval. *Revista Espaço e Cultura*, n. 9-10, jan./dez. 2000.

FIGUEIREDO, Luciano (org.). *Hélio Oiticica: a pintura depois do quadro*. Rio de Janeiro: Silvia Roesler Edições de Arte, 2008.

FILGUEIRAS, Mariana. Revelados documentos inéditos do carnaval carioca retidos pela ditadura militar. *Jornal O Globo*, 16 fev. de 2015. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/revelados-documentos-ineditos-do-carnaval-carioca-retidos-pela-ditadura-militar-15347540>. Acesso em: 26 ago. 2024.

FRANÇA, Cecília; POPOFF, Yuri. *Festa Mestiça: o congado em sala de aula*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

G1 Rio. Cacique de Ramos lança exposição virtual sobre seus 60 anos de carnaval. 24/09/2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/carnaval/2023/noticia/2022/09/24/cacique-de-ramos-lanca-exposicao-virtual-sobre-seus-60-anos-de-carnaval.ghtml>. Acesso em: 4 ago. de 2024.

G1 Rio. Fotos: Veja imagens históricas do Cordão da Bola Preta. 5/02/2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/carnaval/2018/noticia/fotos-veja-imagens-historicas-do-cordao-da-bola-preta.ghtml>. Acesso em: 3 jun. de 2024.

GALDINO, António. *Livro da Nobreza e da Perfeição das Armas dos Reis Cristãos e Nobres Linhagens dos Reinos e Senhorios de Portugal*. Lisboa: Inapa, 1987.

GARCIA, Gabriela. John Cage e o Silêncio: a música da mudança em cinco fragmentos. *Revista Zumbido*, jun. 2019. Disponível em: <https://medium.com/zumbido/john-cage-e-o-sil%C3%A0ncio-a6a4078c789c>. Acesso em 12 jul. de 2022.

GÓES, Fred. A Construção do Corpo Brasileiro no Carnaval. *Revista de Signis*, v. 3, outubro de 2002.

GOIS, Ancelmo. Mural Hilário Jovino, precursor do carnaval de rua, é inaugurado no Largo da Prainha. *Jornal O Globo*, 14 ago. de 2022. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/blogs/ancelmo-gois/post/2022/08/mural-hilario-jovino-precursor-do-carnaval-de-rua-e-inaugurado-no-largo-da-prainha.ghtml>. Acesso em: 5 jun. 2024.

GOLDENBERG, Mirian. *A Arte de Pesquisar: como fazer pesquisa qualitativa em ciências sociais*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

GOMES, Gabriela de Lima. *Protagonismo Sociocultural do Zé Pereira do Club dos Lacaio em Ouro Preto/MG: paisagem festiva e patrimônio intangível*. 2018. 242 f. Tese (Doutorado em Geografia) – Instituto de Geociências da Universidade Federal de Minas Gerais, 2018.

GONÇALVES, Renata de Sá. *A Dança Nobre do Carnaval*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.  
GONÇALVES, Renata de Sá. Os Ranchos Carnavalescos e o Prestígio das Ruas: territorialidades e sociabilidades no carnaval carioca da primeira metade do século XX. *Revista Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares*, v. 3, n. 1, Rio de Janeiro, 2006.

GONÇALVES, Renata de Sá. *Os Ranchos Pedem Passagem*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal das Culturas, 2007.

GONÇALVES, Renata de Sá. A Dança Inventiva da Tradição. In: RAPOSO, Paulo Jorge Pinto; CARDOSO, Vânia Z.; DAWSEY, John; FRADIQUE, Teresa (org.). *A Terra do Não Lugar: diálogos entre antropologia e performance*. Florianópolis: UFSC, 2013.

GUEDES, Ana Paula Brasil de Matos. *Entre Praças e Teatros: espaços do teatro de animação no Rio de Janeiro Oitocentista*. In: VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, São Paulo, 2010.

GULLAR, Ferreira. Teoria do Não-objeto. In: GULLAR, Ferreira. *Experiência Neoconcreta: momento-limite da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HISTÓRIA MEDIEVAL. *Símbolos e Cores Heráldicas: uma breve visão geral*. 21 mar. de 2023. Disponível em: <<https://www.historiamedieval.com/post/s%C3%ADmbolos-e-cores-her%C3%A1ldicas-uma-breve-vis%C3%A3o-geral>>. Acesso em: 26 abr. de 2024.

HOBBSAWM, Eric. A Invenção das Tradições. In: HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (org.). *A Invenção das Tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

HOOKS, Bell. *O Feminismo é para Todo Mundo: políticas arrebatadoras*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

INSTITUTO ITAÚ CULTURAL. *Programa Hélio Oiticica*. São Paulo: Itaú Cultural AHO/PHO, 2002.

INSTITUTO ITAÚ CULTURAL. *Revista Oiticica: a pureza é um mito*. São Paulo: Itaú Cultural, abr. de 2010.

IPHAN, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Dossiê do Frevo*. Brasília: IPHAN, 2016. Disponível em: <[http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossielphan14\\_Frevo\\_web.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossielphan14_Frevo_web.pdf)>. Acesso em: 3 jun. de 2024.

JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da Ginga: a arquitetura através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.

KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KRIEGER, Fernando. *Uma alegria infernal: no mês do aniversário do Bola Preta, os 60 anos da primeira gravação de seu hino imortal*. 9 dez. de 2021. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2021.

LACERDA, Paula. Mostrei que ser gorda ou não pouco importa, eu posso estar ali: quem é Cintya 'Furacão', a porta-bandeira de giro forte que brilhou na Mangueira. *Jornal Extra*, 20 fev. de 2023. Disponível em: <<https://extra.globo.com/noticias/carnaval/mostrei-que-ser-gorda-ou-nao-pouco-importa-eu-posso-estar-ali-quem-cintya-furacao-porta-bandeira-de-giro-forte-que-brilhou-na-mangueira-25663548.html>>. Acesso em: 15 abr. de 2024.

LEAL, Aline Luisa de Andrade; ARAUJO, Carolina; OVÍDIO, Mayara; PAMPLONA FILHO, Rodolfo. Da Barbielândia ao Mundo Real: uma análise gendrada do lugar das mulheres nas normas infraconstitucionais brasileiras à luz do feminismo e da arte. In: OLIVEIRA, Roberta. MADEIRA FILHO, Wilson (org.). *Feminismos Possíveis*. João Pessoa: Porta, 2023.

LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas. *Uma História do Corpo na Idade Média*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LELES, Davi. Zé Pereira: a agremiação carnavalesca mais antiga do Brasil é um símbolo da história ouro-pretana. *Diário de Ouro Preto*. 8 jul. de 2024. Disponível em: <<https://www.diariodeouropreto.com.br/ze-pereira-a-agremiacao-carnavalesca-mais-antiga-do-brasil-e-um-simbolo-da-historia-ouro-pretana/>>. Acesso em: 28 jul. de 2024.

LIMA, Marisa A. Entrevista com Hélio Oiticica. In: OITICICA FILHO, César (org.). *Encontros: Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.

LOEB, Angela Varela. Os Bólides do Programa Ambiental de Hélio Oiticica. *Revista ARS*, v. 9, n. 17, 2011.

LOURO, Guacira Lopes. *Um Corpo Estranho*: ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

LUZ, Marco Aurélio. *Agadá*: dinâmica da civilização africano-brasileira. Salvador: EDUFBA, 2013.

MACEDO, José Rivair. Charivari e o ritual judiciário: a cavalgada infamante na Europa Medieval. In: TELLES, Célia Marques; SOUZA, Risonete Batista de (org.). *Anais do V Encontro Internacional de Estudos Medievais*. Salvador: Quinteto, 2005.

MACHADO, Nuno Miguel Cardoso. *Émile Durkheim*. Guiões das Aulas. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2019. Disponível em: [https://www.academia.edu/35439669/Sociologia\\_2018\\_2019\\_Gui%C3%B5es\\_das\\_Aulas](https://www.academia.edu/35439669/Sociologia_2018_2019_Gui%C3%B5es_das_Aulas) Acesso em: 12 out. de 2024.

MADEIRA, Maria de Lourdes Reis. 202 Dias em um Mundo de Miniatura: Maria Cláudia e suas múltiplas facetas na pandemia. *Móin-Móin Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, v. 1, n. 24. Florianópolis, ago. de 2021. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/353936679\\_202\\_dias\\_em\\_um\\_mundo\\_de\\_miniatura\\_a\\_Maria\\_Claudia\\_e\\_suas\\_multiplas\\_facetas\\_na\\_pandemia](https://www.researchgate.net/publication/353936679_202_dias_em_um_mundo_de_miniatura_a_Maria_Claudia_e_suas_multiplas_facetas_na_pandemia).

MADEIRA, Maria de Lourdes Reis. Educação Infantil: promovendo encontros. In: OLIVEIRA, Danielle; GONÇALVES, Lorraine Andrade; BASÍLIO, Priscila (org.). *Educação Infantil: promovendo encontros*. São Carlos: Pedro & João, 2022.

MADEIRA, Maria de Lourdes Reis. *O Teatro de Animação na Cena Expandida*: o boneco em suas relações e variantes na cena teatral e na arte contemporânea. 2019. 117 f. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2019.

MARIA, Cleusa. Hélio está de volta. In: OITICICA FILHO, César (org.). *Encontros: Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da Memória*: o Reinado do Rosário no Jatobá. São Paulo: Perspectiva, 2021.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do Tempo Espiral*: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MARTINS, Leda Maria. Performance do Tempo e da Memória: os Congados. *O Percevejo*, Revista de Teatro, Crítica e Estética, Ano 11, n. 12, Unirio, 2003.

MARTINS, Suelen. *O tradicional bloco Bafo da Onça completa 66 anos*. 12/12/2022. Disponível em: <https://cn1brasil.com.br/rj-o-tradicional-bloco-bafo-da-onca-completa-66-anos/>. Acesso em: 5 jun. de 2024.

MASSAGLI, Sérgio Roberto. Da favela à cidade, da margem ao centro: um mapeamento das origens da música popular brasileira na literatura. *Ipotesi, Revista de Estudos Literários*, v. 20, n 1, jan./jun. de 2016.

MATTOS, Vitor Padilha. *Das Romarias Minhotas ao Carnaval Brasileiro: a trajetória de Zé Pereira no Rio de Janeiro (1850-1910)*. 2022. 176 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, 2022.

MATTOS, Vitor Padilha. No século XIX, os Zés Pereiras atravessam o Atlântico e transformam o Carnaval brasileiro. *História: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, v. 13, n. 1, 2023a.

MATTOS, Vitor Padilha. O Zé Pereira no Carnaval carioca e o seu mito fundador. *Revista Mosaico*, v. 15, n. 23, Rio de Janeiro, 2023b.

MESQUITA, Janaina Faleiro Lucas. *Sob as Contas do Rosário: objetos e lugares da festa em louvor a Nossa Senhora do Rosário em Catalão, Goiás*. 2016. 178 f. Dissertação (Mestrado em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável) – Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, 2016.

MORAIS, Frederico. *Arte é o que eu e você chamamos de arte: 801 definições sobre arte e o sistema da arte*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018.

MOTTA, Débora. *Antigos Carnavais: livro conta a história do Rancho Ameno Resedá pelas aquarelas de Amaro Amaral*. Faperj. 7 jul. de 2022. Disponível em: <https://www.faperj.br/?id=136.7.7>. Acesso em: 6 jun. 2024.

MUELLER, Edison. A Heráldica ontem e hoje. *Revista Ágora: Arquivologia em Debate*, v. 4, n. 7, 2011. Disponível em: < <https://agora.emnuvens.com.br/ra/article/view/63>>. Acesso em: 26 abr. de 2024.

NAME, Daniela. Carnaval, encruzilhadas. *Revista Veja Rio*, 12 fev. de 2021. Disponível em: <<https://vejario.abril.com.br/coluna/daniela-name/carnaval-encruzilhadas>>. Acesso em: 9 abr. de 2024.

NASCIMENTO, Rafael. Com a Rainha Paolla Oliveira, Cordão da Bola Preta leva 800 mil ao Centro. *GI*. 10 fev. de 2024. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/carnaval/2024/noticia/2024/02/10/cordao-da-bola-preta-centro-do-rio.ghtml> Acesso em: 5 mai. de 2024.

NAVARRO, Carmen. Carnaval/Entrudo – Tempo de Folia ... e de Tradição. *Jornal Etc. e Tal*. 1 mar. de 2019. Disponível em: <https://etcetaljornal.pt/j/2019/03/carnaval-entrudo-tempo-de-folia-e-de-tradicao/> Acesso em: 5 maio 2024.

NEGREIROS, Eliete. O Grande Ismael Silva. *Revista Piauí*, 2 de novembro de 2012. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/o-grande-ismael-silva/>>. Acesso em: 5 mai. de 2024.

NETO, Lira. *Uma História do Samba: as origens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

NEWTON JÚNIOR, Carlos. *O Pai, O Exílio E O Reino: a poesia armorial de Ariano Suassuna*. Recife: UFPE, 1999.

NEWTON JÚNIOR, Carlos. Uma Heráldica de Rudes Brasões. (Prefácio). In: MAIA, Virgílio. *Rudes Brasões: ferro e fogo das marcas avoengas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

NOVO, Ana Patrícia. Cabeçudos e Gigantones desfilam por Barcelos. *Correio do Minho*. 20 fev. de 2023. Disponível em: <<https://correiodominho.pt/noticias/cabeudos-e-gigantones-desfilam-por-barcelos/142719>>. Acesso em: 21 mai. de 2024.

NUNES, Lara Jogaib. *O Processo de Turistificação do Carnaval do Rio de Janeiro pelas Páginas da Gazeta de Notícias (1922-1932)*. 2021. 227 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós- Graduação em História da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2021.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OLIVEIRA, Madson. Lua e Estrela: dois figurinos para o carnaval carioca de 1912. *Revista Dobras*, v. 10, n. 22, 2017.

OLIVEIRA JUNIOR, Mauro Cordeiro de. Carnavalescos e as escolas de samba S/A: produção simbólica, indústria cultural e mediação. *CSONline*, Revista Eletrônica de Ciências Sociais, n. 24, 2017.

PAZ, Ermelinda A. *Sôdade do Cordão*. Rio de Janeiro: ELF, 2000.

PAPE, Lygia. Fala, Hélio! In: OITICICA FILHO, César (org.). *Encontros: Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.

PAVÃO, Fábio Oliveira. *Entre o Batuque e a Navalha*. 2004. 65 f. Monografia (Pós-Graduação em Sociologia Urbana) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2004.

PAVÃO, Fábio Oliveira. *Histórico sobre os Casais*. Disponível em: <https://portelaweb.org/historico-dos-casais/>. Acesso em: 7 out. 2024.

PAVÃO, Fábio Oliveira. O Sorriso da Porta-Bandeira: ritual, simbolismo e performances no mundo do samba carioca. *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares*, v. 13, n. 2, nov. de 2016.

PEDROSA, Israel. *Da Cor à Cor Inexistente*. São Paulo: Senac, 2009.

PEDROSA, Mário. Arte Ambiental, Arte Pós-Moderna, Hélio Oiticica. In: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

PEDROSA, Adriano; TOLEDO, Tomás. *Hélio Oiticica: a dança na minha experiência*. Folder de apresentação da mostra sobre Hélio Oiticica no Museu de Arte de São Paulo. São Paulo:

MASP, 2020. Disponível em: <<https://masp.org.br/exposicoes/helio-oiticica-a-danca-na-minha-experiencia>>. Acesso em 14 jul. de 2022.

PEQUENO, Marcelino. Descrição do Carnaval por Goethe, em 1787 em Roma. *Revista Medium*. 4 out. de 2002. Disponível em: <<https://marpeq.medium.com/descri%C3%A7%C3%A3o-do-carnaval-por-goethe-em-1787-em-roma-5e0ac9a3c558>>. Acesso em: 15 mai. de 2024.

PERDIGÃO, Teresa. Viagem pelos Carnavais em Portugal. *Revista Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares*, v. 8, n. 2, 2011.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Cacique de Ramos: uma história que deu samba*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2003.

PINHEIRO, Fátima. Hélio Oiticica: arte e acontecimento do corpo. *Revista Zunái*, vol. 6, n. 1, dez. de 2021. Disponível em: <<https://www.revistazunai.org/post/h%C3%A9lio-oiticica-arte-e-acontecimento-do-corpo-por-f%C3%A1tima-pinheiro>>. Acesso em 18 jun. de 2022.

PONSO, Fabio; ESPERANÇA, Nivaldo. Carnaval e Poder: do nacionalismo na era Vargas até o império dos bicheiros. *Jornal O Globo – Acervo*. 23 fev. de 2017. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/carnaval-poder-do-nacionalismo-na-era-vargas-ate-imperio-dos-bicheiros-20972662> Acesso em: 26 ago. de 2024.

PONTUAL, Roberto. Glauco Rodrigues. In: PUCU, Izabela; MEDEIROS, Jacqueline (org.). *Obra Crítica*. Rio de Janeiro: Azougue, 2013.

RAVENA, Momyse. Centenário do boneco Zé Pereira é comemorado em evento nesta quarta-feira (27). *Jornal Brasil de Fato*. 26 fev. de 2019. Disponível em: <https://www.brasildefatope.com.br/2019/02/26/centenario-do-boneco-ze-pereira-e-comemorado-em-evento-nesta-quarta-feira-27>. Acesso em: 23 maio 2024.

RAMOS, Viviane Martins. Reverência à Cultura: o bailado do casal de mestre-sala e porta-bandeira no ambiente escolar. *Revista da ABPN*, v. 11, Edição Especial, Caderno Temático Cultura Popular em Cena: artes afro dispóricas, julho de 2019.

RAMOS, Viviane Martins; DIONÍSIO, Manoel dos Anjos; CAETANO, José Carlos Faria; NASCIMENTO, Carlos Antônio do. *Condução do Pavilhão: orientações e elucidacões*. Rio de Janeiro: Liesa, 2018.

REI, Lorena. Títere, Un Vocábulo Con Historia. *Revista Bululú*, nº 5. Galícia: IGAEM, Galícia, 2003.

REVISTA ILLUSTRADA, Ano 3, n. 104. Capa. Rio de Janeiro, 1878. Petrópolis: Museu Imperial. Disponível em: <<http://dami.museuimperial.museum.gov.br/handle/acervo/4051>>. Acesso em: 21 mai. de 2024.

REVISTA MANGUEIRA 70 ANOS. 1928/1998. Rio de Janeiro: Estação Primeira de Mangueira, 1998.

- RIBEIRO, Tiago Luiz dos Santos. *Blocos de Carnaval da Cidade do Rio de Janeiro: o que são, o que dizem que são, o que podem ser e o que não são mais, pois já foram*. 2024. 291 f. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2024.
- RIBEIRO, Tiago Luiz dos Santos. *Super Escolas de Samba S/A: tensões e negociações no carnaval das escolas de samba no Rio de Janeiro, em 1982*. 2018. 149 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2018.
- RIBEIRO, Tiago Luiz dos Santos; FERREIRA, Felipe. *Esse Bloco é meu: noções de pertencimento e apropriação nos blocos carnavalescos da cidade do Rio de Janeiro*. *Revista Territórios e Fronteiras*, v. 13, n. 1, jan.-jul. de 2020.
- RIVERA, Tania (org.). *Hélio Oiticica: cartas 1962-1970*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2023.
- RODRIGUES, Antônio Carlos. *Augusto Rodrigues – Educador*. Recife: CEPE, 2019.
- RODRIGUES, Daniella Carneiro Libanio. *A Arte Segundo Ariano Suassuna: a intermedialidade e a poética armorial*. 2015. 114 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, UFMG, 2015.
- ROLNICK, Suely. *Geopolítica da Cafetinagem*. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Mai. 2006. Disponível em: <https://www4.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Geopolitica.pdf>. Acesso em: 18 jun. de 2024.
- RUFINO, Luiz. *Pedagogia das Encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.
- SABOURIN, Eric. Marcel Mauss: da dádiva à questão da reciprocidade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais (RBCS)*, v. 23, n. 66, fev. de 2008.
- SAGATIBA, Fernando. *Manifestações Carnavalescas: blocos, entrudos, ranchos, sociedades carnavalescas e escolas de samba... Qual é a diferença?* 10 fev. de 2014. Disponível em: <https://raizdosambaemfoco.wordpress.com/2014/02/10/manifestacoes-carnavalescas-blocos-entrudos-ranchos-sociedades-carnavalescas-e-escolas-de-samba-qual-e-a-diferenca/>. Acesso em: 21 mai. de 2024.
- SALOMÃO, Waly. *Qual é Parangolé? E outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- SANTANA, Marceley Alves. *Os Cordões Carnavalescos na Imprensa Carioca (1898-1912)*. 2015. 93 f. Monografia (Graduação em História) – Instituto Multidisciplinar, UFRRJ, 2015.
- SARDO, Delfim. *O Exercício Experimental da Liberdade. Sobrevivência, Protocolo e Suspensão da Descrença: medium e transcendentais da arte contemporânea*. 2012. 456 f. Tese (Doutoramento em Arte Contemporânea) – Colégio das Artes, Universidade de Coimbra, 2012.
- SCHARF, Aaron. *Suprematismo*. In: STANGOS, Nikos (org.). *Conceitos da Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

SILVA, Daniel Neves. História do Carnaval no Brasil. *Brasil Escola*. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/carnaval/historia-do-carnaval-no-brasil.htm>. Acesso em 12 mai. de 2024.

SILVA, Hugo Vandr  Cavalcanti da. *Estandartes, Bandeiras de Festa e Tradi o*: uma análise da simbologia e linguagem visual dos estandartes dos clubes e troças do carnaval de Recife e Olinda. 2016. 176 f. Disserta o (Mestrado em Design) – Programa de Pós-Gradua o em Design, UFPE, 2016.

SILVA, Hugo Vandr  Cavalcanti da; ARAÚJO, Kátia Medeiros de. O Sagrado e o Profano como vetores na configura o do estandarte carnavalesco em Pernambuco. In: GUYER, Mariana Gonzáles; MARTINS, Paulo Henrique; KOHN, Clara Betty Weisz (org.). *Imaginarios Sociades y Memorias*. Buenos Aires: Teseo, 2019.

SILVA, Ivanei da. *Entre Cruzes e Espadas*: a arte heráldica de Guilherme de Almeida. Disponível em: <<https://www.casaguilhermedealmeida.org.br/museu/texto-heraldica.pdf>>. Acesso em: 26 abr. de 2024.

SILVA, Leonardo Dantas. O frevo no Rio de Janeiro. *Revivendo Músicas*. Disponível em: [https://www.revivendomusicas.com.br/curiosidades\\_01.asp?id=144](https://www.revivendomusicas.com.br/curiosidades_01.asp?id=144) Acesso em: 3 jun. 2024.

SILVA, Monique Bezerra da. *As Espacialidades de Pertencimento e Existência das Turmas de Fantasia da Metr pole Fluminense*. 2023. 194 f. Tese (Doutorado em Geografia) – Programa de Pós-Gradua o em Geografia da Universidade Federal Fluminense, 2023.

SILVA, Renata Nogueira da. *Irmandades negras e as tradu es das práticas congadeiras em tempos de vivifica o da ideia de cultura*. In: 29<sup>a</sup> Reunião Brasileira de Antropologia. Natal, ago. de 2014.

SILVA, Wagner Aparecido da. *Viva Rei, Viva Rainha, Viva Também Seu Capitão*: a família do Congado em Conselheiro Lafaiete – MG. 2008. 80 f. Disserta o (Mestrado em Educa o, Arte e História da Cultura) – Programa de Pós-Gradua o em Educa o, Arte e História da Cultura, Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2008.

SILVA, Z lia Lopes da. Os espaços da festa: o carnaval popular de rua do Brasil dos anos 20. *Revista História & Ensino*, v. 4, Londrina, 1998.

SIMAS, Luiz Antonio. *Oriki de Nan *: a morte da lama   a arte de renovar a vida. Instagram, 2 nov. de 2018. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BpriDd2ldZb/>. Acesso em 2 out. de 2023.

SIMAS, Luiz Antonio; FABATO, Fábio. *Pra tudo começar na quinta-feira*: o enredo dos enredos. Rio de Janeiro: Mórula, 2015.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. *Flecha no Tempo*. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

SODRÉ, Muniz. Entrevista ao canal Opera Mundi no Youtube. Programa veiculado em 7 de junho de 2023a. Disponível em:

<https://www.youtube.com/live/IyUvgrWiDk?si=8IOg8NiMKAV8tLz3>. Acesso em: 8 jul. 2024.

SODRÉ, Muniz. Entrevista ao jornal Folha de São Paulo. 18 mar. de 2023b. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2023/03/aceito-a-expressao-mas-racismo-nao-e-estrutural-no-brasil-diz-muniz-sodre.shtml>. Acesso em: 8 jul. 2024.

SOIHET, Rachel. Lutando pela inclusão: sociabilidade e cidadania através do carnaval (de 1890 aos tempos de Vargas). *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares*, v. 4, n. 1, Rio de Janeiro, 2007.

SOUZA, Melina Teixeira. *O Reinado de Itaipé no Século XX: distintos sentidos de tradição*. 2012. 209 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto, 2012.

SOUZA, Tatiane Pereira de. Congado: tessituras identitárias e permanências de raiz africana. *Revista EducAmazônia*, v. 21, n. 2, jul-dez. 2018.

STRECKER, Márion. *Parangolé em Opinião 65*. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Disponível em: <<https://mam.rio/historia/parangole-em-opinioao-65/>>. Acesso em: 7 out. de 2024.

SUASSUNA, Ariano. *O Movimento Armorial*. Recife: UFPE, 1974.

SUASSUNA, Ariano. *Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

TAVARES FILHO, Franklin Maciel. Os Armoriais Avisinos do Século XVI. *Revista Plêthos*, v. 3, n. 1, UFF, Niterói, 2013.

TERSIGNI, Emerson. Bloco Zé Pereira marca o início das comemorações de carnaval em São Bento do Sapucaí. *GI*. 14 jan. de 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/vale-do-paraiba-regiao/noticia/bloco-ze-pereira-marca-o-inicio-das-comemoracoes-de-carnaval-em-sao-bento-do-sapucaai.ghtml> Acesso em: 24 mai. de 2024.

THEORODO, Helena; VALENÇA, Rachel; JUPIARA, Aloy. *Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro: partido-alto, samba de terreiro, samba-enredo*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2006.

TINOCO, Monica; GIANNOTTI, Marco. O Corpo da Cor. In: GIANNOTTI, Marco (org.). *Reflexões sobre a Cor*. Grupo de Pesquisas Cromáticas ECA/USP. São Paulo: Martins Fontes, 2021.

TOSTES, Vera Lúcia Bottrel. *Princípios de Heráldica*. Petrópolis: Museu Imperial/Fundação Mudes, 1983.

TUGNY, Augustin de. *Regimes da Cor*. 2010. 318 f. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, UFMG, 2010.

TV BRASIL, Programa “De Lá Pra Cá”. *Primeiro Desfile das Escolas de Samba*. 19 fev. de 2012. Disponível em: <https://tvbrasil.ebc.com.br/delapraca/episodio/primeiro-desfile-das-escolas-de-samba>. Acesso em: 4 jun. de 2024.

VALLE, Francisco Beltrão do. *As Relações entre Design e o Armorial de Suassuna*. 2008. 144 f. Dissertação (Mestrado em Design) – Programa de Pós-Graduação em Design, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2008.

VALLE, Karina Dalla. Porta-estandarte: figura feminina típica do Carnaval de Porto Alegre resiste diante de transformações culturais. *Jornal Zero Hora*. 23 fev. de 2024. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/donna/noticia/2024/02/porta-estandarte-figura-feminina-tipica-do-carnaval-de-porto-alegre-resiste-diante-de-transformacoes-culturais-clsxnx5j00430161wolv5ns2.html>. Acesso em: 28 jun. de 2024.

VAZ, Suzana. *Home*: Hélio Oiticica e Mircéa Eliade. Tendência para o concreto: mitologia radical de padrão iniciático. In: BRAGA, Paula (org.). *Fios Soltos*: a arte de Hélio Oiticica. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

VELLOSO, Mônica Pimenta. As Tias Baianas Tomam Conta do Pedaco: espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro. *Revista Estudos Históricos*, v. 3, n. 6, 1990.



## ANEXO B - Perguntas para as damas do samba

Perguntas para as Damas do Samba: **CINTIA RIBEIRO**

Entrevista realizada em abril de 2016. A entrevistada não disse sua idade

### **1- Qual é o sentimento de carregar a bandeira da sua Escola de samba?**

*O sentimento é extraordinário. É sensação de você estar carregando uma comunidade dentro de você, nos sentimos como águia alçando voo.. uma sensação de respeito mútuo, de responsabilidade, de defesa... defesa do pavilhão!*

### **2 – Você começou com que idade?**

*Aos 11 anos numa ala mirim.... assumi o pavilhão aos 15 anos!*

### **3 – Quem te inspirou ser porta-bandeira? Conte suas inspirações, suas divas do samba?**

*Quando entrei para ala não entendia muito; eu queria era aprender, fui sem saber segurar a bandeira, sem saber se gostaria. Tive aula com Adriane, Ronaldinho (in memorian) e mais tarde com Rita Freitas.*

### **4 – O que é preciso para chegar a ser uma porta-bandeira?**

*Muita disciplina, vontade, respeito, carisma, querer aprender sempre, humildade, disposição etc.*

### **5 – Quais as funções da porta-bandeira dentro da escola de samba?**

*A primeira honrar e respeitar o pavilhão, assim como o mestre-sala, segmentos da escola e a comunidade. A porta-bandeira deve portar, guardar e resguardar o pavilhão. Representar sempre sua comunidade com garbo e elegância, dentro e fora da agremiação.*

### **6 – Existem escolas de samba sem porta-bandeira?**

*Não que eu saiba, mas caso não haja, com certeza tem um porta-estandarte, que também tem a função de representar a escola/comunidade.*

### **7 – Há mandingas na desenvoltura da porta-bandeira?**

*Eu não faço uso das mesmas... mas tenho meus rituais de fé e oração.*

### **8 – Você faz algum ritual antes de portar a bandeira?**

*Não! Mas lembro que fizeram para mim, mesmo sem eu saber.*

### **9 – Que sentimento tem depois do desfile?**

*A sensação é sempre de dever cumprido, quando tudo sai da forma que ensaiamos e conseguimos desenvolver da forma sonhada!*

### **10 – E durante o desfile? Passa alguma coisa em sua cabeça? Você sente seu corpo?**

*SIM! Chegou o grande dia! Vamos dar o máximo e ir em busca do nosso sonho!*

Perguntas para as Damas do Samba: **ELIANE SANTOS SOUZA**

Entrevista realizada em abril de 2016. Na época a entrevistada estava com 61 anos

**1- Qual é o sentimento de carregar a bandeira da sua Escola de samba?**

*Uma mistura de responsabilidade e alegria. Tem um significado especial para quem tem o samba como devoção.*

**2 – Você começou com que idade?**

*Comecei a dançar em 1989, aos 35 anos, quando o Departamento Feminino e a Ala das Baianas do extinto GRES Império do Maringá me pediram para ajudar, pois a escola precisava de uma porta-bandeira para o desfile. Eu dançava em ala e elas me ensinaram a dançar de porta-bandeira.*

**3 – Quem te inspirou ser porta-bandeira? Conte suas inspirações, suas divas do samba?**

*Eu ficava encantada com a Vilma da Portela, toda a performance dela, não só no momento da dança, mas o jeito dela...a forma de maquiar, como ela falava, como ela se vestia. Eu a achava maravilhosa! Depois o meu referencial foi a Soninha da Mocidade.*

**4 – O que é preciso para chegar a ser uma porta-bandeira?**

*Gostar do samba, viver o samba e compreender os “mistérios” do samba! Deixar o samba tomar o corpo e levar. Depois é preciso ter dedicação, ensaio, treino, disciplina e simplicidade.*

**5 – Quais as funções da porta-bandeira dentro da escola de samba?**

*Dançar com o pavilhão com galhardia e orgulho, pois nele estão as lutas da comunidade do samba, não somente da escola que representa, mas a luta do povo do samba, enquanto descendentes dos primeiros negros da diáspora brasileira e que fizeram do samba espaço aglutinador de fortalecimento para sobreviver. Batucando, cantando e dançando para curar o banzo e celebrar a vida.*

**6 – Existem escolas de samba sem porta-bandeira?**

*Eu não conheço nenhuma. Toda escola tem bandeira e para conduzi-la a porta-bandeira. Os regulamentos das instituições de samba tornaram obrigatório e oficial a presença do casal porta-bandeira e mestre-sala nos desfiles de carnaval. Mas antes disto, a presença do casal sempre foi destaque nas agremiações de samba.*

### **7 – Há mandingas na desenvoltura da porta-bandeira?**

*Mandinga, um feitiço? Para mim o samba é o dono do corpo de quem dança. Seguindo a reflexão de Muniz Sodré, o movimento do corpo que dança samba é motivado pelo o dono do movimento, EXU. É este orixá iorubano que coloca o mundo em ação. Quando a porta-bandeira dança, seus giros movimentam o axé do espaço. Para mim, aí está a mandinga. É Exu na roda!*

### **8 – Você faz algum ritual antes de portar a bandeira?**

*Eu sempre me preparo para cumprir as atividades do samba. Corpo e alma juntos, logo tenho meus rituais até hoje, posto que sou uma sambista!*

### **9 – Que sentimento tem depois do desfile?**

*O desfile exige uma grande concentração, mas após ter percorrido todo o trajeto de preparação física e desenvolvimento da dança para a apresentação neste dia, eu sempre vagava entre o delírio e a lucidez que o movimento proporciona. E dentro da magia do acontecimento conseguia perceber os deslizos que por ventura viesse a cometer. O dia do desfile é tenso, marcado pelo julgamento, no qual o casal tem de realizar uma apresentação para receber nota de grande importância na pontuação da escola, e que muitas vezes pode definir o campeonato. Esta responsabilidade é motivo de orgulho, e isto segue conosco após o desfile.*

### **10 – E durante o desfile? Passa alguma coisa em sua cabeça? Você sente seu corpo?**

*Apesar da preparação, com ensaios de coreografia e acompanhamento da indumentária, no dia do desfile podem ocorrer surpresas!!! Todo casal chega concentrado e com nota dez, mas é durante o percurso que vai confirmando ou perdendo este dez! A parceria e a cumplicidade do par é um fator muito importante neste momento. O peso da fantasia ou uma avaria na mesma, uma ventania ou chuva durante o desfile, presença de fotógrafos ou TV, pessoas que invadem a pista, tudo pode interferir. Todavia, dançar o samba, em especial no momento da festa do carnaval, quando a escola celebra mais um trabalho, era alguma coisa de magia que me anestesiava o corpo, não havia dor nem sofrimento, eu desfrutava o máximo daqueles instantes: vestir minha fantasia, dançar com o mestre-sala, ver a plateia, sentir o ritmo me levando a conduzir e desfraldar a bandeira!*

Perguntas para as Damas do Samba: **ERICA SARNO GUIMARÃES IVAN**

Entrevista realizada em abril de 2016. Na época a entrevistada estava com 39 anos

**1 – Qual é o sentimento de carregar a bandeira da sua Escola de samba?**

*O sentimento é de honra, de responsabilidade, de gratidão pela confiança em poder levar o símbolo maior da agremiação.*

**2 – Você começou com que idade?**

*Aos 34 anos, quando conheci meu marido, que já era o segundo mestre-sala da escola, nos conhecemos, namoramos e ele ficou sem porta-bandeira aí me candidatei ao cargo rsss...*

**3 – Quem te inspirou ser porta-bandeira? Conte suas inspirações, suas divas do samba?**

*A minha maior inspiração foi Selminha Sorriso no início, mas depois comecei a assistir vídeos antigos de desfiles e me apaixonei por todas, cada uma com seu estilo único e majestoso, me encantam muito Squel Jorgea, Rute Alves, Rafaela Theodoro, Cris Caldas, Jaçanã Ribeiro e muitas outras. Todas me inspiram de alguma forma, em cada gesto que fazem...*

**4 – O que é preciso para chegar a ser uma porta-bandeira?**

*Muito amor à dança, força de vontade e determinação. É uma árdua missão, o peso da fantasia...as dificuldades são inúmeras... não é fácil!*

**5 – Quais as funções da porta-bandeira dentro da escola de samba?**

*Aprendi na Escola de Mestre Dionísio que você não é porta-bandeira, você está porta-bandeira! É uma imensa responsabilidade ter em suas mãos o pavilhão, você representa a escola, deve se comportar de forma educada, se vestir adequadamente, ser gentil com todos, recepcionar bem as pessoas na sua escola, entre muitas outras atribuições que o cargo requer.*

**6 – Existem escolas de samba sem porta-bandeira?**

*Nunca ouvi falar, acredito que não!*

**7 – Há mandingas na desenvoltura da porta-bandeira?**

*Cada porta-bandeira tem suas crenças, seus rituais, antes das apresentações e do desfile.*

**8 – Você faz algum ritual antes de portar a bandeira?**

*Sim, costumo rezar, me concentrar e tenho uma figa presa na minha bandeira.*

**9 – Que sentimento tem depois do desfile?**

*É um vulcão de sentimentos: alegria, nervosismo, dever cumprido, emoção à flor da pele, adrenalina, cansaço, empolgação... passa um filme pela cabeça, de tudo que você viveu para chegar aquele momento mágico.*

**10 – E durante o desfile? Passa alguma coisa em sua cabeça? Você sente seu corpo?**

*Durante o desfile entro em transe, não sei explicar ao certo, mas não sinto dor nem o peso da fantasia, mas quando me aproximo do final da Avenida aí vem tudo...dor, exaustão, cansaço, mas vale a pena, é inesquecível! Não senti ainda uma emoção maior do que desfilar pela minha escola!*

Perguntas para as Damas do Samba: **JANAINA MIRANDA PAULO**

Entrevista realizada em abril de 2016. Na época a entrevistada estava com 34 anos

**1 – Qual é o sentimento de carregar a bandeira da sua Escola de samba?**

*É uma emoção muito forte, indescritível, cada dia que você pega a bandeira é como se fosse a primeira vez.*

**2 – Você começou com que idade?**

*13 anos.*

**3 – Quem te inspirou ser porta-bandeira? Conte suas inspirações, suas divas do samba?**

*Liliplisseia (Odara Newenka), minha madrinha, Baby, Juju Maravilha, Tíndinha e Geovana.*

**4 – O que é preciso para chegar a ser uma porta-bandeira?**

*Amar o samba, respeitar o brasão da família da comunidade. E ter a humildade de saber que você é apenas a portadora da bandeira, você é parte dela e não ela é parte de você.*

**5 – Quais as funções da porta-bandeira dentro da escola de samba?**

*Conduzir o pavilhão, recepcionar as pessoas nos eventos. A porta-bandeira é a primeira dama da escola, um exemplo e tem que ter postura.*

**6 – Existem escolas de samba sem porta-bandeira?**

*Não!*

**7 – Há mandingas na desenvoltura da porta-bandeira?**

*Sim, uma vez que a dança é a arte da sedução, dos mistérios e dos gestos.*

**8 – Você faz algum ritual antes de portar a bandeira?**

*Sim!*

**9 – Que sentimento tem depois do desfile?**

*De missão cumprida!*

**10 – E durante o desfile? Passa alguma coisa em sua cabeça? Você sente seu corpo?**

*Não lembro de nada!*

Perguntas para as Damas do Samba: **MICHELLE LIMA**

Entrevista realizada em abril de 2016. Na época, a entrevistada estava com 45 anos

**1 – Qual é o sentimento de carregar a bandeira da sua Escola de samba?**

*Emoção de ter nas mãos a responsabilidade de empunhar o pavilhão que representa toda a história de uma agremiação*

**2 – Você começou com que idade?**

*Com 12 anos, como porta-bandeira mirim.*

**3 – Quem te inspirou ser porta-bandeira? Conte suas inspirações, suas divas do samba?**

*Comecei muito criança como porta-bandeira mirim porque sonhava em colocar aquela linda (e mágica) fantasia, por isso pedi para minha mãe que queria ser muito porta-bandeira. Naquela época não tinha noção de tudo que esse cargo representa dentro de uma escola de samba. Mas depois de sentir a emoção de estar naquela posição, me apaixonei e desde então nunca mais deixei de ser porta-bandeira. Foi a partir daí que comecei a me interessar em aprender mais sobre a dança da porta-bandeira com aquelas que já tinham construído sua história no mundo do carnaval. Em Porto Alegre, minha referência foi Ligia Ivana Flores, que foi durante muitos anos porta-bandeira da Escola de Samba Bambas da Orgia. No Rio de Janeiro, minha inspiração foi Baby da Mocidade Independente de Padre Miguel.*

**4 – O que é preciso para chegar a ser uma porta-bandeira?**

*Ter paixão por esta arte envolve muito mais que dança de par, respeitar a bandeira e tudo o que ela representa para seus componentes e sua comunidade. É se envolver por inteiro nesta “atmosfera” do carnaval e estudar sempre, pois a dança e a técnica evoluem junto com a Escola de Samba, mas é necessário ressaltar, que é uma dança que tem suas características próprias e que devem ser mantidas.*

**5 – Quais as funções da porta-bandeira dentro da escola de samba?**

*Empunhar a bandeira com dignidade e honrar o pavilhão que ostenta. Nunca esquecer que onde estiver a sua escola será representada, por isso sua postura e elegância transcende o percurso da Avenida.*

**6 – Existem escolas de samba sem porta-bandeira?**

*Em todo lugar que o carnaval(desfile) é competitivo mestre-sala e porta-bandeira é quesito, portanto necessários para a pontuação das Escolas de Samba!*

**7 – Há mandingas na desenvoltura da porta-bandeira?**

*Charme, elegância, simpatia... mas principalmente alegria de estar naquela posição de destaque dentro da Escola de Samba.*

**8 – Você faz algum ritual antes de portar a bandeira?**

*Quando eu dançava, a única refeição que fazia era a do café da manhã, pois durante o dia o nervosismo era tanto que qualquer outro alimento que consumia o “estômago” rejeitava. Kkkkk....*

### **9 – Que sentimento tem depois do desfile?**

*Quando dava tudo certo, o sentimento era de prazer de dever cumprido, mas quando dava algum problema a decepção e a tristeza tomavam conta do meu coração, pois tinha consciência de que a Escola poderia perder pontos importantes por minha culpa.*

### **10 – E durante o desfile? Passa alguma coisa em sua cabeça? Você sente seu corpo?**

*Adrenalina a mil por hora, sentir a energia que vem do público é simplesmente emocionante, ver o sorriso estampado no rosto das pessoas e receber aplausos até de torcedores de outras agremiações é a recompensa que valor monetário nenhum paga! Sempre digo que independente da Escola que temos no coração, antes de tudo somos carnavalescos e gostamos de ver espetáculos bonitos e que engrandecem o carnaval.*

*Ah é claro que a musculatura do braço direito ficava num estado de dormência que durava ainda por uns vinte minutos após o desfile.*

## **Perguntas para as Damas do Samba: SIMONE RIBEIRO**

Entrevista realizada em abril de 2016. Na época a entrevistada estava com 46 anos

### **1 – Qual é o sentimento de carregar a bandeira da sua Escola de samba?**

*O sentimento é de êxtase, me considero dois seres: um com o pavilhão e outro sem o pavilhão. Esqueço tudo lá “fora”, nada faz mais sentido do que fazer o pavilhão mover-se pela quadra. Na verdade, é um misto de sentimentos e emoções, sinto a realeza viva através dos meus gestos e ao mesmo tempo nada disso teria sentido se não estivesse portando o pavilhão. Me sinto invencível, poderosa, como se um exército me acompanhasse. A responsabilidade é imensa, como se estivesse comigo um tesouro de valor incalculável. Difícil descrever...*

### **2 – Você começou com que idade?**

*Aos 27 anos.*

### **3 – Quem te inspirou ser porta-bandeira? Conte suas inspirações, suas divas do samba?**

*Quando eu era criança, nas férias fomos para casa de praia da minha família. Meu pai gostou de ver os desfiles das escolas de samba e eu olhava com ele. De todas as funções do carnaval, a que sempre me atraiu foi a de porta-bandeira, nunca imaginei ser outra coisa. Mas não era vontade ou um sonho e nem tinha admiração em especial por nenhuma porta-bandeira. Por uma casualidade do destino passei a dançar como porta-bandeira, foi um convite de um aluno meu da capoeira e a partir daí comecei me interessar por essa arte, buscando me aperfeiçoar na dança, tomei gosto em exercitar mais. Porém quando comecei levei a nota 6,0 no grupo de*

*acesso! Nesta caminhada tive um grande mestre-sala como professor que acreditou no meu potencial, o Zoca! Me dediquei muito, Zoca me fez acreditar que eu podia mudar aquela nota e aquela primeira impressão. Foi ele que me deu as primeiras orientações, assim passei de terceira porta-bandeira para primeira. Fui apresentada ao universo dos “primeiros” guardiões, onde tinha como referência uma das maiores porta-bandeiras da época, Rosecleir Padilha, minha madrinha! Ela era extremamente minuciosa, combinava roupas, sapatos, cabelo, adereços. Impecável! Seu giro era leve, contínuo, sua dança era de bom gosto e elegante! Me ensinou, juntamente com Onira Pereira (ícone das porta-estandartes), truques de maquiagem, de adereços e vestimentas. Também passei a observar duas grandes porta-bandeiras: Isabel Cristina, dona do maior sorriso que já vi na terra, ela era segura, carismática, exuberante, de Michelle Lima, outra perfeita na Avenida, dona da pista do início ao fim, uma dança dedicada e imponente, enfim...divas!*

#### **4 – O que é preciso para chegar a ser uma porta-bandeira?**

*Ser porta-bandeira é abrir o maior sorriso do mundo ao empunhar o pavilhão naturalmente, como se fosse algo incontrolável, mesmo que se tenha todos motivos para não sorrir. Hoje penso que não me tornei porta-bandeira, isso estava dentro de mim adormecido. Não se chega a ser, se nasce com essa alma. Tem que ser uma mulher com atitude forte, mas humilde. É como uma filosofia de vida, não se pode ser uma porta-bandeira sem amar o samba, o carnaval e o povo! Todo treino e dedicação do mundo não serão válidos se não tiver carisma e empatia... e me desculpe quem não tem, mas o “carão” é fundamental. E se a gente tem o dom, mesmo assim vai precisar lapidar, praticar constantemente. Não dançamos sozinhas, portanto, saber dividir, ouvir e compartilhar fazem parte. Além da postura, elegância, garbo e bom gosto são essenciais. Para terminar, uma porta-bandeira precisa ser endossada pelo povo, a comunidade do samba, confiar em sua capacidade de portar o símbolo máximo. Um misto de vaidade combinado com a simplicidade.*

#### **5 – Quais as funções da porta-bandeira dentro da escola de samba?**

*A mais importante a honra de portar o pavilhão. Além disso, o casal é considerado como anfitrião numa escola de samba.*

#### **6 – Existem escolas de samba sem porta-bandeira?**

*Impossível, principalmente depois da regulamentação das escolas de samba. O casal é parte indispensável e personalidades principais nas escolas.*

#### **7 – Há mandingas na desenvoltura da porta-bandeira?**

*Não que eu saiba. No sentido próprio da palavra mandinga, não creio, mas gosto de pensar que vários ancestrais estão comigo naqueles momentos e também que o povo de rua me*

*acompanha, podendo “bailar no meu bailado”, embalar-se na brisa dos meus giros, manifestar-se em pequenos gestos e/ou expressões. Gosto de pensar assim, e sinto uma felicidade diferente, como se estivesse realizando não só a minha vontade ao dançar. Me sinto assim acompanhada e até protegida.*

**8 – Você faz algum ritual antes de portar a bandeira?**

*Ritual propriamente, não! Faço uma oração aos meus guias, peço proteção e luz.*

**9 – Que sentimento tem depois do desfile?**

*Depois do desfile a sensação depende de como ele se desenvolveu. A gente sabe quando tudo dá certo ou não. Fica sempre a certeza de ter feito o meu melhor, dentro das condições que nos dão. A adrenalina fica a mil, não consigo parar de imediato. Adoro o desfile... fico impaciente esperando a hora e quando termina a gente fica ansiosa pelo resultado.*

**10 – E durante o desfile? Passa alguma coisa em sua cabeça? Você sente seu corpo?**

*É o momento que mais gosto. Dançar na quadra e nos shows me deixa feliz, mas a pista é a minha realização, eu amoooo! Brinco dizendo que na pista me sinto em casa. Sou uma pessoa muito focada, mas de fácil “desconcentração”. Então direciono meu pensamento a duas pessoas: o mestre-sala e o mestre de cerimônias. Não vejo, não ouço ninguém! Passa na minha cabeça exatamente o que combinamos, onde é a entrada da coreografia, o passo seguinte e por aí vai! Mas já aconteceu num desfile de eu passar quase toda a pista pensando que não dançaria mais, que seria meu último desfile... que queria voltar pra trás e desistir. Ao mesmo tempo pensava que não podia fazer isso, que tinha uma escola inteira e muitas pessoas confiando em mim. E foi assim, que graças a Deus e aos meus pais, que superei e consegui executar todo o combinado. Na maioria das vezes me sinto tão plena, realizada, uma felicidade ímpar que nada me interessa além de dançar... é simplesmente um momento mágico, quando me sinto uma verdadeira rainha!*