

Ponto Ancestral de Nando Elegância.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – O renascimento para o santo.....	7
Imagem 2 – No samba e no santo, duas vidas encruzilhadas.....	10
Imagem 3 – No patuá, a proteção.....	12
Imagem 4 – A certificação documental do aprimoramento no bailado de Nando Elegância.....	46
Imagem 5 – As relações de trocas direcionadas por Mestre Dionísio.....	48
Imagem 6 – Mestre Dionísio e a transmissão do conhecimento.....	48
Imagem 7 – As normas da tradição ensinadas pelo mestre no próprio fazer.....	48
Imagem 8 – Projeto Bailando com Elegância, a salvaguarda do bailado.....	53
Imagem 9 – Organização e dinâmica dos modos de transmissão de Nando Elegância.....	54
Imagem 10 – Sapatos de Nando Elegância, o instrumento para o riscado.....	61
Imagem 11 – Rede de mestres-salas paraenses.....	64
Imagem 12 – A espetacularidade dos sapatos sola lisa.....	65
Imagem 13 – Elegância é autoria no riscado.....	70
Imagem 14 – Processo Criativo do ponto-ancestral-artístico de Nando Elegância.....	77

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Princípios imagéticos do ponto riscado da noção de Ancestralidade Artística.....	28
Figura 2 – Cosmograma Kongo – Dikenga.....	75
Figura 3 – Ponto-ancestral-artístico de Nando Elegância.....	76

SUMÁRIO

4. SAMBORÊ, NANDO ELEGÂNCIA! - ANCESTRALIDADE: O RISCAR DE AUTORIAS NO SOLO SAGRADO p. 5

4.1 ANCESTRALIDADE E MEMÓRIA: COM QUANTAS PERNADAS SE FAZ UM RISCADO? p. 14

4.2 INSPIRAÇÃO, TRANSMISSÃO E APRENDIZADO DA DANÇA DO MESTRE-SALA p. 35

4.3 O RISCADO DO MESTRE-SALA: UMA DANÇA AUTORAL p. 61

REFERÊNCIAS p. 82

4. SAMBORÊ, NANDO ELEGÂNCIA!

ANCESTRALIDADE: O RISCAR DE AUTORIAS NO SOLO SAGRADO

Edinando Xavier da Silva aos 20 anos de idade renasceu dentro da sua religiosidade, o Candomblé de nação Jeje. Ganhou uma nova vida e nessa jornada já são 23 anos de amor e entrega ao seu Vodun. Nessa nova vida passou a ter a função de *Kpjigan* e recebeu um novo nome: Igi Ofá. “No candomblé quando se passa efetivamente a fazer parte da família de santo e torna-se um muzenza, recebe um nome africano que tem significado para o grupo” (Previtali, 2008, p. 87 *apud* Paula, 2023, p. 26). O novo nome recebido, ao ser iniciado(a) nas religiões de matrizes africanas, remonta ao apagamento sofrido pelos nossos ancestrais ao atravessarem forçosamente o mar, a Kalunga Grande (cemitério), travessia de morte física e rompimento das teias territoriais, culturais, linguísticas, filosóficas, religiosas, dentre os diversos laços e sentidos que constituem o ser humano, e ao mesmo tempo reflete a sobrevivência, resistência e reconstrução no novo espaço-lugar, como se observa:

O novo nome recebido com a iniciação “no santo” é um sintoma da diáspora, onde o escravizado ao pisar no novo chão era subjugado a deixar no passado seus laços familiares, seus mais diversos vínculos, inclusive seu nome. O novo nome recebido após a iniciação do candomblé tem a ver com a perda dos laços familiares na diáspora. Quando o escravizado descia do navio negreiro, deixava para traz a sua família, os seus ancestrais, até o próprio nome, porque muitas vezes era batizado ainda com o pé entre a água do mar e a areia. (Previtali, 2008, p. 87 *apud* Paula, 2023 p. 26).

Nando Elegância nos conta como recebeu o nome no santo e nos explica sobre a função que desempenha:

Eu sou **Igi Ofá**, tem tudo a ver com meu orixá. O nome da gente quem traz é o vodun. Foi Oxóssi que trouxe meu nome e perante o ritual do Candomblé, da festa da minha confirmação, ele gritou na sala o meu nome e todos passaram a me conhecer e chamar como Igi Ofá. O significado é a árvore, o arco e a flecha porque *Igi* significa árvore e *Ofá* é arco e flecha.

Ogan tem vários tipos de cargos dentro das religiões de matrizes africanas. Se ele for *Ogan Aladê Oguntó*, que é a mesma função, ele é feito pra servir, pra tocar pra orixá, pra chamar o orixá pra terra, pra chamar o vodun pra terra. Então, aquelas pessoas que estão ali tocando eles não são qualquer um que chegou pra tocar, eles têm que ser preparados, confirmados, recolhidos dezesseis dias, porque *Ogan* e *Equedi* se recolhem dezesseis dias pra servir o orixá. Ele ali quando toca tem o poder de chamar o orixá pra terra. Dentro do candomblé eu sou **Ogan**, só que eu sou preparado pra cortar, no sacrifício dos animais. **Ogan de Odé**, sacrificar os animais pra Oxóssi. Eu sou **kpjigan** porque eu sou da nação Jeje quem é da nação Ketu é chamado de Axogun. A gente do Jeje fala Bantu, é a mesma função, mas muda o nome.

Retirei o texto a seguir da rede social¹ de Nando Elegância, onde o mesmo relata sua iniciação no Candomblé como uma escolha de seguir o seu sagrado, com amor e devoção aos seus divinos ancestrais. A imagem retrata Edinando Xavier no dia da sua iniciação, na direita está seu pai Oxóssi incorporado na yalorixá Done – Risomar de Oxóssi, e na esquerda seu avô de santo Carlinhos de Oxum.

¹ Edinando Xavier tem um perfil no Facebook – Ogan de Odé – onde compartilha as suas experiências no Candomblé.



Imagem 1 – O renascimento para o santo. Arquivo pessoal de Nando Elegância.

“29 de julho de 2000

Tudo se iniciou... foi quando então decidi morrer de uma vida para nascer em outra, foi quando descobri que dentro de mim habita uma força maior que eu, foi quando pude sentir que o ar da natureza existe dentro de mim. E hoje, faz exatamente 21 anos que meu pai Òdé se faz cada dia mais presente em minha vida, a idade que para muitos que seguem o culto afro-brasileiro (Candomblé), espera chegar. Entre tantos acontecimentos ao longo desses anos, eu estou aqui para agradecer por mais um, entre tantas batalhas, preconceitos, acertos e erros, estou aqui para dedicar o meu amor, minha Fé e meu respeito a religião, a mesma que mais sofre intolerância religiosa nesse país, a que mais é criticada e apedrejada, sim é a minha religião, a que eu acredito. Na vida tudo tem um porquê, uma razão, um porém e nada é por acaso, não foi à toa que eu fui escolhido pelo sagrado destinado a ser KPejigan. Tudo que acontece de bom ou de ruim em nossas vidas, somos nós que plantamos, então não é religião que muda o ser humano, e sim nossas atitudes... eu tenho minhas falhas, mas Deus acima de tudo e meu pai Òdé sabe do meu coração. Então, hoje agradeço primeiramente Mawu e aos vòdúns pela minha vida, agradeço ao meu Orí, que mesmo eu tendo certos tipos de atitudes sempre me guia em um bom caminho... Agradeço ao meu Doté Omineran (Rozenildo Ribeiro) que me iniciou nesse mundo espiritual, e a minha mãe Mehunan Rinorodesy (Nalva Alves) que deu continuidade às minhas obrigações de 1,3,7 com a permissão de Agbé e nossa mãe Oya Jojolosy e todos que de uma certa forma fizeram ou faz parte dessa minha história, que contribuiu para que eu hoje, possa estar aqui.

Abenção! de todos meus mais velhos e os mais novos, fogo 🔥 e água 💧, elementos primários da criação. Orgulho da minha ancestralidade savalú.

Awogbogboy 🙏

[#Odu](#) [#Kodun](#) [#Odu](#) [#deAxé](#) [#Odu](#) [#deEquilíbrio](#) [#Odu](#) [#deSaúde](#) [#Odu](#) [#devitória](#) [#Odu](#) [#dePaz](#) [#Odu](#) [#deprosperidade](#) [#Odu](#) [#derealizações](#)!!”

Publicado em: 29 de julho de 2021 em sua rede social Facebook.

Homem de três nomes e três batizados. Edinando Xavier da Silva foi o primeiro nome que recebeu ao nascer de sua mãe e que consta nos documentos oficiais, o primeiro batismo aconteceu no seio do catolicismo na igreja São Pedro e São Paulo². O segundo nome lhe foi concedido no seu batismo/iniciação no Candomblé, onde passou a chamar-se Igi Ofá. O terceiro batismo aconteceu no samba, recebendo o nome artístico de Nando Elegância, consagrando-o como notório mestre-sala do carnaval paraense. Iniciei falando de renascimento para retornar ao nascimento primeiro. Edinando Xavier da Silva, de quarenta e três anos, se declara homem preto, homossexual, periférico, afro-religioso e artista popular. Nascido do bairro do Guamá, criado por sua mãe, dona Pedrina Xavier, junto com seus dois irmãos.

Neste samborê riscaremos sua trajetória artística enquanto mestre-sala do carnaval de escola de samba a partir dos elementos de força motriz verificados na mesma, como: ancestralidade, memória, tradição, processos de transmissão, aprendizado e autoria. Acionando as suas duas imersões encruzilhadas, no santo e no samba, como caminhos para desdobrar sua trajetória e adensar no estudo do riscado enquanto fenômeno afrodiaspórico e multifacetado.

Como iniciou no santo?

A minha relação com a as matrizes africanas começou com a minha avó paterna, era mãe de santo da Umbanda, dos cultos de Mina Nagô que tem em Belém. O terreiro dela era situado no Guamá e ela era conhecida como Leci de Barão de Goré porque o caboclo dela era seu Barão de Goré, então, toda a comunidade ali que era de axé, que era afro-religiosa, que era desse Tambor de Mina conhecia dona Leci de Barão de Goré, nessa época as pessoas eram conhecidas por seus caboclos, quando você tinha um caboclo você passava a ser conhecido por esse nome. E aí eu conheci as religiões de matrizes africanas juntamente por conta dela porque eu era criança e ia pra casa dela e via quando era dia de função na casa, dia de tambor, ela batia pra São Gerônimo dia 31 de agosto, tinha procissão e ela festejava. Ela recebia seu Zé Raimundo, Dona Mariana e seu Barão de Goré que era o chefe dela. Quando eu estava com nove anos ela

² Igreja localizada no bairro do Guamá, bairro que Nando Elegância nasceu e mora até os dias atuais.

faleceu, quando eu fiz dez eu conheci o Candomblé mesmo através da minha **prima** que foi iniciada, minha prima de segundo grau porque ela é prima da minha mãe, já pela **parte materna** que eu conheci mesmo o Candomblé. Ela foi iniciada no terreiro Dois Irmãos, que é um terreiro centenário no bairro do Guamá. Em 96 eu fui suspenso como Ogan pra servir o vodun, orixá Oxum, e por motivos particulares eu me afastei dessa casa e fui iniciado em outra casa já na cidade de Ananindeua pra servir Oxóssi, lá pela Mãe Riso. E aí me iniciei, já no ano de 2000 com **20 anos me iniciei**. Hoje, atualmente, **estou com 23 anos de santo**.

Edinando Xavier antes de iniciar no santo, iniciou no carnaval de escola de samba em Belém do Pará. Este artista risca uma trajetória de 28 anos. É o mestre-sala paraense com mais tempo de trajetória em plena atuação.

Como iniciou no samba?

Como a Associação Carnavalesca Bole-Bole é do bairro do Guamá, na minha comunidade, eu sempre ia assistir os ensaios lá e me interessei sair de passista na escola. Isso foi em 95, que foi de passista, quando foi em 96 eu saí já como mestre-sala, mas ela saiu em uma alazinha de mestre-sala, que teve uns cinco mestres-salas, já em 97 eu assumi como primeiro mestre-sala do Bole-Bole. Em 98 eu fiquei sem desfilar como mestre-sala, mas eu saí na comissão de frente do Quem São Eles, em 99 eu saí como mestre-sala no Acadêmicos da Pedreira, em 2000 eu fiquei novamente só na comissão de frente e em 2001 eu já entrei na Tradição Guamaense e fiquei até 2004, que ela foi campeã, em 2005 eu já fui pro Rancho e fiquei até 2010. Aí eu saí e retornei ao Bole-Bole em 2011, 2012 fui pra Embaixada, fiquei até 2013 e em 2014 fui pro Império de Samba Quem São Eles e fiquei até 2016, em 2017 já estava na A Grande Família e fiquei até 2019, em 2020 retorno ao Império de Samba Quem São Eles, ficando até 2023, agora eu estou retornando para Acadêmicos do Samba da Pedreira.



Imagem 2 – No samba e no santo, duas vidas encruzilhadas. Foto-experimentação da pesquisa.

O fio da memória nos leva à ancestralidade e assim o inverso. Neste samborê os caminhos riscados são guiados pela luz da lamparina da ancestralidade, das memórias que nos contam sobre os ancestrais, sobre o sagrado, sobre a arte de riscar chãos e criar mundos. Os vieses da memória desvelam estes artistas, ao mesmo passo que nos falam da sua arte vão ao seu próprio encontro. Neste samborê riscamos com os tempos do passado e presente que se encontram nos espiralados da ancestralidade. A linearidade não é o princípio organizador deste samborê! Fiquemos atentos e atentas! A trajetória do artista, captada pela narrativa da memória do mesmo, será apresentada fora da organização cronológica do tempo ocidentalizado, mas por uma perspectiva afrocentrada de fazer as coisas, com sentidos próprios, com lembranças e esquecimentos.

Nos organizamos neste samborê tomando como guia o patuá que *Igi de Ofã* (Edinando Xavier) carrega em seu pescoço. Há uma organização de cores, tamanhos, uma ordem estabelecida, mas também há singularidades que podem ser vistas ao olhar atento. Os três búzios, que parecem proteger como um escudo algo muito importante guardado no interior da bolsinha de palha, nos direcionam a refletir sobre o riscado pelo terceiro caminho, o que não se assenta no eixo da dança unicamente, mas pelas brechas da ancestralidade, memória, transmissão, formação e autorias na dança, considerando o riscado como um bem artístico, o patrimônio do mestre-sala.



Imagem 3 – No patuá, a proteção. Foto-experimentação da pesquisa.

O que são esses colares?

É um **patuá**. Esse saquinho é o patuá da sorte, vamos dizer assim. É um saquinho da sorte. E aqui essa conta é a **conta de Oxalá**, esse branco com azul que é uma qualidade de Oguian, é de Oxalá, mas qual é esse Oxalá? Como ele tem o azul é **Oguian**, que é um orixá guerreiro que vai juntamente com Ogun pra guerra. Esse saquinho tem dentro alguns **pedaços de obrigações** que foram pra dentro daquele orixá, do que foi sacrificado, vamos dizer que tem o pedacinho do bico do pato aqui que foi levado naquele sacrificio, vamos dizer que a ferramenta do teu santo simbolizado por um ferrinho que é um arco e uma flecha, tem aqui dentro! Porque aquele arco e aquela flecha estão para te proteger sempre. Aqui não dá pra observar, mas tem uma pontinha de aço bem aqui em cima que tu toca e até te fura. **Eu uso esse patuá pra me proteger de energias negativas**. Essa guia foi da minha **obrigação de três anos**. É uma conta que passou por um sacrificio, o **batismo** dela é aquele **sangue** que é chamado de hùn no Jeje e no Ketu é chamado ejé, que é sangue. Então, o batismo dela é justamente esse sangue que vai dar essa proteção, essa força pra essa conta. Essa conta já é batizada justamente pra eu manter no meu pescoço, só quem pode usar essa conta grossa são pessoas que têm um grau dentro da religião de matriz africana.

Esses **três búzios** têm um significado muito importante pra gente que é do axé. Mas aqui nas beiras a gente colocou as continhas que representa **Nanã**, justamente porque ele representa a **morte** pra gente, então Nanã está ali demonstrada nas cores das contas dela aqui no patuá também pra me proteger dessa morte³.

³ Relato de Nando Elegância – entrevista para a pesquisa.

O patuá nos conduz a um trajeto de pequenas contas-pessoas que em suas singularidades e diferentes espaços-tempos se encontram por um fio ancestral que as sustentam, as conectam e as individualizam, assim é o riscado do mestre-sala: um patuá firmado por muitas forças, por muitos homens, por muitos deuses! Cada mestre-sala carrega o seu.

4.1 ANCESTRALIDADE E MEMÓRIA: COM QUANTAS PERNADAS SE FAZ UM RISCADO?

Martins (2021) nos conta que todo saber filosófico banto, “[...] para quem a força vital se recria no movimento que mantém ligados o presente e o passado, o descendente e seus antepassados [...]” (p. 43), instaura a existência firmada no sentido da comunidade, do coletivo, da continuidade sagrada da vida dos seus ancestrais perdurada por seus antepassados e cultivada por seus descendentes. A partir deste saber banto, podemos pensar o riscado como uma força motriz carregada de axé – energia vital – ativada e potencializada pelo movimento que, além da espetacularidade, faz vibrar a ancestralidade dos fundadores, das energias encarnadas e desencarnadas, acionando todo um coletivo que nele habita, os que vieram antes e deixaram um pouco de si, firmando a relação ancestral, sagrada e artística e provocando os que ainda virão, os descendentes, ou melhor, os futuros mestres-salas. Nesta perspectiva, o riscado se constitui como uma herança ancestral (Martins, 2021) e artística.

Na Diáspora Negra no Brasil, os bantos foram agentes civilizatórios, a concepção filosófica deste povo afinca a não divisão de “opostos” e sim “[...] erige o sujeito como signo e efeito de princípios que não separam a história e a memória, o secular e o sagrado, o corpo e a palavra, o som e o gesto, a história individual e a memória coletiva ancestral, o divino e o humano, a arte e o cotidiano [...]” (Martins, 2021, p. 44). Identifico no riscado a filosofia e herança afrodiáspórica da civilização banto, constituindo muitos fundamentos deste fenômeno, especialmente por encontrar o princípio não dual, e sim multifacetado, firmado no bojo desta dança.

Aprofundar no riscado do mestre-sala nos faz imergir em memórias ancestrais de uma dança mobilizada pelo afeto, pelo contato comunitário pautado na tradição e transmissão do conhecimento. Memórias tecidas por muitos ao longo dos tempos e dos espaços, impulsionadas por homens insubmissos que, ainda no século XIX, desciam os morros e ocupavam às ruas do Rio de Janeiro para jogarem as famosas pernadas, e anterior a estes muitos outros abriram caminhos (Gonçalves, 2022). Em uma espécie de trama ancestral artística foram consolidando a dança do mestre-sala do carnaval de escola de samba. Como um microcosmo afro-brasileiro iconografado nas avenidas do carnaval brasileiro, no riscado, a *ancestralidade* firmada pelos vieses da *memória* nos desvelam importantes princípios desta relação.

Ancestralidade é anterioridade, é memória! Laço consanguíneo que se origina em tempos longevos. Laço afetivo memorial que nos faz intuir que pertencermos à uma dada comunidade tradicional com costumes e cultura étnica singular. Para Mãe Dango, a Nengwa nkise Dango, sacerdotisa fundadora e responsável pela comunidade Inzo Musambu Hongolo Menha, **a ancestralidade liga-se à memória e à afetividade. Para ela, ancestralidade é memória afetiva que vai sendo despertada e fortalecida em nosso ser quando estamos vivendo-sendo em comunidade de tradição.** Santana (2018), em um artigo sobre a língua kikongo na memória afro-brasileira presente na tradição do candomblé Angola, conta que a palavra ntima, que é memória significa também coração, em kikongo, e complementa, “do mesmo modo como, nos desenhos etimológicos latinos, ‘saber de cor’ é ‘saber de coração’, [...] toda memória pulsa no tempo, sangra, dilata-se, comprime-se e é emblema de afeto e interioridade” (SANTANA, 2018, p. 119). **É através da ancestralidade que saberes culturais, valores e modos de vivência de nossos antepassados africanos permanecem, em atualização, até hoje** (Paula, 2023, p. 27, grifo nosso).

Embebida pela compreensão de uma ancestralidade firmada na anterioridade, memória e afetividade, como nos apresentou Paula (2023), evoco três energias ancestrais do carnaval de escola de samba: *Mestre Marcelino (Maçu da Mangueira)*, *Mestre Delegado*, e *Mestre Dionísio*. Três forças motrizes do riscado. Ao dilatarem este fenômeno em seus espaços-tempos de atuações, provocaram reverberações que ultrapassaram o território carioca, afetando os mais diversos corpos localizados em diferentes culturas e regiões do Brasil, instaurando conhecimentos, tradições e ancestralidades potencializadas até os dias atuais.

Marcelino José Claudino, o *Maçu da Mangueira*, um dos fundadores da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira⁴ (Gramático Júnior, 2009), é considerado o primeiro mestre-sala do samba. Nascido em dezessete de julho de 1899, seus pais, Dona Maria Carolina e seu Orcalino, pertenceram a primeira geração de negros libertos no Brasil. Na infância e parte da juventude morou em Santa Cruz, região situada na Zona Oeste carioca, pedaço de terra pequeno para os grandes sonhos e inquietas pernas de Maçu.

As suas longas e fortes pernas pretas ansiavam por pisar estradas muito além do previsível. Queriam ser protagonistas dos mais tortuosos caminhos, dos passos bailarinos mais precisos, das melhores rasteiras. As pernas de Marcelino levaram-no, incansavelmente, a procurar um endereço onde coubesse sua grandiosidade mítica. Mangueira era uma favela em formação. Ele, como homem, idem. Em breve, na juventude de ambos, se encontrariam. Indispensáveis um ao outro. No entanto, o período temporal da busca afastava o encontro deles. As pernas de Marcelino teriam ainda que ser adolescentes, leva-lo a sumir por aí, voltar com novidades, seguir quem pudesse lhe ensinar. As pernas de Marcelino precisavam levar o corpanzil cada vez mais robusto de seu dono a outros cantos que lhe fizessem acentuar sua coragem e destreza. Acompanhadas de seus potentes braços e de sua mente cheia de desejos desconhecidos. Marcelino ia, assim, saindo de seu berço aconchegante, deixando para trás pegadas e saudades enormes, partindo em direção à sua mocidade de desafio perigosos, como em um estágio obrigatório, desses que só os fortes podem passar para serem forjados. Seu Orcalino e Dona Maria cumpriram magistralmente seu papel. Marcelino agora é do mundo. Só não tinham condição de ter a mais vaga ideia de **que o mundo de Marcelino seria verde e rosa** (Gramático Júnior, 2009, p. 22, grifo nosso).

Trabalhou como capanga de coronéis, seu tamanho e valentia eram qualidades admiradas deste jagunço. Com princípios transgressores, um verdadeiro arengueiro, não se adaptou às regras do exército, nem à pacata Santa Cruz, terra natal. “O efeito etílico, o

⁴ A Escola de samba Estação Primeira de Mangueira nasceu a partir da conciliação dos blocos carnavalescos do morro, passando a unir-se em busca de um propósito: criar uma escola de samba. A reunião de fundação, que contou com a participação de Maçu, Euclides, Saturnino Gonçalves, Cartola, Zé Espinguela, Abelardo da Bolinha e Pedro Caim, aconteceu em oito de abril de 1928, na casa de Joana Velha, no Buraco Quente, tendo como primeiro presidente eleito por aclamação Saturnino Gonçalves. Uma curiosidade sobre o nome da escola é que o morro da Mangueira era a primeira estação de parada do trem de passageiros, logo, com ideia de Cartola, “Estação” passou a compor no nome da recém escola de samba criada. (Gramático Júnior, 2009).

fascínio pelo gingado e as suas pernas inquietas. Dançar. Marcelino quis dançar. Quis aprender aquele jeito de gingar sem tirar os pés do chão” (Gramático Júnior, 2009, p. 27).

Foi do encontro com o morro da Mangueira e com o samba que o arengueiro inquieto passou a riscar uma brilhante trajetória na dança afro-brasileira, tornando-se o Maçu da Mangueira. Foi um dos fundadores do *Bloco dos Arengueiros*, nascido com a proposta de confronto com outros blocos do morro “embrião da Escola de Samba mais tradicional já nascida, a Mangueira.” (Gramático Júnior, 2009, p. 35). Maçu descia o morro para se consagrar nas rodas de pernadas:

[...] havia as rodas de pernada, que só se adequavam a quem quisesse encarar um duro desafio pela frente. Faziam sucesso, tanto que se espalhavam pelos terreiros durante o ano inteiro, não se restringiam especificamente ao carnaval. Os encontros consistiam em formar uma roda de ritmistas com os presentes – a batucada – tendo dois elementos no centro da roda. Um esperava o outro vir versando e no meio do desafio surgiam temas hilariantes, para a diversão dos presentes. Tudo era motivo de deboche: romances desfeitos, características físicas, falta de dinheiro. Do partido alto passavam às pernadas. Um oponente vinha gingando e investia contra o outro, dando-lhe uma rasteira a fim de fazê-lo cair. Golpes dados justamente pelas pernas [...]. Acabava o partido alto e os versos de improviso. Então, só os maiores se arriscavam. Um ficava plantado, outro aplicava o golpe. Eram as bandas jogadas, bandas frentes, bandas cruzadas e as mais perigosas, a dourada e a amarrada. Era coisa exclusiva de valente. Na Praça Onze, no local conhecido como Balança, acontecia a melhor reunião de perneiros, ou batuqueiros (Gramático Júnior, 2009, p. 37).

Ali nas redondezas da Praça Onze havia uma balança pública para medir mercadorias, mas simbolicamente passou a servir como medida de uma boa pernada, de um verdadeiro sambista. “O quanto poderiam valer suas pernas” (Gramático Júnior, 2009, p. 38). Neste território, Maçu consagrou-se o rei das pernadas.

Com a criação da Escola de Samba da Mangueira, Maçu e Raimunda formaram o primeiro casal a defender o pavilhão verde e rosa, de acordo com Gramático Júnior (2009) nascia o primeiro mestre-sala da história do samba, uma vez que novos jeitos e ideias de fazer carnaval estavam eclodindo na cidade carioca, a criação do formato de escola de samba fora a mais importante. No desfile oficial de 1932, promovido pelo jornal O Globo na Praça Onze desfilou Marcelino, o Maçu da Mangueira:

Nele, a elegância e o pioneirismo do mestre-sala mangueirense passeou no asfalto. Vinha altivo e requebrante, ladeado da porta-estandarte Raimunda. Segurando um leque, de lenço no pescoço, Maçu bailou divinamente. Seus saltos em torno de Raimunda, a coreografia inédita, apresentavam para o grande público, naquele instante histórico, a figura que passou a significar a essência das Escolas de Samba: aquele que protege o bem mais precioso da agremiação, o protetor da bandeira, o guardião das cores (Gramático Júnior, 2009, p. 44).

Maçu foi a referência artística de um dos maiores mestres-salas de todos os tempos: o *Mestre Delegado*. Hégio Laurindo da Silva, veio ao mundo no dia vinte e nove de dezembro de 1922, pelas mãos da parteira Zulmira, que por curiosidade fora uma das namoradas de Mestre Maçu. Nascido e criado no morro da Mangueira, juntamente com seus oito irmãos. Mestre Delegado teve dentro de casa sua primeira referência na dança, o pai que era um exímio sambista e apaixonado por gafeira, “Hégio cresceu admirando os passos cadenciados do seu pai e adorava ir com ele aos salões de dança” (Gramático Junior, 2011, p. 15).

Ele gostava quando seu pai o levava para ver os bailes das gafeiras. E seu Miguel era considerado um tremendo pé valsa. De valsa, bolero e outras danças de salão. Dançava com charme e fazia deste o seu passatempo predileto. Hégio assimilava aquilo tudo com a curiosidade dos aprendizes. Já na favela, encantava-se com os passos do mestre-sala Jorge Rasgado, admirava-o nos ensaios, encantava-se pelo bailado. Chegava em casa, se imaginava na avenida e, na ausência de uma porta-bandeira real, criava seus próprios passos com a vassoura com que sua irmã tirava a sujeira do barraco. Era o embrião da inventividade já tão evidente naquele mangueirense infante. O pai na gafeira, Jorge Rasgado nos sambas, dois exemplos para seguir, dois motivos de admiração que serviram para regar a semente já

plantada nos bailados solitários com a vassoura. Foi com essa parceira magricela, sem braços e com pés de piaçava que o meninote começou a construir seus sonhos. Imaginar-se um mestre-sala e criar passos era a única coisa a tirar a bagunçeiro Hégio sua vontade de ir para a rua rodar pião, soltar pipa, chutar bola e paquerar (Gramático Júnior, 2011, p. 20).

Segundo o próprio Delegado, foi o Mané Araújo, que era chefe do morro, quem lhe deu o apelido de “Delegado”, pois ele observava o perfil namorador de Hégio, ainda adolescente, e de acordo com Mané o garoto mulherengo prendia todas as garotas, mas na conversa, como o próprio Delegado faz questão de destacar. O que Mané não imaginava é que batizava artisticamente um dos maiores mestres-salas do carnaval brasileiro, um artista autoral, espetacular, ele mesmo sabia disso: “*Nenhum mestre-sala dança como eu [...], nenhum faz o que eu faço*”⁵.

Assim como Maçu, Mestre Delegado também iniciou sua trajetória artística como mestre-sala nas rodas de batucada da Praça Onze, nos jogos de pernada, jogo violento que, segundo Delegado, dava morte, o que era derrubado ao chão se vingava fora da roda, era navalhada e facada, como o mesmo disse: “*naquele tempo era barra pesada*”. Mestre Xangô⁶ nos conta que havia distinção entre a batucada pesada e a batucada leve, mesmo a polícia generalizando ao fazer as batidas e acabar com ambas, na primeira aplicava-se pernada para derrubar, o que caísse era o perdedor e a outra, a leve, também acontecia em roda, ao som de palmas, cantos e instrumentos, o desafio iniciava com a umbigada retirando a pessoa que já estava dentro da roda dançando para que o outro pudesse apresentar seu estilo. Mestre Xangô conta, mostrando no pé, que o estilo “miudinho” é um estilo em que se arrasta os dois pés no chão se deslocando para frente, sem perder o contato com o mesmo, já o estilo “amolador” é idêntico ao xaxado, ainda arrastando os pés no chão, mas com um pé mais à frente que o outro.

Antes das glórias conquistadas com as suas habilidosas pernas e pés que riscavam poesias no chão do samba, Delegado passou por situações difíceis na vida, menino do morro, infância empobrecida, corria da escola para empinar pipa e brincar na rua, mas de fato um

⁵ Trecho de entrevista do Filme “Samba” de Theresa Jessouroun. Disponível no Youtube: https://youtu.be/KePvcXRkYd0?si=pdw7_QYbifh_mcTE

⁶ Olivério Ferreira era conhecido na comunidade do samba como Xangô da Mangueira. Reconhecido diretor de Harmonia da Estação Primeira de Mangueira, também se consagrou como sambista do improviso, grande batuqueiro e partideiro do Rio de Janeiro.

episódio marcante na sua trajetória fora o momento que começou a se envolver com más influências no morro da Mangueira, seu pai preocupado com o rumo que essa camaradagem poderia tomar o mandou para um reformatório em Minas Gerais, mas o que não sabia é que estava submetendo aquele menino cheio de sonhos a viver um regime de semiescravidão (Gramático Júnior, 2011). Trabalhou forçadamente e sob tortura na lavoura por um ano, até que com outros garotos planejou uma fuga de trem. Deu certo, Delegado estava de volta ao morro para se consagrar o mestre-sala de notas máximas. Um outro episódio também marcou sua vida, mas desta vez no meio futebolístico, pois Delegado além da grande habilidade com o riscado também tinha com a bola. Jogava no campo do Esporte Clube Cerâmica e com seu destaque recebeu o convite para fazer um teste no Fluminense, mas em campo sofreu graves ofensas racistas que acarretaram na desilusão de um futuro no mundo do esporte. Violência que marcou profundamente Delegado, naquela época com vinte anos de idade (Gramático Júnior, 2011).

Delegado iniciou sua história de amor e glórias na Mangueira quando fora escolhido por um grupo influente da escola, dentre eles Maçu, para formar ao lado de Nininha Xoxoba o primeiro casal da verde e rosa. Seu talento e habilidades o destacavam e já eram indícios que aquele homem preto, de um metro e noventa de altura, esguio, riscaria autorias no chão do samba e se consagraria o maior mestre-sala da história do carnaval (Jornal O Globo)⁷, mestre-sala que só tirou nota 10, patamar que poucos, ou talvez nenhum, mestre-sala conseguirá alcançar. Contudo, sua espetacular trajetória artística não fora riscada apenas pelos seus pés, mas por suas porta-bandeiras também, com quem teve a honra de bailar ao longo dos seus trinta e seis anos de carreira: Nininha Xoxoba, Neide e Mocinha.

O mestre-sala, que prendia as mulheres no papo, aos noventa anos ancestralizou, deixou de riscar as avenidas carnavalescas e fez sangrar o coração verde e rosa, mas sua existência para sempre irá pulsar no morro, nos corpos dos mestres-salas, nos seus riscados, como bem retrata o trecho do samba enredo do carnaval de 2022⁸ da Mangueira, que teve Mestre Delegado como um dos três homens homenageados no seu enredo: *“E quem guardou com amor o nosso pavilhão tem aos seus pés a nossa gratidão”*.

⁷ Aydano André Motta - 12/11/2012 - 20:31 / Atualizado em 12/11/2012 - 20:36. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/morte-de-delegado-da-mangueira-encerra-historia-de-amor-ao-samba-6710463>

⁸ Em 2022 a Mangueira desfilou a vida de três mangueirenses (Angenor, José e Laurindo), três homens pobres que viraram reis, um compositor, um cantor e um mestre-sala: Cartola, Jamelão e Delegado. Samba-enredo de composição de Composição: Bruno Souza / Leandro Almeida / Moacyr Luz / Pedro Terra.

Manoel dos Anjos Dionísio, nascido no dia dois de agosto de 1936 na cidadezinha de Além Paraíba, no bairro periférico de Vila Laroca no Sul de Minas Gerais. Filho caçula, criado com seus quatro irmãos pela mãe devido à morte precoce do pai. Com o sonho de condições melhores de vida e encorajados pela irmã mais velha que já estava residindo na capital, trabalhando com serviço doméstico, Dionísio, ainda criança, e sua mãe migraram para o Rio de Janeiro, passando a residir na Praia do Pinto, entre os bairros da Gávea e do Leblon “[...] onde hoje existe o complexo de prédios residenciais chamado Selva de Pedra e abrigava uma população pobre, de retirantes e de cariocas de baixa estratificação, que supriam a mão de obra dos bairros da elite próximos dali” (Gramático Júnior, 2011, p. 23), Dona Angélica, mãe de Dionísio, inicialmente trabalhou na limpeza de uma pensão, após comprarem a casa própria na favela do Pavão, Copacabana, começou a trabalhar cuidando de crianças na sua própria casa.

Manoel Dionísio começou a trabalhar desde cedo para ajudar no sustento da casa, como entregador de marmita, engraxate na rua Francisco de Sá, entregador de mercadinho, dedicando parte da infância e juventude ao trabalho, mas também ao estudo, pois sua mãe fazia questão de mantê-lo na escola. Aos quinze anos, tamanha sua maturidade, tornou-se diretor social da Associação de Moradores do Pavão/Pavãozinho. Muito estudioso e curioso, aprendeu a tocar diversos instrumentos, dentre eles o pandeiro com sua mãe, concomitante ao seu interesse pela música a paixão pela dança começou a despontar, especialmente pelo carnaval de escola de samba, onde Dionísio teve o primeiro contato ao desempenhar a função de empurrador de carro alegórico (Gramático Júnior, 2011).

A paixão pelo carnaval começou a ser alimentada empurrando carros alegóricos no dia dos desfiles e participando da direção de blocos carnavalescos. Mas a liderança que o levou a ser o diretor social na associação do morro estava presente em todas as suas ações. Já na sua adolescência, ele não apenas participaria dos eventos, mas começaria a comandá-los. Sua presença foi fundamental para a fundação do Império do Pavão, bloco carnavalesco que serviu de embrião para a Escola de Samba Alegria da Zona Sul. O Império do Pavão e as funções sociais na associação de moradores iam transformando Manoel em figura popular na favela. Estudo, trabalho, diversão, causas sociais, programações várias. Tempo tomado, vida agitada, muito diferente do destino provável apresentado a ele naquele berço rústico em Além Paraíba. Mas sua juventude ia conseguir mudar outra vez a sua vida. Uma mudança

definitiva, graças ao encontro com a arte, fonte da sua paixão. Apesar da vontade de Angélica de ver o filho seguindo carreira militar, os olhos dele nunca enxergaram outro futuro. **Foi quando assistiu pela primeira vez a um espetáculo de balé da companhia Mercedes Batista** (Gramático Júnior, 2011, p. 28, grifo nosso).

Este homem tão articulado e talentoso teve como principal referência na dança uma mulher: Mercedes Baptista⁹. As transgressões de Mercedes, desde a ocupação do seu corpo preto, feminino, dos espaços concretos e abstratos, especialmente os espaços de uma dança eurocentrada, foram incisões profundas que rasgaram brechas que fizeram dilatar os mais diversos corpos marginalizados, impulsionando-os ao “desencaixe”. A instauração de uma dança firmada na filosofia e poética afro-brasileira ajudou a romper com os paradigmas da cristalização colonialista da dança “erudita” no país, como podemos ver:

No contexto de Mercedes, o grupo de balé por ela criado abria algumas possibilidades em que a dança folclórica, afro e o balé tinham suas vertentes aproximadas. A bailarina inaugurava, na década de 1950, um importante espaço onde se mediava o apreço pela arte e o engajamento social. Sua ação se liga a um contexto mais amplo que é retomado pelos grupos que se intitulam de dança afro-brasileira. Mercedes é importante referência para grupos de dança, que atribuem à sua iniciativa um olhar pioneiro sobre a temática africana na dança brasileira, concebendo uma dança afro-brasileira (Gonçalves, R., 2014, p. 104).

⁹ Primeira bailarina profissional negra a integrar o Corpo de Baile Teatro Municipal do Rio de Janeiro, feito alcançando a partir de um concurso público. Em 1952 fundou sua própria companhia de dança composta por pessoas negras, do santo, empobrecidas e sonhadores iniciando a transmissão dos seus conhecimentos. Em 1953 instaurou-se o “Ballet Folclórico de Mercedes Baptista”, uma companhia formada exclusivamente por negros, constituída com o objetivo de criar novos rumos para a dança no Brasil, saindo dos moldes da simples reprodução e repetição do que era considerado “folclore” (Gonçalves, R., 2014, p. 104).

Manoel Dionísio apaixonou-se pela dança ao ver uma apresentação do ballet de Mercedes Baptista, mas a imersão profunda só aconteceu após um tempo, pois Dona Angélica ansiava ver o filho servindo ao exército e com a prerrogativa de uma garantia salarial mais estável ingressou na carreira militar, onde desvelou mais um de seus talentos: o futebol. Tornou-se goleiro do time militar e tamanha sua habilidade lhe rendeu o convite de um time da primeira divisão carioca, o São Cristóvão, “mas tanto o exército quanto o futebol, tão relevantes na juventude de Manoel, não seriam capazes de superar sua sedução pela dança. Um dia ele leu no jornal algo sobre um espetáculo de dança afro-brasileira. A curiosidade se entranhou na alma dele” (Gramático Júnior, 2011, p. 36). O ingresso no ballet aconteceu a partir do convite de Mercedes que sentiu a paixão e encantamento de Dionísio pela dança após assistir ao espetáculo *Mondongo*, da sua companhia. Enquanto bailarino, Dionísio obteve grandes aprendizados com sua mestra e pôde realizar seu sonho de viver da sua arte, apresentou-se em teatros, em diversos espaços, inclusive fora do país, foi quando recebeu o convite para integrar o grupo de dança de Walter Ribeiro e Domingos Campos, ingressando em uma turnê, a princípio de seis meses, mas que se estendeu por anos.

Dionísio passou quatorze anos na Alemanha, morando fora do seu país, longe do carnaval de escola de samba, dos seus filhos, para o mesmo a chance de mudança de vida e garantia do sustento dos filhos justificavam a distância. Integrou o grupo de dança de Walter Ribeiro e Domingos Campos por oitos anos, com o fim do contrato fundou ao lado de três bailarinas brasileiras o grupo “Diabólicos do Samba”, passando mais quatro anos na Alemanha fazendo apresentações. Suas atuações dentro dos grupos que fez parte iam muito além dos palcos, Dionísio foi um exímio dançarino, mas sempre gostou também de exercer lideranças e mediações em suas inserções sócio-artísticas, tanto que ao retornar ao Brasil, mesmo com anos longe, teceu de forma ágil sua rede de relações no meio social e artístico do carnaval de escola de samba no Rio de Janeiro. “Suas qualidades na dança e sua habilidade de mediação permitiram que voltasse a se integrar primeiramente às redes da administração do carnaval como assistente da Riotur” (Gonçalves, R., 2014, p. 106).

Mestre Dionísio relatou em uma live¹⁰ que em um espetáculo de dança desempenhou o papel artístico de mestre-sala e que passou a compreender mais sobre esta tradição a partir da observação. Quando retornava ao Rio de Janeiro, a cada dois anos, nos intervalos das suas

¹⁰ Realizada no período pandêmico. Disponível no Youtube.

turnês na Europa, ia para a quadra do Salgueiro observar o casal de mestre-sala e porta-bandeira, a fim melhorar sua atuação dentro do espetáculo. A escola vermelha e branca é a escola de samba do coração de Mestre Dionísio, a paixão aconteceu ainda em 1959 quando conheceu a escola, enquanto bailarino da companhia de Mercedes Baptista, no enredo que homenageava o pintor Debret. Contudo, foi com o pé na avenida, em 1963, que o amor pela escola tomou de fato seu coração. No enredo em homenagem a Xica da Silva a companhia de Mercedes, tendo Dionísio com papel de destaque, apresentou um minueto, o que rendeu críticas e glórias ao Salgueiro que garantiu o campeonato neste carnaval.

A sua atuação como bailarino, especialmente do sucesso como mestre-sala dentro da dança teatral, demarca os primeiros apontamentos do seu desejo em criar um projeto de formação de mestres-salas, porta-bandeiras e porta-estandartes, que amadureceu ao preparar a porta-bandeira Rita Therezinha dos Santos para um concurso promovido pelo Salgueiro com objetivo de eleger a primeira porta-bandeira da escola. Rita venceu o concurso e evidenciou para toda comunidade carnavalesca a competência do seu mestre. “Ela defendeu o Salgueiro por sete anos. O sucesso do desafio foi a semente plantada para germinar um projeto futuro de Manoel Dionísio. Uma escola que formasse dançarinos para conduzir e proteger as bandeiras das agremiações de carnaval” (Gramático Júnior, 2011, p. 78). Mesmo com toda boa reputação profissional, Dionísio sofreu críticas e questionamentos, como o mesmo aponta:

A primeira crítica que eu tive, depois que eu fundei o projeto de mestre-sala e porta-bandeira, nas minhas palestras nas universidades, as pessoas diziam: mas espera aí, você nunca foi mestre-sala oficial de uma escola, como é que você vai fundar uma escola de mestre-sala e porta-bandeira se você nunca foi? Eu fui de fato não fui mestre-sala oficial de uma escola, primeiro que eu não ia ter paciência de ser orientado por alguém que soubesse menos do que eu e como eu sou formado em dança afro-brasileira com base clássica, porque todos os dançarinos do balé folclórico de Mercedes Batista temos base clássica porque ela nos levava uma vez por mês na sala de dança dela no Teatro Municipal¹¹.

¹¹ Trecho de entrevista no *Papo de Bambas*. Episódio do Papo de Bambas com Mestre Manoel Dionísio no dia 16/06/2020. Disponível no canal do Youtube: https://www.youtube.com/live/Pw_XfSaGKdE?feature=share

Em 1980 nasce um mestre, Manoel Dionísio agora passara a ser o grande *Mestre Dionísio*, mesmo sem ter sido oficialmente mestre-sala de escola de samba tornou-se referência para o bailado dos casais, fato que Renata Gonçalves (2014) aplica a sua habilidade articuladora e, especialmente, mediadora. Zumbi¹² e Exu, forças ancestrais, concedem a este homem, hoje com 87 anos de idade, as qualidades de um grande guerreiro que nasceu para mediar mundos, corpos, danças, transformando movimentos espiralados e riscados em um bailado síntese da comunicação, da transmissão e tradição das práticas afro-brasileiras no carnaval de escola de samba. Dos três mestres do riscado que contei aqui um pouquinho da trajetória, Mestre Dionísio é o único ancestral encarnado nesta existência. AXÉ!

Interligados pelo amor ao bailado do casal de mestre-sala e porta-bandeira dois mestres se encontraram, firmando uma singular encruzilhada: Dionísio e Delegado passam a riscar uma trajetória de transmissão juntos! Dionísio, implicado na consolidação da sua escola buscou formar uma equipe de colaboradores e instrutores qualificados, dentre eles Mestre Delegado:

Dionísio convidou gente gabaritada para trabalhar com ele nessa cruzada. Cercava-se da competência de outros professores, unia-se a pessoas que acreditaram naquele sonho. Mas, do alto de sua sensatez, concluiu que um projeto dessa magnitude, de formação de mestres-salas, porta-bandeiras e porta-estandartes, não poderia deixar de contar com o expoente maior desse bailado, a figura lendária de Mestre Delegado. Era um encontro definitivo entre dois mestres. Mestres da arte e da vida. A perpetuação e a passagem de conhecimento começavam a ser feitas estupendamente na futura Escolinha. A união desses dois craques admiráveis seria responsável por mais do que a formação de dançarinos, seria responsável pela transformação de crianças em cidadãos. Graça realizada da melhor maneira possível: com amor (Gramático Júnior, 2011, p. 87).

¹² No meio da dança também ficou conhecido como Zumbi. Mestre Dionísio ao tirar sua carteira do *Sindicato dos artistas e técnicos em espetáculo de diversão do estado da Guanabara*, precisou assinar seu nome artístico, só que Dionísio não usava nenhum ainda, Antônio Duarte, quem tirou sua carteira, olhou para o quadro de Zumbi que estava na parede, viu semelhanças físicas entre ambos e o batizou artisticamente como Zumbi (Gramático Júnior, 2011).

O fio ancestral interliga esses três mestres, três homens pretos, de infâncias empobrecidas, de vivências rueiras, transgressores dos destinos fadados, de corpos encarnados e encantados pela dança, lideranças, forças políticas, comunicadores, mediadores, transmissores. Três mestres que se encontraram na encruzilhada do riscado e teceram novas encruzas a partir de seus riscos gravados no chão e coração dos apaixonados pelo samba. “Henry Louis Gates assinala, ainda, que, na sintaxe do sistema de interpretação sígnica iorubá, regido pela divindade Ifá, Èsù funciona como o princípio do qual emergem as possibilidades de criação e tradução dos saberes” (Martins, 2021, p. 34), tomando este princípio de Exu, considero a existência artística destes mestres encarnados da potência criadora e transmissoras deste ancestral, como legítimos portadores do sêmen e útero ancestral que geram novas existências em um tempo-espaço contínuo e de produção espiralada do conhecimento (Martins, 2021).

A partilha, o assentamento da tradição e amor pela dança concederam a estes três homens o título de mestre: aquele que divide seu saber com os outros e outras, cuja sabedoria é fruto de um construto ancestral firmado na coletividade. Não são mestres acadêmicos, quase não sentaram em bancos de escolas, são mestres da vida, da tradição viva! Título imaterial de maior relevância e prestígio suscitado pelo reconhecimento de toda uma comunidade que enxerga naquele homem/mulher a detenção de valores que não estão em bens materiais, mas no próprio ser que ao longo da sua vida teceu sua sabedoria e a dividiu com todos. Este é um importante princípio da ancestralidade africana enraizada em nossas práticas, o princípio da senioridade (Oliveira, 2021). Reconhecer os nossos mestres e mestras é um dos caminhos do encontro com nossa ancestralidade, sabido que:

A ancestralidade também é um elemento constante na cultura africana e funda-se no respeito às experiências dos mais velhos, na comunicação que pode existir entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, espíritos e entidades sobrenaturais. Os ancestrais fazem a ligação entre o mundo visível e o invisível, colaborando com a comunidade, orientando suas ações. A preservação da memória dos antepassados não leva somente a olhar o passado, mas também a estabelecer diálogos com ele, absorvendo a sabedoria dos ancestrais, que abrirão caminhos para novos tempos (Rocha, 2011, p. 34).

Em seus caminhos de encontros encruzilhados, Nando Elegância nos conta sobre seu primeiro contato com Mestre Dionísio e aprendizados que teve com o mestre:

Foi meu primeiro contato praticamente com tudo sobre a arte. Esse contato foi por uma oficina pelo IAP que trouxe ele pra fazer uma oficina aqui em Belém e nisso a gente foi convidado, diversas escolas pra fazer parte. Foi quando eu tive meu primeiro contato com ele pra saber mesmo a arte do riscado, do bailado, o significado no nosso pavilhão, tudo foi através dele, do Mestre Dionísio. O que eu sabia era muito o que um falava daqui, outro falava dali, mas daqui de Belém mesmo, e fui guardando aquelas informações de um e de outro, mas a informação mesmo sobre a arte foi com o Mestre Dionísio. O Ronaldinho e a Marcela estiveram e também foi muito importante porque foi meu primeiro contato com alguém de fora que já dançava na maior festa popular do Brasil que é o carnaval do Rio de Janeiro e aí eles vieram de lá, os cariocas, justamente pra dar esse tchan pra gente daqui, misturando com a nossa arte, porque a gente também se diferencia deles de lá.¹³

Um importante princípio que Oliveira (2021) nos apresenta ao tecer seu conceito de ancestralidade, como categoria analítica, é o *princípio da emanção*. O autor retoma a concepção cosmológica e cosmogônica Dongon para ressaltar a noção filosófica da força emanante que brota do chão a partir da semente *Kizi Uzi*, que significa “a coisa pequena”, sendo simultaneamente a menor parte do universo e também o universo inteiro, “da **vibração** da Kizi Uzi emana o **movimento** em ondas que gerará toda a sociedade e cada indivíduo. Eis aqui o **princípio da emanção**” (Oliveira, 2021, p. 25).

¹³ Relato de Nando Elegância – Entrevista para a pesquisa.

A visão de mundo Dongon é semiótica: pensa o mundo para além das representações. Para o povo Dongon a vibração da semente original cria um movimento em zig-zag e elíptico que se multiplica ao infinito, cabendo diversas interpretações de seu desenvolvimento, e não se sabe *a priori* a trajetória dessa linha em espiral, aceitando que o movimento vai se fazendo no próprio percurso, com um rol infinito de possibilidades a vir-a-ser. É a ancestralidade que rege a lógica da organização Dongon (Oliveira, 2021, p. 26).

Na filosofia ancestralizada nascente de *Kizi Uzi* o mundo ainda está em criação, assim como o riscado está e é: aberto, inacabado. Esta filosofia africana permeia uma relação fundante deste fenômeno, e que por vezes já ressaltai aqui: do chão sagrado e o movimento. Como vimos acima, a representação é uma das perspectivas cosmogônicas do povo Dongon, mas não essencial, já nesta pesquisa-encruzilhada a imagem é fundamental enquanto epistemologia e criação em dança, logo, a representação visual da vibração da semente em espiral em zig-zag, que emana ao infinito, leva-me a criação imagética para dois princípios fundamentais da noção de *Ancestralidade Artística*¹⁴: o **tridente de Exu** com toda sua vibração energética, dos caminhos transgressores da terceira ponta que desvela possibilidades outras, ao mesmo tempo que esta poderosa ferramenta se firma na terra provocando a emanção das forças ancestrais em elevação, e da **espiral** crescente que simboliza o movimento em expansão, em constante transmissão e transformação.

O tridente de Exu envolvido pela espiral remonta a força ancestral do movimento que a *Ancestralidade Artística* se assenta.

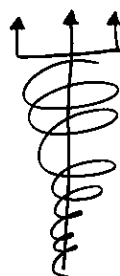


Figura 1 – Princípios imagéticos do ponto riscado da noção de Ancestralidade Artística.

¹⁴ Noção que também pode ser acessada visualmente por seu ponto riscado, no “Samborê, Bené Brito!”, será apresentado em sua totalidade.

Oliveira (2021), ao ressaltar que sua compreensão acerca da ancestralidade não se prende à herança genética, instaura seu próprio conceito de ancestralidade cunhado na experiência africana na diáspora brasileira, sendo uma categoria analítica que está para além do pensamento crítico externo, seu conceito volta-se, também, ao interno, sentida e tecida pelos próprios praticantes da cultura, sendo uma categoria de *relação, ligação, inclusão, unidade e encantamento*. A Ancestralidade é uma lente que permite o acesso e compreensão de muitos mundos, logo, recorro a mesma para pensar o riscado em suas multidimensões.

Nando Elegância – recortes de memórias:

Desde criança me chamou a atenção essa dança porque quando a gente vê a televisão, o desfile das escolas de samba, aí passa aquele casal e os repórteres começam a falar sobre a dança do casal. Eu não sabia bem o que era aquilo, né? Eu via uma bandeira, aí vinha a porta-bandeira, o mestre-sala, então como eles eram duas pessoas que chamavam a atenção dos repórteres eu pensava assim: deve ser bacana isso porque chama a atenção! E quando eu tive a oportunidade em 96 do Bole-Bole levar uma ala de mestre-sala e porta-bandeira, foi quando a presidente Elena Baltazar, na época, junto com seu irmão Hélio Silva começaram a dizer que eu ia ser mestre-sala, aí eu comecei a gostar da arte, da dança. A gente não tinha tudo como agora explicando, a gente abre a internet e tem lá explicando o que é, eu fui no impulso pra dançar, pra ser mestre-sala, tanto que eu achava que o mestre-sala tinha que sambar um pouco, lá eu sambava, pintava a saracura dançando lá porque eu era o mestre-sala de uma porta-bandeira. Essa porta-bandeira é a Mere, ela até se afastou da arte, só dançou no Bole-Bole, foi minha primeira porta-bandeira, dessa ala. O meu encantamento pela

*dança do mestre-sala foi pela televisão, não lembro quem era o casal, eu era muito jovem, mas aquilo me chamou a atenção e eu disse: quando crescer quero ser isso! Acabou que aconteceu.*¹⁵

“Inicialmente é preciso ter vontade de memória” (Nora, 1993, p. 22). Esta prerrogativa é perceptível no contexto do samba e da salvaguarda de suas memórias e tradições, o samba não “morrerá” porque existe uma intencionalidade em mantê-lo vivo, da mesma maneira que podemos verificar a intencionalidade do mestre-sala em guardar as memórias corporais que compõem seu riscado. Podemos constatar isto na narrativa exposta acima, quando Nando Elegância rememora, por exemplo, o momento que fora afetado pela espetacularidade do casal de mestre-sala e porta-bandeira carioca. A memória enquanto criação fundamenta-se tanto em fatos reais como não reais, o que demarca a sua essência maleável, concedendo à lembrança o lugar da invenção, incertezas, divergências, esquecimentos, apagamentos, seleções, pontos que, por exemplo, podem coexistir na memória de Nando Elegância apresentada anteriormente.

Sua memória, que se deu no passado e se reconstrói no tempo presente, contribuiu para a elaboração do “sentimento” de uma “identidade artística” de Nando Elegância, pois carrega em si a intencionalidade de guardar as memórias que compõem seu riscado, espaço-lugar que coexistem memórias potencializadas pelo corpo em sua imersão artística. “Podemos portando dizer que a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si” (Pollak, 1992, p. 204). Como já mencionado, a identidade é uma categoria que não busco acentuar, especialmente pela abordagem epistemológica assumida, embora o apontamento de um sentimento de identidade provocado pela memória me faça refletir sobre a concepção de “identidade artística”. Na visão de Pollak:

A construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio da negociação

¹⁵ Relato de Nando Elegância – Entrevista para a pesquisa.

direta com outros. Vale dizer que memória e identidade podem perfeitamente ser negociadas, e **não são fenômenos que devam ser compreendidos como essências de uma pessoa ou de um grupo** (1992, p. 204).

Compreendendo a perspectiva não totalizante da memória e identidade apontadas por Pollak (1992) enquanto categorias relacionais, o sentimento de identidade construído pelo viés da memória de um determinado grupo, sujeito, corrobora para a instauração de ideia de igualdade entre os membros, como também para desenho de fronteiras que demarcam a diferenciação perante os outros. Assim, o sentimento de “identidade artística”, plural, relacional, móvel e mutável, diferencia Nando Elegância de outros mestres-salas, assim como diferencia, em uma maior abrangência, os mestres-salas paraenses dos cariocas. A imagem que o sujeito constrói de si, tomando como referência o mestre-sala, o insere na cena carnavalesca enquanto artista, sendo importante referência para si, como para os outros. Este princípio da diferenciação nos contempla nesta pesquisa enquanto caminhos que levam à individuação, à alteridade, à autoria na dança.

A memória é criação, assim como a dança é, portanto, os mestres-salas são protagonistas da criação das memórias do seu riscado, são atuantes neste processo criativo onde seus pés acionam as forças simbólicas e desvelam as memórias que os habitam. Uma das singularidades da *memória-riscada* é o espaço aberto aos novos sentidos que lhes são empregadas sempre que o mestre-sala risca, como nos disse Bené Brito no vídeo-artístico “Corpo-encruzilhado”: “*a cada riscado uma nova história*”.

Para Assmann (2016, p. 117), a memória “[...] é uma matéria de comunicação e interação social”, nos capacitando a viver em comunidade e ao mesmo passo a construí-la. O riscado se constitui enquanto memória comunicativa firmada no sistema relacional social, ou seja, da interação do grupo em seus variados contextos e nos “[...] laços afetivos que ligam famílias, grupos e gerações” (Assmann, 2016, p. 119). O processo de compartilhamento coletivo de memórias, o qual poderemos perceber com maior profundidade no próximo tópico deste samborê, potencializa o que Halbwachs (2006) caracteriza como “comunidade de sentimentos”, gerada pelas trocas simbólicas em que o grupo afirma suas raízes e origens no passado distante, como também no mito e em outros sentidos que lhes são peculiares, dando equilíbrio ao grupo.

O riscado é memória dançante que enraíza os pés no chão afrocentrado para alcançar o movimento em expansão cênica e dimensões simbólicas. Os riscados são memórias que brotam como a água, nascem de pequenos olhos d'água em determinados espaços, passam a correr caminhos, dilatam-se em uma liquidez espacializante, não podendo mais ser controlada, limitada a um único rio, passa a percorrer novos rios e com eles se junta ganhando novas águas, novas profundezas, novos seres a habitá-las, e nesse caminho fluído já não é possível mais separá-las, pois já assumiram sua coletividade. Assim é o riscado: um coletivo de memórias emaranhadas e inseparáveis!

Para Halbwachs (2006), a memória se elabora mediante as relações sociais estabelecidas, constituindo-se pela e na coletividade. Para o autor, nunca estamos sozinhos, apesar de vivenciarmos a sós determinadas experiências, nelas sempre haverá um “carrego” de pessoas que nos acompanham e nos são importantes. O mesmo acontece com nossas lembranças, segundo o autor:

[...] nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós. Não é necessário que os outros estejam lá, que se distingam materialmente de nós: porque sempre temos conosco e em nós uma quantidade de pessoas que não se confundem (Halbwachs, 1968, p. 26).

Assim como a memória é um construto coletivo, o riscado também é um fenômeno habitado por muitos, e que não necessariamente precisam do corpo carnal para existirem neste espaço-tempo. Ao nos reportarmos à memória habitada estamos falando, também, de ancestralidade sagrada, dos encantados que nos preenchem em vida, das forças energéticas que baixam neste plano nos ensinando, dando conselhos, contando histórias, rememorando fatos, mitos. Vale ressaltar que a construção das memórias não se desenha unicamente em experiências vividas na presentificação, podendo ser herdadas, aprendidas, transmitidas através da socialização, instaurando-se em fatos concretos associados à realidade, mas também aprofundando em dimensões transcendentais ao espaço-tempo que os sujeitos se encontram, desenhando-se, inclusive, pelos vieses míticos.

Ao falar de memórias habitadas e que transcendem espaços, abro uma brecha para um pequeno e afetuoso relato memorial. Dos vários processos imersivos desta pesquisa-encruzilhada, lembro-me do meu primeiro encontro com seu Zé Pelintra. Quando baixou no terreiro¹⁶ foi logo colocar seu chapéu panamá, na boca o cigarro e em uma das mãos a cerveja. Seus pontos foram cantados, batucados e ele dançou, na espetacular integração do cantar-batucar-dançar (Ligiéro, 2011). Vi seu Zé malandrear pelo espaço, seus pés executavam movimentos que me remeteram ao riscado do mestre-sala, só que era mais jogado, balanceado, mais firme e menos controlado. Quando ele começou a conversar com as pessoas que estavam ali presentes, senti que era o momento de me aproximar. Sentei-me diante dele, em uma cadeira, e de imediato começou a contar-me que estava vindo de trem de um lugar distante. Me perguntou o que eu queria com ele, respondi que buscava sua permissão para efetuar esta pesquisa. Ele parou um tempo, com toda sua espetacularidade enigmática, e respondeu-me que o caminho estava aberto, mas que nem tudo da sua história poderia me contar, que nem tudo todos poderiam saber. Ao final, com sua licença concedida, como última cartada desse jogo, pediu-me para ser uma de suas namoradas. Não dei resposta, fiquei tão impactada que apenas sorri e o agradei. Neste instante tomei a noção que, enquanto mulher, atravessarias grandes desafios, deveria estar preparada para jogar com os malandros desta pesquisa, inclusive com seu Zé! Aos poucos neste processo me tornei uma malandra e tomei as regras deste jogo.

Ao propor a encruzilhada entre Zé Pelintra e três mestres-salas do carnaval paraense, busco ascender à chama do mito enquanto construto ancestral das danças afro-brasileiras, ressaltando sua importância enquanto território diaspórico da reconstrução e construção da identidade em trânsito dos africanos e descendentes (Oliveira, 2021) que “[...] através dos mitos, soube preservar e atualizar seus conhecimentos políticos, sociais, medicinais, sociais, linguísticos e, propriamente, religiosos” (p. 23). Sua importância é latente na tradição do carnaval de escola de samba, a construção de uma corporeidade pelintra, por exemplo, observada nos modos de atuações dos mestres-salas remonta e reatualiza o mito do seu Zé Pelintra e a filosofia da malandragem que alimenta esses corpos.

Mito e corpo são territórios da reconstrução (Oliveira, 2021) não apagados em totalidade pela escravização e colonialismo, são resistências, forças reinventadas e potências criativas ativadas, também, pela memória. Na tradição desta dança riscada, constituída pelo mito,

¹⁶ Templo de Rainha Bárbara Soeira e Toy Azaka. Icoaraci/PA.

a expressão dá-se pelo/no corpo, onde acontece a corporificação da memória aciona pelo movimento da dança. O riscado comunica a ancestralidade afrodiáspórica de uma existência coletiva de interação artístico-social, cujo o corpo é o meio que possibilita sua expressão, transmissão e expansão. Ao mesmo tempo que demarca o carregamento coletivo de muitos homens com existências em espaços-tempos distintos, também enfatiza a importância da individuação no processo de construção da poética riscada de cada mestre-sala.

Martins (2003) pensa a memória na voz e no corpo, fora dos ambientes convencionais consagrados, como o texto escrito, por exemplo. A autora aponta o destaque que a literatura escrita detém no Brasil, vista nos arquivos textuais e na tradição retórica europeia, apropriando-se e dominando o conhecimento, prestígio e valorização que não é estendida à cultura indígena e africana porque apresentam como textualidades outros modos que não possuem materialização o texto escrito. Neste lugar da escrita textual, a memória inscrita pela grafia da letra “[...] articula-se assim ao campo e processo da visão mapeada pelo olhar, aprendido como janela do conhecimento” (Martins, 2003, p. 64). Há sem dúvidas outros mecanismos de resguardo da memória que não se vinculam à textualidade escrita, aos museus, tecnologias, dentre outros, espaços que giram em torno da sua apreensão total, há mecanismos outros que não desvinculam a memória e o esquecimento, como o corpo, por exemplo, visto que as lacunas são, também, espaços imprescindíveis do saber. O riscado é uma escrita coletivizada, inscrita no espaço-tempo pelo corpo remontando a memória ancestral africana.

Um riscado, muitas pernas!

4.2 INSPIRAÇÃO, TRANSMISSÃO E APRENDIZADO DA DANÇA DO MESTRE-SALA

A palavra “tradição” etimologicamente deriva do latim “traditio”, do verbo “tradere” que apresenta em seu sentido a ação de transmitir, entregar, “[...] o vocábulo traditio significava, já na Antigüidade, a transmissão de idéias, ensinamentos, práticas, normas e valores, podendo designar tanto a ação de transmitir, como na frase "pugnae memoriam posteris tradere" ("transmitir à posteridade a lembrança de um combate"), quanto ao conteúdo transmitido: "ita nobis majores nostri tradiderunt" ("tal é a tradição que vem dos nossos ancestrais") (Coutinho, 2002, p. 2). A memória salvaguarda a tradição, esta propaga e reatualiza os valores, saberes, ritos, costumes, técnicas, dentre outros, das práticas afrodiaspóricas. Na tradição, devido sua coletividade e transmissão com modos próprios, a cosmovisão africana permanece pulsante, mas antes:

É preciso esclarecer que as sociedades africanas consideradas tradicionais são aquelas que souberam conservar princípios e valores que eram cultivados anteriormente à invasão do continente africano pelos europeus. Já as comunidades tradicionais afro-brasileiras são aquelas que, pelo suporte da oralidade, preservaram em sua memória coletiva os valores tradicionais africanos, recriados e reatualizados em terras brasileiras (Rocha, 2011, p. 32).

O bailado do casal de mestre-sala e porta-bandeira é cunhado na tradição, salvaguardada pelos mestres e mestras cuja transmissão dos saberes dá-se em rede relacional, vista nos desfile das escolas de samba no instante presente da apresentação, nos ensaios das escolas, seminários, Encontros de Bandeiras¹⁷, rodas de conversas, dentre os mais variados contextos artístico-sociais do carnaval de escola de samba.

¹⁷ O Encontro de Bandeiras é um evento de integração entre as escolas que estão representadas por suas bandeiras. Os casais se apresentam e celebram seu pavilhão por meio da dança. Mais à frente irei adensar na cena-celebração que consiste esse encontro.

No processo de transmissão da tradição do bailado do casal de mestre-sala e porta-bandeira a oralidade é um viés de grande relevância, muitas tradições afro-brasileiras, por exemplo, se assentam na oralidade em seus processos, contudo, o corpo, na tradição do bailado do casal constitui-se como a força motriz da salvaguarda, transmissão e comunicação desta tradição dançada.

Gonçalves (2013), ao efetuar seu estudo antropológico na Escola de Mestre-sala, Porta-bandeira e Porta-estandarte de Mestre Dionísio, onde Mestre Delegado teve grande atuação, destaca que “as instruções de Delegado são conduzidas unicamente com gestos. Praticamente não fala. Com as mãos, aponta sempre para os pés daqueles que dançam, indicando que os movimentos devem ser feitos no solo” (Gonçalves, 2013, p. 160). Eu mesma, enquanto participante de aulas, seminários e mesa temática que pude vivenciar com Mestre Dionísio, tanto na sua escola no Rio de Janeiro¹⁸ como em Belém do Pará, identifiquei como este mestre atua na transmissão da tradição do bailado tendo seu próprio corpo como instrumento. Todo gestual utilizado para sinalizar o ajuste da postura, a leveza gestual, o apontamento de erros e acertos de movimentos a partir das expressões faciais, balanços da cabeça com sinalizações positivas ou negativas, muitas vezes mostra corporalmente como devem ser efetuados os movimentos de apresentação do pavilhão, colocação de mãos, a forma correta de pegá-lo, de beijá-lo sem encostar os lábios no maior símbolo de representatividade de uma escola de samba. Sabemos que Mestre Dionísio é um grande comunicador, através da oralidade atinge diferentes dimensões de ensinamentos, sempre muito crítico com práticas que, ao seu parecer, ferem a tradição do bailado, muito embora sua postura, maneira de se vestir, comportar, ensine com maestria os valores e condutas de sociabilidade que os casais devem ter e que estão para além do bailado em si, isto sem precisar proferir uma única palavra!

Compreendidos da importância da tradição, escrevi juntamente com meu orientador, desta pesquisa-encruzilhada, o artigo “*Tradição e Contemporaneidade no bailado do mestre-sala e da porta-bandeira: por uma dramaturgia ancestral*”¹⁹, nele “desfilamos” algumas

¹⁸ A Profa. Dra. Renata de Sá Gonçalves, da Universidade Federal Fluminense (RJ), esteve em Belém compondo a banca avaliadora da minha pesquisa de mestrado, em 2014. Neste período efetuou o convite para que eu, meu coorientador Prof. Dr. Miguel Santa Brigida e o casal de mestre-sala e porta-bandeira, sujeitos da pesquisa, Bené Brito e Ana Flávia Brito, participássemos de um encontro de integração entre coordenadores de projetos sobre a dança de mestre-sala e porta-bandeira, promovido por seu projeto de extensão “Salvaguarda da dança do samba: memórias, políticas e preservação do patrimônio cultural” na cidade do Rio de Janeiro. O encontro teve as seguintes atividades: Palestra, exibição de filmes e debate no Centro Cultural Cartola – Mangueira; oficina de dança na Escola Manoel Dionísio, no sambódromo e encontro com os casais de mestre-sala e porta-bandeira no Centro Cultural Cartola.

¹⁹ Pode ser consultado no livro *Práticas Decoloniais nas Artes da Cena*, com organização de Joice Brondani, Robson Haderchpek e Saulo Almeida.

inquietações que nos afetaram ao assistirmos ao vivo, no sambódromo do Rio de Janeiro, o desfile das escolas de samba do carnaval de 2019, como o excesso coreográfico, pouco tempo dentro da apresentação destinado ao riscado do mestre-sala, elevação de plataforma para apresentação do casal, retirando-os do contato com o chão ancestral, pouco desdobramento da estrutura de movimentos tradicionais do bailado, dentre outras. Neste artigo, assumimos a terminologia *bailado* ao invés de *dança*, primeiramente por ser um termo cunhado pelos praticantes, respeitando a voz dos próprios praticantes, e por identificar o entrelace das práticas culturais afro-brasileiras e europeias na constituição desta tradição, sabidos que “[...] a nobreza dos movimentos europeus e a força ancestral negra sagrada coexistem neste fenômeno cênico do carnaval brasileiro [...]” (Santa Brígida; Gonçalves, 2020, p. 92).

Os casais lidam a todo instante com cuidado de não “ferir” a tradição do bailado, seja com o uso de inovações tecnológicas, seja pelo excesso coreográfico, seja pelas criações das fantasias cada vez mais sofisticadas, seja pelas novidades hiperbólicas cada vez mais frequentes vistas nos desfiles das escolas de samba, embora também estejam cada vez mais implicados em fazer o “algo a mais”, demarcando assim a plena dialogia da tradição e modernidade, em sua complexidade e diversidade, inferindo ao bailado dinâmicas sinuosas e flexíveis quanto à inserção de novos elementos e sua execução.

Mestre Dionísio sempre enfatiza que a tradição do bailado é uma só (2020), apontamento que não a coloca em um pedestal intocável, pelo contrário, as tradições são “como modalidades culturalmente específicas da mudança, recriadas no e para os objetivos do presente” (Gonçalves, 2013, p. 158). Seguindo esta perspectiva, Gonçalves (2013), ao se reportar ao bailado do casal de mestre-sala e porta-bandeira como “Dança inventada da tradição”, sublinha as nuances sincrônicas desta tradição que se consolida em contexto urbano, o que provoca uma dinâmica acelerada de mudanças e trocas, perceptíveis nos desfiles das escolas de samba nos dias atuais.

O bailado apresenta uma estrutura tradicional de movimentos composta por *Apresentação do Pavilhão*, *Minueto*, *Cortejo*, *Beija-flor e Improviso*, o que denomino como um repertório gestual comum (Gonçalves, A., 2014) executado por todos os casais, cunhada pelos mestres e praticantes ao longo do tempo, logo, observa-se a importância ancestral, simbólica, afetiva e a implicação de toda comunidade em preservá-la. O entendimento da existência de uma estrutura tradicional de movimentos no bailado, que “obrigatoriamente” deve ser executada pelo casal, também pode ser vista nos documentos das entidades promotoras dos concursos oficiais do carnaval de escola de samba. Abaixo

disponho trechos, com pontos negritados por mim, do *Manual dos Jurados* do carnaval de Belém do Pará promovido pela *Fundação Cultural de Belém (FUMBEL)*, que fazem referência à tradição do bailado:

CONCEPÇÃO DO QUESITO

*É o casal que simboliza o rei e a rainha nas escolas de samba. Possui a função de apresentar e conduzir o pavilhão/bandeira, símbolo de maior representatividade de uma agremiação, de forma elegante e cortês. À Porta-bandeira cabe portar o pavilhão, sempre desfraldado e sem enrolá-lo ao seu próprio corpo, e ao Mestre-sala protegê-lo. O casal não samba, **executa o bailado tradicional permeado** pelo enamoramento, cortejo e reverência ao pavilhão, além da livre concepção artística e estruturação da apresentação. Os giros no sentido horário e anti-horário são próprios da dança da Porta-bandeira e o riscado do Mestre-sala.*

Trecho do Manual do Julgador – Carnaval de escola de samba de Belém do Pará – Realização: Fundação Cultural de Belém (FUMBEL)

CRITÉRIOS DE JULGAMENTO

- *Quanto à ação comunicativa do casal entre si – enamoramento – e sua função em apresentar e conduzir o pavilhão;*
- ***Quanto à execução dos movimentos tradicionais do bailado que caracterizam a dança***
- *Quanto à concepção do desenvolvimento coreográfico e execução da dança do casal, próprio de cada personagem (Mestre-sala; Porta-bandeira) e sua interpretação do enredo.*
- *Quanto à concepção, adequação à proposta do enredo da fantasia e sua funcionalidade na execução da apresentação;*
- *Quanto à integridade, acabamento e efeitos visuais da fantasia;*

Trecho do Manual do Julgador – Carnaval de escola de samba de Belém do Pará – Realização: Fundação Cultural de Belém (FUMBEL)

Mesmo com a execução de um repertório gestual comum, ao bailar, os casais expressam suas singularidades, empregando suas assinaturas artísticas neste contexto, a própria estrutura tradicional do bailado é flexível quanto aos modos de execução e a ordem de apresentação dos movimentos, não há uma sistematização do caminho, pelo contrário, é uma moldura maleável que “[...] permite a livre execução de seus intérpretes que podem inovar dentro da estrutura com criações, recriações, emprego de estilos pessoais, alternância da ordem, dentre outros” (Gonçalves, A., 2014, p. 92), esta flexibilidade rompe com os padrões sistemáticos verificados em alguns gêneros de dança que partem de princípios externos ao invés de internos. O bailado do casal parte de dentro, da conexão intrapessoal e ancestral. Por esta razão, Gonçalves (2013) considera que o bailado do casal é um modo inventivo de lidar com os planos de significação da tradição.

Além do repertório gestual comum, há pontos a serem executados a todo instante durante o bailado, o mestre-sala, por exemplo, deve efetuar a conduta protetiva com o pavilhão e com sua porta-bandeira, sempre atento e próximo, o casal deve bailar com enamoramento, devem se olhar, ter harmonia e sincronia no bailado demarcando a plena relação comunicativa entre ambos. O casal constantemente deve reverenciar e apresentar o pavilhão, tocá-lo com respeito e leveza, sempre desfraldado, não podendo enrolar e nem bater no mestre-sala, constituindo faltas graves.

Além da execução do repertório gestual comum, a porta-bandeira e o mestre-sala apresentam movimentos distintos dentro do bailado, cabe à porta-bandeira efetuar giros nos sentidos horário e anti-horário e ao mestre-sala efetuar seu riscado. O espaço-tempo do *Improviso* concede ao dançarino e dançarina maior dilatação para instaurarem suas assinaturas artísticas com movimentos, passos e gestos próprios, também é o espaço aberto ao imprevisível, ao novo, ao jogo, constituindo-se como importante lugar de pesquisa, pois geralmente elementos novos surgem no ato da apresentação e acabam sendo agregados ao repertório pessoal dos dançarinos. O *Improviso* é um espaço-tempo precioso dentro das práticas afrocentradas, especialmente para as que apresentam o jogo corporal como fundamento, religa-se à liberdade do corpo africano em sua profundidade sagrada, ancestral, na alegria, prazer e dinâmica de movimentar o corpo em sua totalidade, aberto ao risco de não saber o que está por vir, mas tendo competência para jogar. Como nota-se:

Dentro do bailado do casal o *Improviso* acontece de forma bem específica, acreditamos que seja o momento ápice em que a ancestralidade e as motrizes afro-brasileiras reverberam para além do corpo físico. Neste pequeno espaço-tempo a porta-bandeira realiza seus giros no sentido horário e anti-horário que “[...] evidencia com maior simbolismo esta grafia sagrada [...]” (SANTA BRIGIDA, 2016, p. 6), enquanto o mestre-sala executa o seu *riscado*, a carta mais importante do seu jogo-dança. Vale ressaltar que o bailado do casal não é um improviso, pelo contrário, possui uma maneira muito particular e estruturada de se fazer uso do repertório gestual comum, demarcando o *Improviso* como cerne ancestral-sagrado e o espaço-tempo que mais propicia o emprego do estilo pessoal de dançar (Santa Brígida; Gonçalves, 2020, p. 95).

O mestre-sala não samba, ele risca! O riscado tratado sob a lente da tradição constitui-se como uma partitura de movimentos que compõe a dança do mestre-sala, sendo tecida e propagada ao longo dos anos pelos mestres que com os pés em contato com o chão criaram movimentos acionando forças simbólicas, sagradas e artísticas, com fluências e dinâmicas variáveis, partindo dos pés, alcançando as pernas e assim o corpo todo. O riscado, em sua perspectiva tradicional, é dinâmico, espaço aberto a novas criações, reformulações, um fenômeno em constante transformação e atravessamentos. Sua tradição também assenta algumas normas e condutas, por exemplo, só se pode riscar com o sapato apropriado, mestre-sala tem que riscar com sapato sola lisa, não pode sambar, deve evitar muitos saltos, pois o contato com o chão é o fundamento desta tradição riscada, como podemos verificar nos apontamentos de Mestre Delegado, que:

Discorda de posturas corporais que ele associa ao exibicionismo, como o “excesso de coreografias”, saltos e pulos dos mestres-salas. Segundo a crítica do mestre, muitos dançam como passistas, põem a mão no chão e dão cambalhotas. Mas na visão dele, “isso não está certo”. O mestre-sala, para Delegado, deve ser elegante e agir com certa discrição, diferente de um passista, que deve se exhibir (Gonçalves, 2013, p. 160).

Nando Elegância corrobora e compartilha com os apontamentos de Mestre Delegado, ao nos esclarecer o que um mestre-sala não pode fazer no riscado:

Muitos saltos! Porque tu acaba saindo desse solo, saindo desse chão. O salto pode até existir, um aqui outro lá, mas o que tem que permanecer é o pé no chão nesse riscado. Tu saltar em um momento de tu subir e descer nesse solo sagrado, tudo bem. Mas fazer muito tu acaba saindo do teu riscado, saindo muito do chão.

Paula (2023) nos conta que “muitas são as nomenclaturas e debates para se referir às diversas manifestações da arte do movimento que nascem das culturas negras tanto do continente africano como dos países ligados à África pelas suas diásporas, danças em que artistas da dança evocam nos seus fazeres aspectos das africanidades” (p. 15), tomando esse pensamento como motriz, destaco que a terminologia *riscado*, no contexto da dança do mestre-sala, é um termo cunhado pelos próprios praticantes desta tradição.

Como já sabido, o riscado é uma partitura composta por movimentos específicos, executada no espaço-tempo do improvisado, que constitui a dança do mestre-sala. Amoroso (2019) desenvolve um estudo muito interessante e que nos contempla aqui em torno do *passo*, a saber:

No métier da dança, o passo de dança é um modo de nomear o movimento dançado. Existem sistemas de dança já bastante desenvolvidos que são compostos por um vocabulário de passos, o domínio destes permitindo a elaboração de sequências e a composição de coreografias. Os métodos de dança clássica, por exemplo, se organizam pelos nomes de passos, por exemplo: “pas de chat”, “pas de burré”, “plié”, “tendu”, etc. Os passos de dança compõem sistematicamente o léxico da dança clássica. Essa lógica de organização em sistemas de passos pode ser encontrada em diversos contextos, inclusive em danças urbanas, como no caso do Hip Hop, por exemplo. Na cultura popular, o termo passo de dança é bastante recorrente e assume outros nomes, como pisadas, golpes, movimentos, ou mesmo com o diminutivo passinho, como no funk, por exemplo, ganhando inclusive complementos, o “passinho do Romano”. Na capoeira angola, uma frase poderia ser composta pela sequência: negativa, rasteira, rabo de arraia e ginga. No samba, uma frase poderia ser composta pela sequência: miudinho, corre a roda, roda a saia e umbigada. E assim por diante. Trata-se desse modo, de uma complexidade de termos e não se pretende definir o que é o passo, mas criar aproximações de entendimentos que esse termo popularizado na dança assume. Em consequente, na cultura popular, onde as tradições garantem as

transmissões dos saberes e fazeres, os passos adquirem sentidos simbólicos, que conectam a pessoa a uma visão de mundo (Amoroso, 2019, p. 2).

O riscado é um *passo* (Amoroso, 2019) que constitui a dança do mestre-sala. Passo constituído por uma variedade de movimentos efetuados pelos pés como motriz e que não possuem nomes específicos, toda essa complexidade de movimentos deslizados, rápidos, contínuos, quebrados, grandes, pequenos, com dinâmicas, qualidades e fluências, é englobada pelo riscado que tem como principal fundamento o contato com o chão, tudo parte deste jogo relacional, “[...] entendendo que a dança é um campo de relação com o mundo, é instrumento do saber, do pensamento e da expressão” (Amoroso, 2019, p. 4).

Nando Elegância nos conta como foi o processo de construção do seu riscado e sinaliza a inspiração no riscado de outros mestres-salas como elemento indutor²⁰:

Eu fui construindo meu riscado observando, pesquisando vários mestres-salas. Eu observava o riscado de um, o riscado de outro, o riscado daquele pra construir o meu, pra saber o que eu poderia fazer no meu riscado, o que posso fazer. Porque não é qualquer que vai riscar e eu vou fazer, tenho que ver também se ele tem uma tradição boa naquele riscado. Se aquilo que ele faz me interessa e eu posso pegar e adaptar pro meu riscado. Gosto muito do riscado do Julinho, apesar dele ter uns bons saltos, mas ele mantém super o pé no chão, o riscado dele é muito bom. Gosto do Mateus da Mangueira também e um riscado que também gosto muito é do Rafael, ele tem um riscado muito pé no chão. Esses três mestres-salas me fascinam. Como inspiração eu tenho o Julinho que é da Viradouro.

No início da minha trajetória eu não podia falar que vou me inspirar no mestre-sala fulano daqui de Belém porque a gente era muito afastado de todo mundo, não tinha essa história da internet, do celular, não existia isso, então pra mim sair do meu bairro do Guamá pra ir visitar uma outra escola, isso era muito difícil. Até porque eu era de menor, não poderia pegar ônibus, a minha família não era assídua no samba, eu que já vivia naquela comunidade próxima ao Bole-Bole que ia sozinho pros meus ensaios e voltava só, mas pra sair da minha área ali pra visitar uma outra escola só se fosse com alguém de maior. Tudo era difícil, os encontros nem existiam.

²⁰ Relato de Nando Elegância – Entrevista para a pesquisa.

“Antes de tudo, atesto que a cultura africana (costa ocidental e África Austral) é uma cultura do encantamento” (Oliveira, 2021, p. 25). O mestre-sala nasce primeiramente do encantamento, do encantar-se pelo outro, pela espetacularidade do riscado. Como um princípio da emanção, é preciso encantar-se para encontrar o movimento. Outro princípio muito importante que Oliveira (2021) nos apresenta é o da *coletividade*, que versa sobre as relações que são tecidas no interior das comunidades e entre outras, assentando-se no contato relacional com o Outro (alteridade), visto que é “[...] ancestralidade que rege os vínculos entre os parceiros de uma relação” (Oliveira, 2021, p. 27).

As relações ancestralizadas começam a ser tecidas a partir do encantamento, o mestre-sala ao encantar-se passa a identificar o que do outro lhe faz sentido. É comum escutarmos nos relatos dos mestres-salas que começaram a dançar porque viram determinado mestre-sala e se apaixonaram. E ao longo da imersão no riscado iniciam a tessitura de novas inspirações.

Observo um modo muito particular da comunidade de mestres-salas em seus processos de transmissão do riscado que inclui desde normas de condutas ao movimento propriamente, modos que ressaltam o que Rocha (2011) denomina de “africanidades brasileiras”, que diz respeito às práticas culturais brasileiras de raízes africanas que englobam o modo de ser, viver, se organizar, dentre outras. Práticas que fazem parte do cotidiano do brasileiro como um todo. A estes processos de transmissão afrocentrados, Rocha (2011) aponta a existência de uma pedagogia própria, a “Pedagogia da Tradição” que é “[...] entendida como aquela pela qual se transmite, de geração em geração, pela oralidade, um conjunto de valores, fatos, lendas, ritos, usos, costumes e técnicas fundados na tradição, que são transformados e reatualizados num processo dinâmico de interação e fortalecidos como herança cultural” (p. 36).

A *Pedagogia da Tradição* detém a oralidade como singular viés dos modos de ensinamentos e aprendizados da tradição. Martins (2021) sinaliza a oralidade como detentora de um poder de ação, de axé, onde a palavra proferida alcança os gestos, o corpo, consolidando-se como uma linguagem, conhecimento e fruição “[...] indissolavelmente ligada à dos gestos, expressões e instância corporal” (Martins, 2021, p. 184). A partir desta concepção da linguagem oral que transborda ao corpo e que abarca diversos elementos, a autora elabora uma noção própria, a noção de *oralitura*:

A estes gestos, a essas inscrições e palimpsestos performáticos, grafados pela voz e pelo corpo, denominei de **oralitura**, matizando na noção deste termo a singular inscrição cultural que, como letra

(*littera*) cliva a enunciação do sujeito e de sua coletividade, sublinhando ainda no termo seu valor de *litura*, rasura da linguagem, alteração significativa, constitutiva da alteridade dos sujeitos, das culturas e de suas representações simbólicas (Martins, 2003, p. 77).

Ao propor a oralitura, Martins (2003) não se firma unicamente nos traços culturais da tradição oral, visto que sua performance “[...] indica a presença de um traço residual, estilístico, mnemônico, culturalmente constituinte, inscrito na grafia do corpo em movimento e na vocalidade” (p. 77), este alcance do corpo me interessa muito aqui, especialmente na integração entre oralidade e corpo nos processos de transmissão do riscado. Ainda para Martins (2003), o corpo em performance está para além da expressão de uma ação, mas adentra os espaços de inscrição do conhecimento que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia.

Escrever e dançar apresentam relações para o povo Congo, em uma das línguas Bantu podemos identificar *ntanga*, dela derivam os verbos escrever e dançar que “[...] realçam variantes sentidos moventes, que nos remetem a outras fontes possíveis de inscrição, resguardo, transmissão e transcrição do conhecimento, práticas, procedimentos, ancorados no e pelo corpo, em performance” (Martins, 2003, p. 65). Logo, o riscado também se constitui como uma escrita ancestral, memorial, artística, autoral, ao passo que também atua como inscrição da tradição em seus modos inventivos. O corpo, ao riscar, inscreve sua escrita em passos dançados no espaço-tempo e desvela “[...] o conhecimento que se tem da tradição” (Ligiéro, 2011, p. 111).

Os espaços de transmissão do conhecimento da comunidade de mestres-salas e porta-bandeiras em Belém são os mais variados, vão desde encontros informais entre os próprios casais e que terminam em dança, espaços públicos, nos quintais das casas, nas ruas, nas quadras das escolas de samba, nos arrastões, ensaios técnicos para o desfile carnavalesco, na Aldeia Amazônica²¹ nas madrugadas que antecedem o desfile, como também em academias de danças e escolas/projetos dedicados à transmissão, propagação e manutenção das danças carnavalescas. Destaco aqui três importantes espaços formais de transmissão, um a nível nacional e os outros dois regionais: A Escola de

²¹ A Aldeia de Cultura Amazônica Davi Miguel é o espaço onde as escolas de samba de Belém do Pará desfilam no carnaval, localizada no bairro da Pedreira, conhecido como o bairro do samba e do amor. Seu nome faz referência e homenagem ao grande sambista, o paraense Davi Miguel, um apaixonado pelo carnaval, compositor de famosos sambas-enredos. Fundada em 2000 pelo prefeito Edmilson Rodrigues.

Mestre-sala, Porta-bandeira e Porta-estandarte Manoel Dionísio (RJ), a Academia Paraense de Mestre-sala, Porta-bandeira e Porta-estandarte (PA) e o projeto Bailando com Elegância (PA).

A Escola de Mestre-sala, Porta-bandeira e Porta-estandarte Manoel Dionísio nasceu do sonho desse grande artista brasileiro em transformar vidas. Fundada em 1990, sua escola tornou-se grande referência a nível nacional de transmissão, formação e aprimoramento das nobres danças carnavalescas, Mestre Dionísio, então, passou a carregar a grande missão de “[...] ensinar crianças e adolescentes a arte de defender os pavilhões de agremiações carnavalescas” (Gramático Júnior, 2011, p. 11). Em pleno funcionamento desde os anos noventa, iniciou como projeto social em 2 de fevereiro de 2002 e com o reconhecimento do trabalho desenvolvido o Ministério da Cultura a elevou ao estágio de escola (Gonçalves, 2010), resultado de árduo trabalho, competência na fomentação das danças afro-brasileiras como lugar de conhecimento e formação artístico-social das pessoas.

Em 2023 a escola deste incansável Mestre completou 33 anos de atuação, para chegar a tanto Mestre Dionísio travou grandes batalhas ao longo desta jornada, articulando incentivos para manter a escola pulsante, em muitos casos retirando do próprio recurso pessoal para arcar com os gastos, articulando-se politicamente, “batendo de porta em porta” solicitando colaborações. Contudo, manteve-se resistente diante das adversidades, o funcionamento da escola no espaço físico do Sambódromo, no centro do Rio de Janeiro, remonta um pouco da batalha travada para a cessão do espaço físico para acolher as atividades da escola. Diante de tantas resistências, as glórias não deixaram de surgir no seu campo fértil, como um grande semeador, Dionísio passou a colher os frutos do seu trabalho, como podemos ver:

Devido ao processo de registro pelo IPHAN, a Escola, articulada ao Centro Cultural Cartola, recebeu em 2012 o título de “pontinho do samba”, de modo a realizar ações de promoção da preservação da dança nobre do carnaval. Nos últimos anos, especialmente a partir de 2010, tem acontecido uma expansão das escolas e oficinas inspiradas no modelo implementado por Mestre Dionísio, que tem organizado e coordenado minicursos e aulas em algumas cidades no estado do Rio de Janeiro e também em Minas Gerais, Rio Grande do Sul e no Pará, por meio de convite e solicitação de diversos grupos e de pessoas ligadas a organizações não governamentais, a universidades, aos governos locais,

por iniciativas das escolas de samba de outros estados ou, simplesmente, por iniciativas individuais de interessados no carnaval. (Gonçalves, 2013, p. 109).

A Escola de Mestre Dionísio passou a se consolidar como matriz e motriz, gerando outros projetos, escolas, associados ao seu núcleo, avançando territórios, galgando espaços, com assistência de sua equipe ajudou a fundar: Porto Alegre – RS (Padedê do Samba), São Paulo – SP (AMESPBESP), São José dos Campos – SP (Pavão das Artes), Paranaguá – PR (Fandangos do Carnaval), Juiz de Fora – MG (Instituto Cultura do Samba), Vitória – ES (Os Canelas Verdes), Três Rios – RJ (Grupo Chão de Estrelas), Belém – PA (Academia Paraense de Mestre-sala, Porta-bandeira e Porta-estandarte). “Responsável pela formação desses dançarinos e com núcleos espalhados em todo território nacional, ela tornou-se a principal fonte em que bebem, já beberam e continuarão a beber todas as Escolas de Samba do Rio de Janeiro, vários Blocos Carnavalescos cariocas e muitas outras Escolas de Samba brasileiras” (Gramático Júnior, 2011, p. 11).

Como Exu que tece caminhos, Dionísio riscou uma encruzilhada de afetos com Belém do Pará. A chegada deste Mestre pela primeira vez no território na Amazônia Paraense deu-se no ano 2000, quando veio juntamente com Irene da Silva²² ministrar uma oficina de mestre-sala e porta-bandeira através do Instituto de Artes do Pará. Vieram também, com o mestre, Marcella Alves²³ e Ronaldinho²⁴, na época primeiro casal do Salgueiro, escola de samba carioca. Em parceria com a

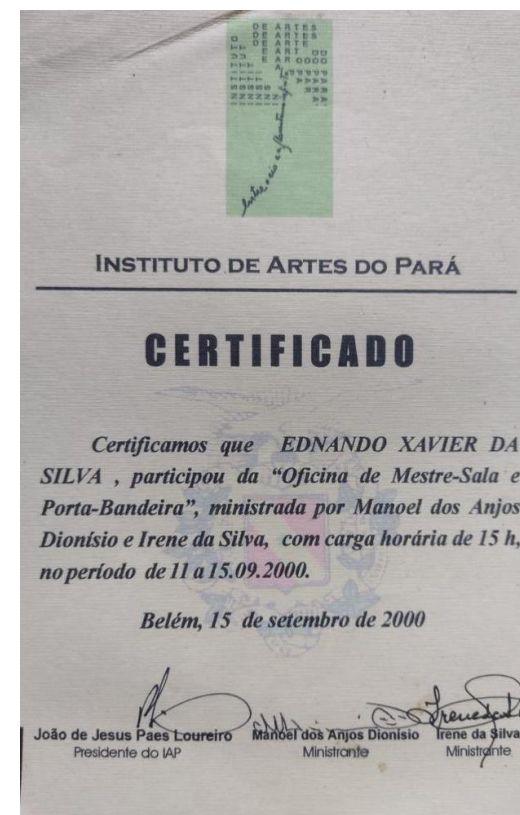


Imagem 4 – A certificação documental do aprimoramento no bailado de Nando Elegância. Arquivo pessoal do artista.

²² Foi porta-bandeira da Portela de 1969 a 1976, depois deu seguimento a sua trajetória artística em outras escolas de samba do Rio de Janeiro, atuando também como instrutora de projetos implicados na transmissão e formação de casais de mestre-sala e porta-bandeira.

²³ Marcella Alves é primeira porta-bandeira da escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro, há 15 anos defendendo o pavilhão da escola. Atualmente, o primeiro casal da escola é formado por Marcella Alves e Sidclei Santos, juntos completam dez anos defendendo o pavilhão salgueirense.

²⁴ Reinaldo Alves Teixeira, mais conhecido como Ronaldinho. Como mestre-sala do Salgueiro ganhou quatro Estandartes de Ouro, dançou pela última vez na São Clemente, onde também conquistou a premiação. Este grande mestre-sala deixou de riscar as avenidas aos 41 anos ao falecer precocemente.

escola de samba Rancho Não Posso Me Amofiná ministraram uma oficina²⁵ na quadra da escola que culminou em um memorável e inesquecível Encontro de Bandeiras.

O certificado de participação de Nando Elegância, que na época ainda não tenha recebido o batismo do nome artístico, é um dos poucos documentos que tive acesso que registram essa limiar oficina no território do carnaval paraense. Nele podemos coletar informações importantes como a instituição promotora, a data, carga horária, os ministrantes.

De lá pra cá, Mestre Dionísio estabeleceu uma rede de relações, vindo a Belém várias vezes com o objetivo de transmissão, aprimoramento do bailado e formação de casais de mestre-sala, porta-bandeira e porta-estandarte.

A seguir disponho alguns registros efetuados por mim, no ano de 2018, da oficina *A Arte, o Riscado e o Bailado* promovida pelo Rancho Não Posso Me Amofiná, na sua quadra *Raimundo Manito*²⁶. As imagens nos mostram o mestre mergulhado no processo de transmissão do conhecimento. Na primeira imagem, com Mestre Dionísio ao centro passando instruções aos alunos e alunas dispostos em sua volta, na segunda imagem está ensinando os posicionamentos corretos dos pés à porta-bandeira e na terceira, sem proferir nenhuma palavra, mas com ações, ensina o modo correto de organizar a bandeira para registros fotográficos:

²⁵ Tive a oportunidade de vivenciar essa formação com Mestre Dionísio e os instrutores, Marcella Alves foi uma grande inspiração pro meu bailado, uma referência enquanto artista profissional da dança. As lembranças desse grande encontro estão guardadas na memória, em especial do corpo, não há quase registro fotográfico. Em 2001 ocupava o cargo de segunda porta-bandeira da escola de samba Rancho Não Posso Me Amofiná, com 23 anos, lembro-me da grande expectativa e entusiasmo da comunidade em receber pessoas tão importantes para o carnaval a nível nacional na nossa cidade, naquela época tudo era mais difícil chegar na Região Norte, especialmente formações e oficinas para os casais de mestre-sala e porta-bandeira.

²⁶ Raimundo Manito foi o fundador da quarta escola de samba mais antiga do país, o Rancho Não Posso me Amofiná, mesmo carregando em seu nome a referência aos ranchos carnavalescos, já fora instaurada dentro dos moldes do carnaval de escola de samba em Belém. Manito, homem preto, socialista, jurunense, após sua estadia no Rio de Janeiro trouxe consigo o novo modelo de carnaval que eclodia na cidade carioca e implantou em Belém do Pará.



Imagem 5 – As relações de trocas direcionadas por Mestre Dionísio. Na foto: Mestre Dionísio e alunas e alunos da oficina. Arquivo da pesquisadora.



Imagem 6 – Mestre Dionísio e a transmissão do conhecimento. Na foto: Giovana – porta-bandeira – e Mestre Dionísio. Arquivo da pesquisadora.



Imagem 7 – As normas da tradição ensinadas pelo mestre no próprio fazer. Na foto: Mestre Dionísio, Ana Flávia Mendes, Miguel Santa Brigida e Arianne Pimentel. Arquivo da pesquisadora.

Nasceu em Belém do Pará, no dia dezesseis de setembro de 2011, a Academia Paraense de Mestre-sala, Porta-bandeira e Porta-estandarte²⁷, tendo como seu grande idealizador Miguel Santa Brígida que ao ter contato com a Escola do Mestre Dionísio, durante o pós-doutorado no Rio de Janeiro, nasceu o desejo de instaurar uma escola em Belém do Pará.

Todavia, a constituição dos pilares da Academia deu-se a partir do duo entre dois doutores-pesquisadores-professores [...]. O “Mestre-sala” Miguel Santa Brígida e a “Porta-bandeira” Ana Flávia Mendes, que apesar de estarem separados geograficamente, ele no Rio de Janeiro e ela em Belém do Pará, fizeram “dançar” seus pensamentos-corpos-almas em busca da criação da Academia, ou melhor, da bandeira a qual passariam a defender e que compôs a tríade: Miguel-Flávia-Academia ou Mestre-sala-Porta-bandeira-Bandeira (Gonçalves, A., 2014, p. 103).

Miguel, com um carrego de gente²⁸ ergueu esse grande sonho, sonho não só dele, mas de toda uma comunidade que há anos ansiava por um espaço de centralização, nodal, de encontros, para aproximar os aristas das nobres danças carnavalescas e acentuar os processos de trocas, aprendizados e salvaguarda da tradição, constituindo-se como um espaço que:

[...] possibilita e propicia o estudo do samba como construção do conhecimento. Difundindo este propósito para além da universidade e alcançando também a comunidade do samba. Com a sua fundação, o carnaval de Belém do Pará se fortifica e se destaca, pois os próprios praticantes se dispõem a estudar, refletir, compartilhar, aprimorar seus conhecimentos sobre seus fazeres. Desta forma, o diferencial está na associação entre estudo e prática. O que demarca sua importância para o carnaval

²⁷ Em sua implantação constituía-se como uma falange do grupo de pesquisa TAMBOR – Grupo de pesquisa da Universidade Federal do Pará criado em 2008 e coordenado por Miguel Santa Brígida. Grupo de pesquisa de reflexão acadêmica ligado às ações extensionistas. No TAMBOR há uma preocupação em não dissociar prática e extensão, sendo as pesquisas vinculadas a um saber, a uma sabedoria praticante, por isto assume a Etnocologia como carro-chefe.

²⁸ Na sua formação contou com a colaboração dos professores da UFPA Ana Flávia Mendes, Cláudio das Mercês, Beto Benone, Cláudia Palheta, todos vinculados ao TAMBOR. Desde a primeira reunião com os professores supracitados “[...] já fora batizada como Academia Paraense de Mestre-sala, Porta-bandeira e Porta-estandarte. Sugestão de Ana Flávia Mendes [...]”. (Gonçalves, A., 2014, p. 103).

da cidade de Belém do Pará, além de fortificá-lo e expandi-lo em diversos níveis, em especial no que concerne o estudo da dança (Gonçalves, A., 2014, p. 100-101).

Desde sua instauração a Academia contou com a mentoria de Mestre Dionísio que inclusive veio a Belém, juntamente com os instrutores da sua escola, na época, Verônica Lima e Hugo César, e ministraram uma oficina sobre o bailado do casal de mestre-sala e porta-bandeira, tendo como culminância um Encontro de Bandeiras realizado no Instituto de Artes do Pará (IAP), celebração em que fora lançada oficialmente a Academia Paraense de Mestre-sala, Porta-bandeira e Porta-estandarte. A Academia se vinculou à Escola de Mestre-sala e Porta-bandeira de Mestre Dionísio, constituindo um importante núcleo desta escola de referência nacional na Região Norte.

Mestre Dionísio teve singular atuação na formação da Academia em vários setores, inclusive na escolha do grupo de instrutores que teria a missão de iniciar esse processo de transmissão do conhecimento da tradição da dança em solo paraense. Os primeiros instrutores foram escolhidos a partir da oficina, há pouco mencionada, sob o olhar atento de Mestre Dionísio que identificou qualificações didáticas, de liderança, conhecimento e técnicas para o ensino, foram eles: Bené Brito e Flavinha Alegria (1º casal de Mestre-sala e Porta-bandeira da escola de samba Piratas da Batucada, até os dias atuais), Nando Elegância e Jéssica Sorriso (na época, 1º casal da escola de samba Bole-Bole), Cíntia Luna (na época 1º Porta-bandeira da escola de samba Embaixada) e Feliciano Marques²⁹ (bailarino-intérprete-criador da Companhia Moderno de Dança, educador físico e pesquisador da dança do porta-estandarte).

²⁹ Na época que fora escolhido como instrutor da Academia não era oficialmente porta-estandarte, foi uma das grandes apostas, segundo Miguel Santa Brigida, que deu certo, pois não era praticante e nem apresentava ampla experiência com o carnaval de escola de samba. Feliciano Marques desenvolveu a pesquisa de mestrado “*A DANÇA DO PORTA-ESTANDARTE: corporeidade e construção técnica na cena carnavalesca na cidade de Belém do Pará*” vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará – Instituto de Ciências da Arte, defendida em 2013. Com a imersão na pesquisa de mestrado e no espetáculo de dança “Serpentinas e Poesias”, da Companhia Moderno de Dança, sob direção artística de Ana Flávia Mendes, dançando como porta-estandarte, fora despertado o desejo de mergulhar a fundo nesta dança, tornou-se oficialmente o primeiro porta-estandarte da Escola de Samba Quem São Eles, traçando uma trajetória de mais de 10 anos de glórias na escola grená e branca.

No ano de 2013 aconteceu a primeira mudança no quadro de instrutores, devido diferentes fatores, neste ano passei a integrar este quadro, juntamente com a atual porta-bandeira da escola de samba Xodó da Nega, Nadja Graciosidade, posteriormente novos instrutores ingressaram, como Fábio de Cássio, Breno Lucas³⁰ e Maurício Souza³¹.

As aulas geralmente eram divididas em três grandes momentos que iniciavam com dinâmicas de aquecimento, alongamento, trabalho de resistência e tônus muscular. No primeiro momento trabalhava-se ritmo, fluências, qualidades de movimentos e algumas dinâmicas corporais com enfoques técnicos de movimentos específicos do bailado. No segundo momento os alunos e alunas eram divididos em três grupos: mestres-salas, porta-bandeiras e porta-estandartes, geralmente um(a) instrutor(a) assumia o grupo e outro(a) ficava dando assistência. Era dada ênfase ao processo de transmissão dos elementos técnicos da dança e aperfeiçoamento dos mesmos. Os grupos não eram divididos em níveis ou graus de experiências dos alunos e alunas, mestres-salas experientes dividiam espaço com os iniciantes, por exemplo, todos executavam a dinâmica proposta em uma sinergia de trocas que não partia da verbalização necessariamente, mas da observação do outro imerso no próprio fazer. Neste segundo momento trabalhava-se isoladamente o repertório gestual comum do bailado, as porta-bandeiras técnicas de giros, deslocamentos, relação com o pavilhão e domínio do mesmo, postura, movimentos de braços, dentre outros; os mestres-salas aprofundavam no estudo do riscado, nos deslocamentos, cortejos, giros; os porta-estandartes imergiam no estudo do samba no pé e na relação com o estandarte.

O terceiro momento era o espaço-tempo da consagração, acredito que era o mais esperado. Realizávamos um “mini” Encontro de Bandeiras, todos se apresentavam, uns aos outros. Espaço destinado à execução da estrutura tradicional do bailado, colocar em prática os movimentos trabalhados de forma isolada, assim como emprego do estilo pessoal na dança. Com essa apoteose e energia, findávamos as aulas, instante de celebração, harmonia, integração entre os casais, porta-estandartes. Ser visto pelo outro demarca notória dimensão

³⁰ Atualmente, é o primeiro mestre-sala da escola de samba Bole-Bole.

³¹ Foi por anos porta-estandarte da escola de samba Piratas da Batucada, tecendo uma trajetória gloriosa junto à escola. Maurício é grande referência no carnaval paraense na dança do porta-estandarte.

espetacular desta tradição dançada. A partir do olhar do outro vincula-se transmissão, aprendizado e autoria, relações de trocas. Ser percebido pelo outro é, também, o limiar da alteridade.

As aulas eram organizadas com encontros mensais dos instrutores e coordenação, onde traçávamos objetivos e planejávamos as aulas, assumindo um cronograma, planos de aulas e escala de instrutores. A Academia também promovia ações, como Encontros de Bandeiras, espetáculos, seminários, encontros com a comunidade do carnaval de escola de samba, além da integração com as escolas de samba da cidade a partir da realização de aulas nas quadras das escolas. Este momento de ida da Academia às quadras era um dos mais importantes, ao meu ponto de vista, pois entrávamos em contato com o território da dança propriamente, espaços ancestrais, de afeto, simbólicos, além de promover o maior contato da Academia com a comunidade do samba, fortalecendo a relação e importância das ações extensionistas que firmam as bases do ensino-pesquisa da Universidade Federal do Pará.

Durante os anos que atuei como instrutora da Academia, já formada no curso de Licenciatura em Dança da UFPA e atuando na docência em dança em espaços formais de ensino e não-formais, pude observar os modos de transmissão do conhecimento de cada instrutor, instrutora e constatar a singularidade metodológica do ensino das danças carnavalescas de escola de samba. A maioria não possuía formação docente em dança, mas instauravam uma pedagogia autoral permeada por todas suas experiências artístico-culturais. Cada instrutor(a) trazia dinâmicas próprias de seus domínios para aplicação nas aulas. Nando Elegância quando trabalhava exercícios de postura, posição dos braços, técnicas de giros para porta-bandeiras, associava movimentos do ballet clássico ao bailado do casal; Bené Brito quando trabalhava a soltura do corpo, especialmente do quadril, recorria ao seu repertório das danças regionais; Fábio de Cássio sempre levou para as aulas técnicas e movimentos da capoeira para trabalhar o jogo, improvisado e a construção da corporeidade malandra do mestre-sala.

A Academia Paraense de Mestre-sala, Porta-bandeira e Porta-estandarte atuou no cenário paraense por dez anos, suas atividades foram encerradas, mas sua força motriz permanece viva, como uma escola ancestral passou a nutrir novas idealizações e projetos em Belém do Pará.

Nando Elegância foi um dos primeiros instrutores da Academia, neste espaço ganhou experiência como transmissor do conhecimento, tecendo metodologias, aprimorando didáticas, despertando seu amor e implicação na formação de novos casais e propagação

das danças de escola de samba. Criou seu próprio projeto, o *Projeto Bailando com Elegância*, cujo principal objetivo é não deixar o bailado morrer, preocupação de todos os mestres que salvaguardam a tradição. Como ele nos conta:

Eu fiz uma oficina pra quando foi a fundação da Academia Paraense de Mestre-sala, Porta-bandeira e Porta-estandarte e aí o Mestre Dionísio escolheu três instrutores homens e eu estava lá como um deles. Então, eu fiquei na Academia durante três anos dando aula, depois por motivos particulares me afastei, depois eu tive aquelas procuras de porta-bandeiras para que eu fosse na casa dar umas aulas e não dava pra eu estar em todos os lugares no mesmo momento. Então, na escola de samba que eu estava marquei uma aula com todas, marquei um dia na semana e nisso eu ia dando aula e nisso foi surgindo o meu projeto que eu chamava de Sala de Ensaio porque como eu ensinei três irmãs na casa delas eu dizia: vamos pra nossa Sala de Ensaio? E essas três irmãs sempre estavam lá comigo. E depois começou aparecer mais uma e depois outra e aquilo acabou ficando pequeno pra gente e eu levei pra dentro da escola de samba onde eu estava. E aí lá eu coloquei Bailando com Elegância. Pra onde eu vou eu levo o meu projeto. O projeto é meu não é da escola de samba que estou. Até porque as vezes é muito difícil ter um incentivo da própria escola, um incentivo da gestão que está, né? Tem gestão que abraça e tem gestão que não abraça. Então, o projeto é meu. Se eu for pra escola tal o projeto vai junto comigo se eu não tiver em nenhuma escola, mas o projeto vai estar aonde eu estiver. Eu faço pelo motivo de gostar da arte da dança do casal de mestre-sala e porta-bandeira e pra não deixar aquilo morrer. Eu fico tão feliz quando alguém procura, se interessa por essa arte.



Imagem 8 – Projeto Bailando com Elegância, a salvaguarda do bailado. Na foto: Nando Elegância. Registro da pesquisadora.



Imagem 9 – Organização e dinâmica dos modos de transmissão de Nando Elegância. Na foto: alunos e alunas do projeto e Nando Elegância. Registro da pesquisadora.

Implicada em conhecer com maior profundidade os modos de transmissão do conhecimento e aprendizados do bailado do casal, principalmente do riscado, acompanhei algumas aulas do projeto Bailando com Elegância no ano de 2022, nesta imersão em campo efetuei o registro de uma aula, a qual disponho de forma compactada aqui. O vídeo nos transmite a dinâmica de uma aula, sua organização, condução, transmissões do conhecimento que podem ser identificadas pela oralidade como recurso, mas primordialmente pela ação do corpo neste processo. Nando Elegância é um mestre que transmite colocando o próprio corpo em execução, enfatizando a observação como singular caminho para o aprendizado no contexto das danças carnavalescas de escola de samba. Convido a assistirem a aula – vídeo compacto³² – através do QR Code abaixo:



Aponte a câmera do seu celular para o QR CODE para assistir o vídeo compacto da aula.

³² O vídeo também pode ser acessado pelo link: <https://youtu.be/g8y6gevXuOw?si=YtuoesE5FywH4151>

Com a oportunidade de vivenciar *in loco* uma aula prática na Escola do Mestre Dionísio no Rio de Janeiro, ministrar e participar de aulas na Academia por alguns anos e acompanhar aulas do projeto Bailando com Elegância no ano de 2022, verifiquei a coexistência de práticas pedagógicas com métodos, didáticas, dinâmicas e modos de transmissões semelhantes, com induções ao invés de caminhos prontos, levando os indivíduos à percepção e experiência no próprio corpo, não há uma sistematização de como fazer o passo, mas há modos transmissivos de como chegar a fazê-lo no processo imersivo das potencialidades corporais. Segundo Paula (2023), nas tradições Congo-Angola, Nagô-iorubá e Jeje, os aprendizados nas comunidades-terreiros acontece, em sua maioria, pela observação, percepção, mais se ouve do que se fala, aprende-se a intuir o quê e como perguntar, assim acontece com o aprendizado do bailado dentro das comunidades do samba, que mesmo localizadas em regiões geograficamente distantes compactuam de uma prática artístico-pedagógica matricial afrocentrada.

Rocha (2011) sinaliza que o aprendizado é um processo cultural, não linear, complexo e multifacetado, contínuo e singularizado, visto que cada indivíduo detém modos próprios de recepção do conhecimento. Neste sentido, o corpo gera uma produção espiralada do conhecimento e aprendizado, como um portal de inscrição do saber (Martins, 2003). Dentro deste processo de aprendizado emergente das práticas afrocentradas, o corpo se alimenta do saber por meio da imersão no convívio com a comunidade, no movimento da cultura, em um processo contínuo de trocas, ao passo que incorpora os aprendizados é protagonista desta incorporação ao elencar, selecionar, direcionar o que passará a lhe constituir. Daolio (2013) nos apresenta o seu conceito de *incorporação*, onde

O homem, por meio do seu corpo, vai assimilando e se apropriando dos valores, normas e costumes sociais, num processo de inCORPOração (a palavra é significativa). Diz-se correntemente que um indivíduo incorpora algum novo comportamento ao conjunto de seus atos, ou uma nova palavra ao seu vocabulário ou, ainda, um novo conhecimento ao seu repertório cognitivo. Mais do que um aprendizado intelectual, o indivíduo adquire um conteúdo cultural, que se instala no seu corpo, no conjunto de suas expressões. Em outros termos, o homem aprende a cultura por meio do seu corpo (Daolio, 2013, p. 37).

Na incorporação do conhecimento no processo de construção/aprendizado do riscado, o corpo é o portal que potencializa os sistemas de trocas entre os meios, logo, o que vem de fora passa a ser transformado com o que já existe dentro, no *corpo-encruzilhado*, que devolve o que foi deglutido em transformação ao meio novamente no instante da expressão artística do riscado. O que constitui um processo cíclico de atravessamentos, incorporações e criações artísticas.

O mestre-sala é o grande responsável por nutrir seu riscado de elementos que lhe são significativos, sendo atuante na construção da sua *ancestralidade artística*, assim acontece nos processos de construção do riscado em sua imersão na comunidade, na apreensão da tradição e transmissões do conhecimento e, principalmente, nos modos singularizados do aprendizado que o leva a ser o verdadeiro autor nessa construção criativa que, também, se elabora no instante da sua experiência. O improviso, enquanto espaço aberto ao instante presente, constitui-se como potencializador das criações e re-criações do riscado, possibilitando ao mestre-sala um espaço de pesquisa mesmo estando imerso na apresentação artística, como podemos verificar na fala de Nando Elegância³³:

Na hora do riscado a gente fica tão emocionado de estar dançando ali e a comunidade passando aquela energia que em algum momento tu acaba fazendo algo que tu nunca nem fez, aí depois tu vai ver um vídeo teu e, meu Deus, eu fiz isso? Eu não sabia que fazia isso! Nem tudo sai só o que tu ensaiou, sai no improviso de tu fazer um giro a mais que não estava na tua coreografia, não estava naquele momento. E saiu porque aquela energia é tão grande que faz com que tu acabe flutuando em alguns momentos da dança.

Às vezes já têm elementos que já são fixos e às vezes são elementos que nasce naquele momento pra mim. Então não é sempre o mesmo riscado, se eu pegar e dançar agora um samba aqui e depois se colocar aquele mesmo samba eu não vou fazer o mesmo riscado porque pra mim eu vou naquele momento da emoção.

Nos processos transmissivos desta tradição dançada não se entrega um riscado pronto ao mestre-sala, se oferece caminhos para sua construção. O mestre-sala iniciante aprende o que os praticantes chamam de “feijão com o arroz”, ou seja, a estrutura básica dos movimentos

³³ Relato de Nando Elegância – Entrevista para a pesquisa.

juntamente com os valores da tradição, após esse domínio se torna o responsável na construção do riscado e na impressão da sua assinatura artística que exige muito estudo das potencialidades do corpo, sendo a repetição indispensável, constitui-se com lugar de aprimoramento das técnicas corporais e de estudo para criação e recriação artística, espaço de revisitação do conhecimento já incorporado no âmbito da memória.

Nos processos de aprendizagens que se dão no chão da tradição “[...] aprender a dançar o passo é tomar contato com a ancestralidade de uma dança, sendo o passo, uma espécie de portal que revela a corporeidade que transpassa a relação de tempo/espaço presente” (Amoroso, 2019, p. 4). Podemos verificar a dimensão do mergulho ancestral que o riscado propicia ao mestre-sala a partir do relato de Nando Elegância:

O riscado já é uma história dentro da dança do casal de mestre-sala e porta-bandeira. Cada um tem o seu riscado, a sua tradição de fazer o seu riscado, acho que não podemos fugir desse respeito porque o riscado pra mim é onde estamos pisando naquele solo, pedindo licença, riscando justamente pra trazer toda aquela energia positiva e pedir licença pros antepassados, pras pessoas que já passaram por ali. Então, tu pode fazer o que quiser do teu riscado, mas riscando nesse solo, riscando o chão, já é um riscado pedindo algo, desenhando nesse chão, no riscado você faz tudo isso, chama sua ancestralidade, você pede licença³⁴.

Dentro do processo de construção artística das danças carnavalescas de escola de samba a elaboração do conhecimento não se aparta da experiência contínua. O movimento ancestral da cultura do samba, não apenas no período carnavalesco, amplia os espaços de formação, de tessitura da rede relacional da comunidade, do aprendizado, dos sistemas de trocas, dentre outros. Nesta perspectiva, demarco os *Encontros de Bandeiras* realizados pelas escolas, e até mesmo por casais de mestre-sala e porta-bandeira de forma independente, como espaços de sociabilidades, artísticos, celebrativos que corroboram para a formação de uma *comunidade de sentimentos* (Halbwachs, 2006).

³⁴ Relato de Nando Elegância – Entrevista para a pesquisa.

Nos dias 05, 06 e 07 de dezembro de 2019, a escola de samba Rancho Não Posso Me Amofiná promoveu seu *IV whorkshop de mestre-sala, porta-bandeira e porta-estandarte*, tendo como convidado especial o Mestre Dionísio. O encontro contou com roda de conversa, oficina e Encontro de Bandeiras. Participei da roda de conversa intitulada *A importância do casal de Mestre-sala, Porta-bandeira e Porta-estandarte no carnaval paraense*, ao lado do Mestre Dionísio, do Prof. Dr. Miguel Santa Brigida, da Profa. Dra. Ana Flávia Mendes, da Profa. Brenda de Paula. Momento de muito aprendizado, especialmente pelas partilhas e escuta dos praticantes da tradição.

No encerramento do encontro fomos convidados a compor outra mesa, mas celebrativa, festiva, ficando dispostos de frente para as apresentações dos casais e porta-estandartes que nos cumprimentavam concedendo a bandeira de suas escolas para saudarmos, o que me deixou muito honrada em poder tocar o símbolo de maior representatividade das comunidades. A bandeira se constitui como elemento sagrado neste contexto, para além das representações dispostas em suas cores e símbolos, detém a energia afrocentrada do carnaval de escola de samba que, em movimento, faz vibrar todas as forças ancestrais, da memória e tradição, concedendo ao espaço-tempo a energia espiralada do sagrado e do artístico em plena comunhão e celebração.

Durante a celebração deste grande momento de encontros, afetada pelo instante presente, realizei vídeos, com o próprio aparelho celular. Achei interessante inseri-lo aqui nesta pesquisa-encruzilhada porque ele carrega a minha imersão enquanto artista-etno-pesquisadora das minhas diferentes experiências junto ao fenômeno, além de nos permitir adentrar e sentir a energia artístico-sagrada do ritual de celebração do encontro da comunidade e a percepção da *comunidade de sentimentos* gerada naquele espaço-tempo.

No vídeo, além da sua espetacularidade desenhada pelos corpos carnavalescos imersos em suas danças, podemos observar todos os pontos apresentados aqui sobre os modos de transmissão e aprendizados que não acontecem somente nas aulas, oficinas, mas principalmente no instante presente da cena-celebração, diante do olhar do outro.

O grande círculo fechado por todos e todas concentra a energia do que se viveu, criou e inscreveu naquele chão sagrado, como um grande ponto riscado repleto de singulares e simbologia desta comunidade. A circularidade em sua dimensão do sagrado ancestral demarca o ritual de Encontro de Bandeiras que em deslocamento horário e anti-horário mergulha ao encontro com os ancestrais deste bailado e retorna com suas energias incorporadas para o tempo presente e em projeção ao futuro. No centro deste grande ponto as porta-bandeiras se conectam,

os mestres-salas riscam e os porta-estandartes sambam. Em seguida vão para dançar no improviso do corpo em festa, em êxtase, celebrando todas as escolas de samba representadas por seus pavilhões em movimento.

Mestre Dionísio é levado ao centro da roda, reverenciado por todos que ali participaram deste ato mito-poético e espetacular, ao mesmo tempo é possível vê-lo dando direcionamentos, organizado os casais e estandartes para reverenciar o público, o que assinala que ali também é espaço para transmissão e aprendizados. O grande presente que recebemos foi ter a honra de ver o nosso grande mestre, ancestral encarnado desta tradição, riscar e bailar em sua espetacularidade ancestralizada.

Quando um mestre risca, movimentam com ele toda uma comunidade! Participe desta cena-celebração assistindo ao vídeo:



Aponte a câmera do seu celular para o QR CODE para assistir ao vídeo do Encontro de Bandeiras.

4.3 O RISCADO DO MESTRE-SALA: UMA DANÇA AUTORAL

O toque sutil no chão, os pés parecem acariciá-lo com as pontas do sapato, mestre-sala só risca com seu sapato de sola lisa! Os pés deslizam rapidinho, miudinho e, pegando o espectador de surpresa, deslizam grande, rápido e ficam num vai e vem, brincando com o tempo, com as formas, com o toque dos pés no chão. Hora ou outra um pé se distancia do chão para gerar um desequilíbrio corporal, um fingir que vai, mas não vai, um cai, mas não cai, carta malandra que cada mestre-sala esconde. O corpo parece um barco no mar... Um bêbado após tomar seu rum. E neste contato de afeto entre pés e chão o mestre-sala dança, vai pra trás, pra frente, pro lado, abre as pernas, fecha, gira. Ele constrói e faz o seu riscado! E só ele sabe fazer essa escrita autoral.



Imagem 10 – Sapatos de Nando Elegância, o instrumento para o riscado. Foto-experimentação da pesquisa.

Enquanto porta-bandeira desde os dez anos de idade, teci uma trajetória nesta dança de tradição afro-brasileira em sincronia com as danças acadêmicas. O bailado da porta-bandeira me fez espiralar em outras danças que hoje estão imbricadas em mim, nas minhas práticas artísticas. Do chão da escola de samba pisei em outros chãos, palcos, teatros, mas sempre retornava ao meu território artístico-político: o carnaval de escola de samba. O bailado levou-me à paixão pela docência e ao longo do curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Pará me assumi uma *professora-pesquisadora-praticante* das danças carnavalescas de escola de samba, um lugar de encontro afetivo, mas principalmente político dentro do estudo acadêmico da dança.

Ao chegar no mestrado em artes efetuo o exercício de retorno à minha dança ancestral, tendo como motrizes questões que sempre me acompanharam ao longo da construção do meu bailado, especialmente a inscrição do meu estilo artístico no contexto do samba. Desta forma, a partir da construção de uma metodologia de pesquisa voltada para as singularidades das danças tradicionais afro-brasileiras, elaborei aulas-experimentação de imersão corporal a fim de que os partícipes, casais de mestre-sala e porta-bandeira integrados à Academia de Mestre-sala, Porta-bandeira e Porta-estandarte, desvelassem e/ou criassem suas autorias em suas danças e se reconhecessem como autores/autoras de suas criações artísticas.

Na pesquisa, a Dança Autoral, bandeira que criei, alinhvei e defendi na avenida acadêmica, fora contada através do meu olhar, mas principalmente pela perspectiva do apontamento dos próprios casais de mestres-salas e porta-bandeiras, minhas induções tiveram como objetivo principal suscitar o seu desvelar e verificar a relação entre o autor e sua obra artística. Muito mais do que ver suas autorias, me interessei em fazer com que eles, os sujeitos, as encontrassem, as identificassem e as reconhecessem como uma assinatura autoral na dança.

Na imersão nos estudos da Antropologia da Dança, a compreensão do estilo quanto a “[...] a maneira como os elementos estruturais são executados ou incorporados, o que não é essencial para a sua ‘estrutura’” (Kaeppler, 2013, p. 92), fora disparadora para a construção epistemológica da noção de Dança Autoral. O estilo não é tão perceptível quanto à estrutura, ele lida com pequenas diferenças, detentor de uma sutileza singular, o estilo é a maneira, o modo, como os mestres-salas e porta-bandeiras executam os passos do bailado, o que “[...] marca uma distinção pessoal que confere uma autoria ao bailarino que o cria” (Gonçalves, 2008, p. 63). Na escritura a seguir acentuo esta

sutileza e diferenciação do estilo entre os mestres-salas, seus riscados e elementos que também implicam nessa assinatura artística, como os sapatos, por exemplo:

Se parecem, mas não são iguais
 Cada um tem sua cor
 Tem seu jeito
 Seu território
 Seu traço no samba
 São muitos
 Mas podem ser um
 E o contrário também!
 Se unem em rede
 Tecida pelos pés

Amaciada pelo arrastar da sola lisa
 Sapatos que contam sobre os donos
 Se parecem, mas não são iguais
 Cada um tem o seu
 Tem sua cor
 Tem seu modelo
 Sapatos que falam sobre quem os calça
 Para escrever sobre o chão
 Riscos
 Passos

Ancestralidades
 Memórias
 Tradição
 E nesse saber da diferença
 Mesmo na semelhança
 De um coletivo de pernadas
 Tornam-se autores
 Lançam obras autorais que dançam
 Na semelhança e alteridade
 De ser mestre-sala.

Nas próximas imagens compartilho a espetacularidade dos mestres-salas paraenses, captada pela fotografia, em suas individualizações no contexto da coletividade da comunidade. Reflete mais uma imersão no fenômeno e diferentes perspectivas por mim observadas e afetadas. As imagens dos mestres-salas correspondem às posições dos sapatos, demarcando quem os calça. As fotos foram realizadas na Pedra do Peixe³⁵, no Ver-o-Peso, Belém do Pará, com os mestres-salas: Rodolfo Moura, Gabriel Borges, Nando Elegância, Felipe Corrêa, Bené Brito, João Pedro Cabral e Fábio de Cássio.

³⁵ Local situado no complexo da feira do Ver-o-Peso, na beira do rio Guajará, onde aportam as embarcações com pescados para a comercialização dentro do Mercado de Peixe do Ver-o-Peso, como também para o abastecimento de outras feiras da cidade. As madrugadas na Pedra do Peixe são de intensos fluxos de pessoas, pesagem dos pescados, comercialização.



Imagem 11 – Rede de mestres-salas paraenses. Foto-experimentação da pesquisa.



Imagem 12 – A espetacularidade dos sapatos sola lisa. Foto-experimentação da pesquisa.

Ser um assinante autoral no bailado do casal é uma tarefa árdua que requer empenho e principalmente conscientização da sua impressão, ou seja, os dançarinos sabem que determinado jeito de girar, articular os braços, gesticular, saltar, riscar, por exemplo, são deles e não de segundos, terceiros, e quando é realizado e/ou imitado por outro que não seja o autor, instantaneamente somos levados a lembrar do assinante autoral. Nando Elegância confirma isto, em uma conversa informal me contou que quando algum mestre-sala faz movimentos ou tenta riscar do seu jeito, com seu estilo, as pessoas imediatamente apontam que ele está dançando “estilo Nando Elegância”, visto que “aquele que se esforça a ponto de criar um estilo pessoal capaz de satisfazer quem o vê, é considerado um bom mestre-sala e ou uma boa porta-bandeira, e passa a ser reconhecido e distinguido entre seus pares” (Gonçalves, 2008, p. 63).

Mestre Manoel Dionísio nos fala sobre a questão da imitação:

Eu sempre digo: gente, não tentem imitar o carnaval do Rio. Por incrível que pareça [...] em todos os núcleos nossos fora do Rio de Janeiro que eu chequei, eu só encontrava pessoal tocando samba do Rio de Janeiro. Como nós vamos fazer um workshop com sambas do Rio de Janeiro se no carnaval vocês vão desfilar com o samba das suas cidades? Vamos ouvir os sambas do Rio? Vamos ouvir, ótimo. Quer dançar igual o mestre-sala do Rio de Janeiro? Não vai conseguir! Se conseguir você está imitando. Então, veja todos os trejeitos que o mestre-sala do Rio de Janeiro que você gosta faz e traz para o seu corpo, desenvolve o que você gosta deste mestre-sala do Rio de Janeiro no seu corpo. Porque se fizer igual você está imitando³⁶.

Mestre Dionísio, ao dizer “*traz para seu corpo*”, nos amplia o olhar em torno da inspiração e imitação no contexto desta dança, especialmente sobre o princípio fundante da Etnocologia que propõe o adensamento do estudo do corpo em suas diversas imersões. Ao

³⁶ Papo de bamba – entrevista com Manoel Dionísio – 16/06/2020. Disponível no YouTube: https://www.youtube.com/live/Pw_XfSaGKdE?si=AwEGowig1vcGmDan

“trazer para o corpo” o/a artista passa a compreender o fenômeno de forma interna, adentrando camadas, alcançando respostas com sentidos próprios que emergem do próprio corpo.

Como já mencionado aqui, a inspiração é o princípio do encantamento que leva as pessoas a se tornarem mestre-sala, uma porta-bandeira, é pelo afeto que tudo inicia. A imitação também é recorrente nesta tradição, embora não deva ser um lugar de acomodação, mas torna-se fundamental nos processos de aprendizados, tentar fazer o que o outro faz leva ao conhecimento do corpo e suas potencialidades para o alcance de uma “[...] construção corporal permeada de elementos significativos para si (o que faz), e para o outro (o que vê), a fim de consagrar sua obra, o riscado, ao instante do espetáculo, ao instante do agora!” (Gonçalves, 2022, p. 163).

A importância de trazer para o próprio corpo, como sublinha o mestre, é adentrar nas camadas mais profundas do que a instância da mera superficialidade da imitação, da cópia, de tentar ao máximo parecer ser o outro. Embora, o movimento já não seja totalmente do outro a partir do instante que ele passa a ser executado pelo “imitador”, há um sistema de trocas e incorporações que começa a prevalecer, onde o movimento carregado de elementos simbólicos do corpo passa a ser comportar de outra forma, mesmo que com mínimas singularidades perceptíveis. O mesmo movimento apresenta nuances quando executado por corpos distintos.

Ainda adensando esta questão da imitação para chegar à Dança Autoral, Fábio de Cássio em uma das conversas informais que tivemos ao longo da trajetória desta pesquisa-encruzilhada, relatou que o passo que ele faz em seu riscado, que é tão característico seu, surgiu de uma imitação. Ao ver um mestre-sala carioca fazer, achou interessante e decidiu experimentar no próprio corpo, efetuando alterações e deixando do “seu jeito”. Este passo consiste na abertura rápida, precisa, das duas pernas ao mesmo tempo, deixando-o em um nível médio em relação ao plano verticalizado do corpo, mas sem encostar os joelhos ao chão, demonstrando destreza, equilíbrio, Fábio de Cássio, com toda sua experiência artística, assimilou o movimento, experimentou no seu corpo e logo inseriu seu estilo, modificando-o e assinando como seu. Deu ao passo o nome de *Tesoura*, que também é o nome de um passo da capoeira, podemos identificar o seu estilo malandro tanto no jeito de executá-lo como no nome concedido ao passo transformado que passara a compor sua obra, o riscado.

Mesmo com toda inspiração e encantamento pelos mestres-salas cariocas, o modo como os mestres-salas daqui riscam se difere do modo deles ou de outros. Isso deve-se à corporificação da cultura. As peculiaridades do contexto da Região Norte e, principalmente, as

influências das danças regionais no bailado dos casais de mestre-sala e porta-bandeira de Belém do Pará são elementos determinantes para a constituição de um estilo muito particular de dançar a estrutura tradicional do bailado. A individuação já se incumbe em demarcar a diferença própria de cada pessoa dançando, contudo, existe uma autoria que se constrói no coletivo, que é própria dos casais da Região Norte, da Amazônia Paraense. Alguns mestres-salas e porta-bandeiras sinalizam não usar como referências no bailado elementos das danças regionais, outros(as) assumem essa referenciação na dança para alcance do “algo a mais”, para ajudar na execução técnica de algum passo do bailado, dentre outros fins.

O modo como o bailado se expressa dentro do contexto cultural e territorial da Amazônia Paraense leva-me a considerar que a Dança Autoral não se assenta ao sujeito unicamente, mas se expande ao coletivo, grupos, comunidades, povos que passam a imprimir uma assinatura autoral coletiva. No bailado do casal de mestre-sala e porta-bandeira de Belém do Pará, por exemplo, identifico elementos da corporeidade local, como maior soltura dos quadris vista no riscado do mestre-sala, giros “carimbolizados”, posicionamentos corporais com elevações e curvaturas, braços arqueados, maneiras de posicionar as mãos, pés, cabeças característicos do carimbó, lundu, da quadrilha junina, do tecno-brega. São sutilezas da incorporação cultural que diferencia o bailado daqui com o de lá!

Sobre a relação entre autor e sua obra, Pareyson (1997) aponta que existe uma correlação de identidade que se entrelaça, assinalando que a obra não só conta sobre seu autor, como é o próprio em suas profundas subjetividades. De acordo com Salles (2017), os artistas – sujeitos constituídos e situados – comportam-se em um meio plural de interações e relações, onde prevalece a multiplicidade, mesmo assim encontram seus próprios modos de manifestação, mesmo possuindo a forma da comunidade, o sujeito não é apagado. O conceito de autoria de Salles nasce desse processo relacional do artista com os outros, autoria que é possível distinguir, diferenciar, mas não dissociar do outro. “Sob esse ponto de vista, a autoria se estabelece nas relações, ou seja, nas interações que sustentam a rede, que vai se construindo ao longo do processo de criação” (Salles, 2017, p. 152).

Tomando como pilar as concepções dos autores supracitados sobre a relação indissociável entre autor e obra, ergui a noção de Dança Autoral, que consiste na compreensão da dança como verdadeira obra de arte do dançarino(a) e através dela podemos chegar ao seu autor, e vice-versa, devido à relação de coexistência habitada e indissociada entre dançarino-autor e sua obra-dança. A Dança Autoral corresponde às

danças nascentes do processo imersivo de pesquisa corporal, do conhecimento, reconhecimento, diferenciação da dança e desejo da inscrição de uma assinatura na dança, onde o autor assina sua obra-dança como sua autoria. Noção que não se fecha às danças carnavalescas de escola de samba, mas se expande a outros gêneros de danças, inclusive a processos criativos, espetáculos cênicos, solos, etc.

Enquanto um mestre-sala experiente com notória carreira de prestígio no carnaval paraense, Nando Elegância reconhece suas autorias e a importância de concebê-las para ser um artista reconhecido na comunidade carnavalesca de escola de samba, destacar-se por meio da dança é uma cobrança pessoal, mas também da própria comunidade do samba.

A seguir Nando Elegância nos conta sobre sua Dança Autoral:

Eu não considero nem no riscado, já considero na postura da dança mesmo que caracteriza a minha dança, tipo isso é muito Nando Elegância, justamente as pessoas falam: Ah! Isso é muito parecido com o Nando Elegância dançando. Quando a pessoa já cria uma característica que todo mundo tem um estilo. Eu considero isso meu mesmo, sem eu ter colado ou então me inspirado em alguém, é meu mesmo isso. Eu que gosto de ser elegante, de estar bem vestido, bem trajado, bem aparente pra todo mundo porque a gente tá ali com o pavilhão representando uma comunidade, então não pode estar de qualquer jeito. Então, isso é meu! Não é a escola que diz que eu tenho que andar dessa forma, eu que quero andar dessa forma. Essa autoria eu coloco a minha postura porque tem riscado que os mestres-salas se curvam, se abaixam demais. Eu não! Mantenho aquela costa reta pra fazer o meu riscado. Sempre mantenho a costa reta. Eu risco e continuo com a postura³⁷.

³⁷ Relato de Nando Elegância – Entrevista para a pesquisa.



Imagem 13: Elegância é autoria no riscado. Nando Elegância riscando na pedra do peixe no Ver-o-Peso. Foto-experimentação da pesquisa.

A elegância ao dançar, enquanto autoria de Nando, lhe rendeu o batismo do seu nome artístico: Nando Elegância. Como podemos ver:

O nome Nando Elegância já veio surgir no Rancho Não Posso Me Amofiná. Eu comecei a dançar com a Yulli em 2005, aí formou o casal Yulli e Nando, eles achavam que era um casal super simpático e elegante. Aí como a Yulli era muito simpática, falava com todo mundo, tinha um sorriso super aberto, colocaram Yulli Simpatia e Nando Elegância pela minha elegância na dança. Não fui eu que escolhi ou fulano que escolheu, escolheram porque é minha característica mesmo, né? Pelo menos as pessoas dizem: é um cara que faz jus ao nome! Elegante! Isso eu sempre escuto. Foi a própria comunidade que me deu esse nome, como um batismo³⁸.

Nando Elegância fora batizado no samba a partir do reconhecimento da comunidade da sua assinatura autoral ao dançar. O olhar externo também é significativo por dar um retorno ao autor-dançarino no processo de construção da sua obra-dança. As autorias que constituem a obra não necessariamente são movimentos, passos, sequências ou a obra como um todo. As autorias também se constituem nos gestos, detalhes, maneira de sorrir, andar, girar, como elementos intrínsecos, subjetivos, simbólicos. Não há dúvidas no cenário carnavalesco paraense que Nando Elegância é um grande artista que tece uma trajetória dedicada ao santo e ao samba. Mestre-sala que imprimiu seu traço no riscado, tornando-se um autor, pois “[...] não há nada que diga mais a respeito de um criador do que sua própria obra” (Salles, 2013, p. 140).

A seguir deixo registrado o afeto que a espetacularidade do riscado autoral deste mestre-sala me atravessa. Uma obra assinada, inscrita no chão do território do carnaval paraense, que ao mesmo passo nos conta sobre este artista:

Ao olhar Nando Elegância dançar, vejo cada movimento que surge de seu corpo impregnado de uma consciência com toques de elegância, refino. O seu posicionamento corporal ereto, que quase nunca se curva para frente e que parece se expandir para tocar o céu,

³⁸ Relato de Nando Elegância – Entrevista para a pesquisa.

demonstra uma imponência, uma presença e uma afirmação de quem sabe exatamente o que está fazendo. Para mim, a sua Dança Autoral está tanto nos movimentos leves, elegantes, bem executados, amplos, mas, principalmente, na sua marcante caminhada que efetua quando está dançando, o que não encontro em outros mestres-salas.

Sua caminhada autoral consiste num andar desprezioso, malandro, quebrando o ritmo acelerado do samba. Ele vem se deslocando rumo ao público, cantando o samba-enredo, sorrindo, fazendo com as pernas um entrelaçar clássico, sutil, com os braços abertos, em alguns momentos aponta para o céu, para o público e para seu próprio peito, numa referência ao amor que sente por seu Pavilhão. E bem diante do público ele para numa elegância inconfundível, cresce mais ainda sua postura, inclina levemente sua costa e cabeça para trás ao olhar para o céu, posicionando sua perna esquerda levemente flexionada, suspendendo a planta dos pés do chão, deixando só a ponta do sapato em contato com o solo, numa postura de equilíbrio e elegância.

Quando um mestre-sala se reporta ao seu riscado, quando diz “o meu riscado”, nos transmite a ideia de algo pronto, que já fora concebido e terminado. Sem dúvida já existe uma partitura de passos tecidos e incorporados à estrutura do riscado, mas este não se constitui como obra acabada, sua poética se assenta no constante movimento de transformação, revisitação, recriação. O inacabamento lhe é próprio! O riscado “[...] está em estado de permanente mutação, refazendo-se ou talvez se fazendo, já que cada versão é uma possível obra. É a criação sempre em processo” (Salles, 2013, p. 135).

Em determinado momento da trajetória artística, especialmente quando o mestre-sala ultrapassa a linha do “iniciante” e imprime sua assinatura artística na dança, passa a se relacionar com seu riscado de outra forma, já não mais com imediatismo da construção artística, nesse momento elabora critérios para novas aberturas e alterações, já não muda o muda por inteiro, mas de forma intencional, pois já o conhece tanto que compreende o que ele pede, o que precisa, e assim passa a alimentá-lo. O riscado é como a encruzilhada, tem fome e come de tudo!

Adensando um pouco mais na relação entre mestre-sala e riscado, autor e obra, chego ao patrimônio enquanto categoria de pensamento em arte, em especial no âmbito da dança. “A palavra *patrimônio* encontra aqui um lugar próprio. Ela tem, em sua etimologia, o significado

herança: é um bem ou conjunto de bens que se recebe do pai (*pater, patri*). Mas também é uma metáfora para o legado de uma memória coletiva, de algo culturalmente comum a um grupo” (Sodré, 2019, p. 51). Chagas (2007) também destaca a referência patriarcal, uma “herança paterna”, “bens familiares” repassados de pais para filhos, “[...] particularmente no que se referia aos bens de valor econômico e afetivo, ao longo do tempo a palavra foi gradualmente adquirindo outros contornos e ganhando outras qualidades semânticas, sem prejuízo do domínio original” (p. 208).

O patrimônio enquanto categoria de pensamento, na concepção de Gonçalves (2009), é de extrema importância dentro dos aspectos sociais e mentais da coletividade humana. Sodré (2019) também sinaliza sua contribuição como categoria sociológica, “a noção de patrimônio abrange, assim, tanto bens físicos (uma loja, uma fazenda, dinheiro, etc) quanto a competência técnica ou o *lugar social* que conquistam determinadas famílias ou grupos. Não se pode compreender a lógica patrimonialista por critérios puramente econômicos, uma vez que aí se entrecruzam determinantes étnicos, políticos, simbólicos” (Sodré, 2019, p. 52).

O patrimônio, em sua ampla abrangência e sentidos, abarca os valores simbólicos e neste lugar o riscado passa a habitar, não como um valor, uma riqueza material, financeira, mas como uma herança ancestral e um bem artístico. Nestes vieses, o riscado se comporta como patrimônio, um bem tecido na coletividade, mas concretizado na individualização artística do mestre-sala, guardado e acionado pelo corpo, visto que “é no corpo e a partir dele que o riscado, bem maior do mestre-sala, se instaura no meio, no espaço, no instante presente, e após sua efêmera existência é guardado sob seus cuidados, sendo o riscado “[...] de certo modo, extensões morais de seus proprietários, e estes, por sua vez, são partes inseparáveis de totalidades sociais e cósmicas que transcendem sua condição de indivíduos” (GONÇALVES, 2009, p. 27).” (Gonçalves, 2022, p. 169).

Compreendendo que o riscado é instaurado em uma rede de homens, artistas, pode até ser considerado como uma herança (dança) de cunho patriarcal, entretanto seu lugar como uma dança permeada de elementos simbólicos e coletivos assentados na memória e tradição prevalece. Embora ninguém doe seu riscado a ninguém, como um mero objeto ou coreografia de 5,6,7,8, porque ele é um construto artístico que concentra anos de dedicação, de uma trajetória artística. Dentro de um riscado tem amor, implicação, suor, tem uma vida inteira. Dentro da seara do patrimônio, o que se deixa como herança é a ancestralidade artística, passando a constituir novos riscados e, assim, a gerar novos

bens, transmissão/herança que acontece em vida, em ação plena de atuação artística do movimento criador. A relação entre o mestre-sala e seu riscado enquanto patrimônio artístico não é de posse, possessão, mas do entendimento que aquela dança é de sua propriedade criativa, fruto do árduo empenho para consolidá-la enquanto uma obra autoral que comporta valores simbólicos.

“Na verdade, o patrimônio, qualquer patrimônio, pode mesmo ser concebido como um território” (Sodré, 2019, p. 52). O riscado é território que dança e corpo é quem concebe, guarda e exhibe esse patrimônio. “O mestre-sala é o artista que abriga em seu corpo o seu bem mais precioso, o seu patrimônio: o riscado!” (Gonçalves, 2022, p. 172).

Para Sodré (2017), a dança cria um espaço próprio, é “[...] uma celebração simbólica do espaço” (Sodré, 2019, p. 125). O riscado é um passo de dança espacializante, ilimitado, o mestre-sala ao riscar cria o seu espaço, inscrevendo seu território artístico pelo movimento da dança. O riscado é Ancestralidade Artística!

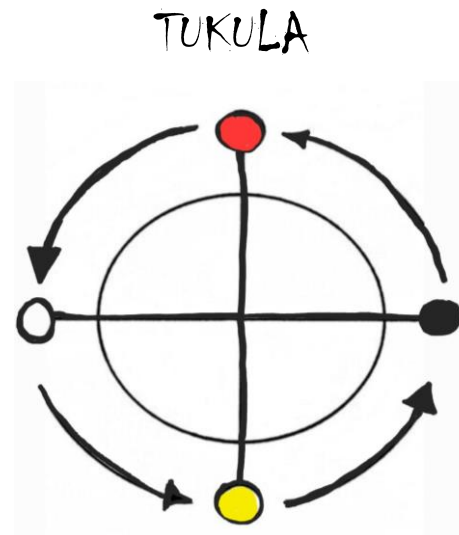
Compreendendo o riscado como um fenômeno ancestralizado, afrocentrado, encruzilhado, dança em constante movimento, traço uma relação com a *Dikenga* – Cosmograma Kongo. As linhas de forças, horizontal e vertical, encontram-se no ponto nodal, no centro, concentrando e ao mesmo tempo dissipando forças que concedem o continuum movimento vital ao riscado, ao passo que demarcam importantes atravessamentos deste fenômeno pelos estágios da vida do mestre-sala. A *kalunga*, linha horizontal que separa o mundo dos vivos e dos mortos, demarca a ancestralidade sagrada e artística de todos os mestres que já riscaram este fenômeno, ancestrais que vibram suas energias acionadas pelo riscado em sua profunda conexão com o solo sagrado do samba. Esta linha demarca os que já se foram, mas que permanecem vivos na tradição, em cada pedaço de movimento, passo, lembrança, em uma profunda relação ancestral. Completar o ciclo do cosmograma é ir até os ancestres e retornar com suas vibrações incorporadas. Quando o mestre-sala inicia a execução do riscado abre esse portal cíclico de encontro ancestral. Riscar é potencializar os mais diversos e simbólicos encontros.

O riscado em seu processo de criação artística, associado às passagens cíclicas do cosmograma, desenha-se da seguinte forma:

No tempo de Tukula, do amadurecimento, o mestre-sala imprime sua assinatura artística na dança, criando e reconhecendo suas autorias. Consagrando seu riscado enquanto obra-dança. Neste espaço-tempo, um passa a falar do outro na relação intrínseca entre autor e obra.

LUVEMBA

No tempo de Luvemba, tempo do retorno, o mergulho ancestral torna-se latente. O mestre-sala passa a reconhecer o riscado enquanto fenômeno que adentra espaços, dentre eles o sagrado ancestral. Espaço-tempo que se constitui de transformações, revisitações, pausas e até do profundo silêncio, quando o mestre-sala deixa de riscar no plano dos vivos. A travessia do mestre-sala não apaga sua escrita, seu riscado permanece pulsante ao ter seus traços riscados por outros, concebendo novos nascimentos e dando continuidade ao movimento cíclico vital do riscado.



No tempo de Kala, o nascimento, o riscado é executado em sua estruturação inicial de movimentos. Neste espaço-tempo o mestre-sala passa a se conectar com os movimentos, apropriar-se da execução, desenvolver técnicas. Acontece o nascimento e ao mesmo tempo a profunda imersão no processo criativo, estreitando a coexistência indissociável entre mestre-sala e riscado.

KALA

No tempo de Musoni, de concepção, acontece o encantamento e afeto. Espaço-tempo de formação, de contato com a tradição da dança, com os saberes, normas, condutas, que passam a ser incorporados pelo mestre-sala. Neste espaço-tempo acontece a transmissão do conhecimento e aprendizados.

MUSONI

Figura 2 – Cosmograma Kongo – Dikenga.

Abrimos este samborê com o ponto riscado da ancestralidade sagrada de Nando Elegância e fechamos aqui com o **Ponto-Ancestral-Artístico** deste mestre-sala. Ponto riscado que nos remete imagetivamente sobre suas imersões no santo e no samba, que juntas constituem seu riscado, demarcando uma singular trajetória artística permeada de ancestralidade, memória, tradição e autorias no riscado. Nando Elegância se curva para o santo para se verticalizar elegantemente na dança, essa é a força que seu ponto riscado concentra: da ancestralidade no construto da arte, da dança riscada no solo sagrado!

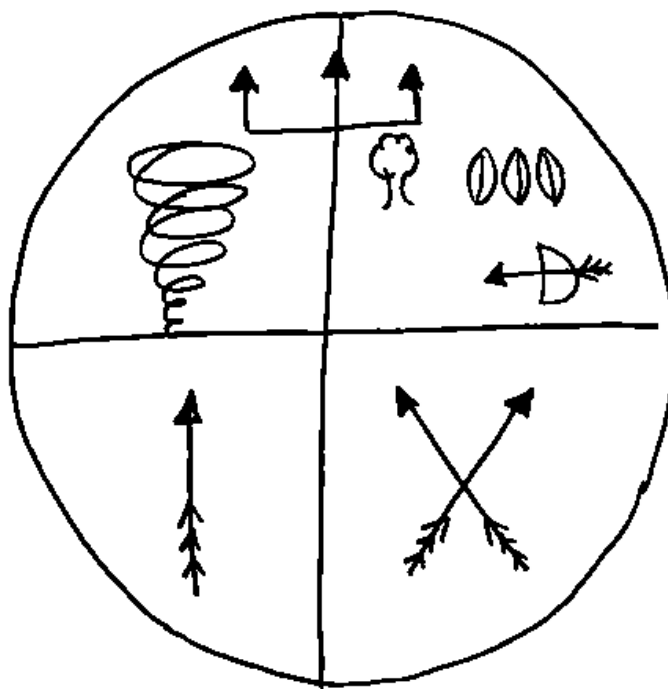


Figura 3 – Ponto-ancestral-artístico de Nando Elegância. Desenho: Arianne Pimentel.

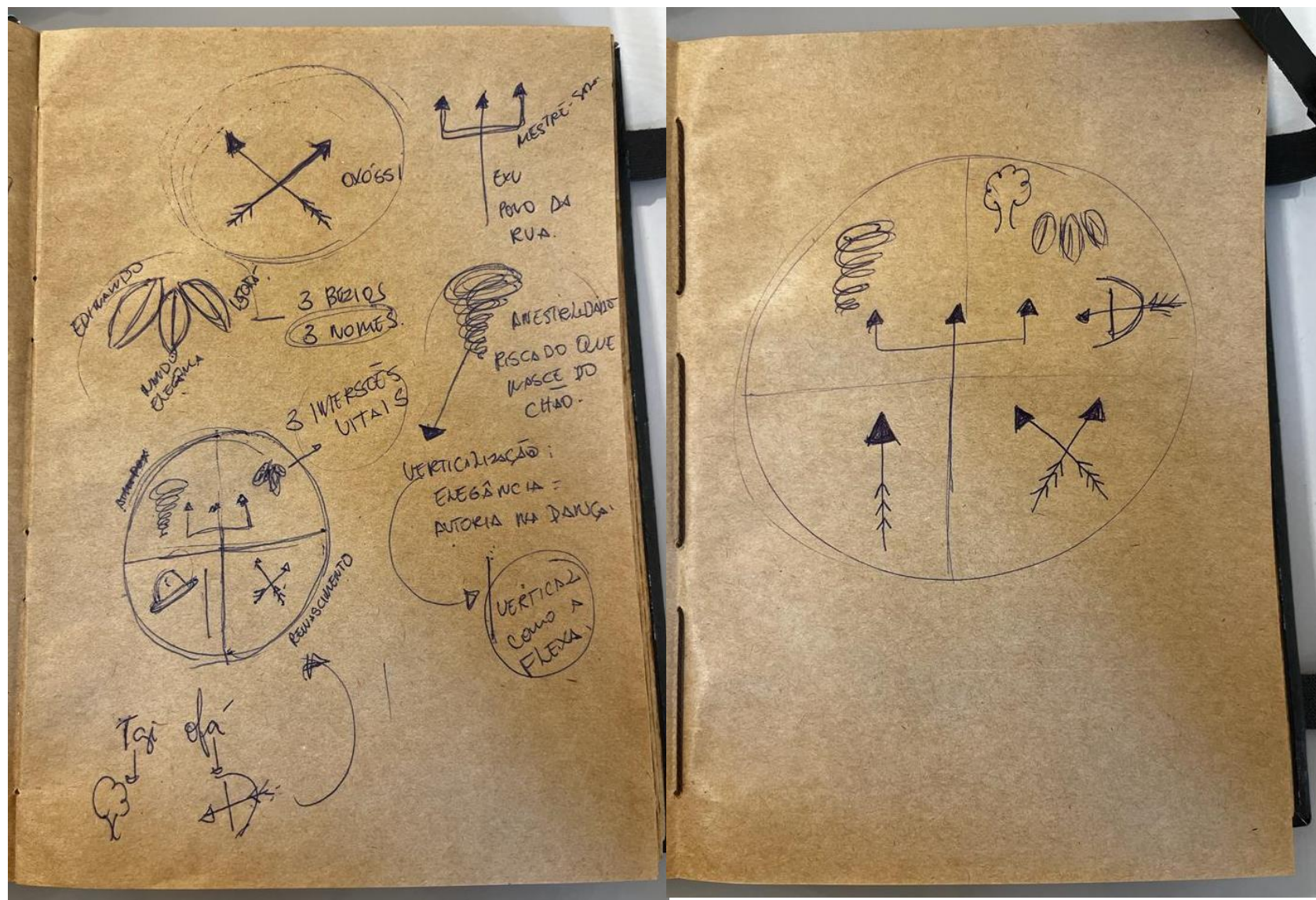
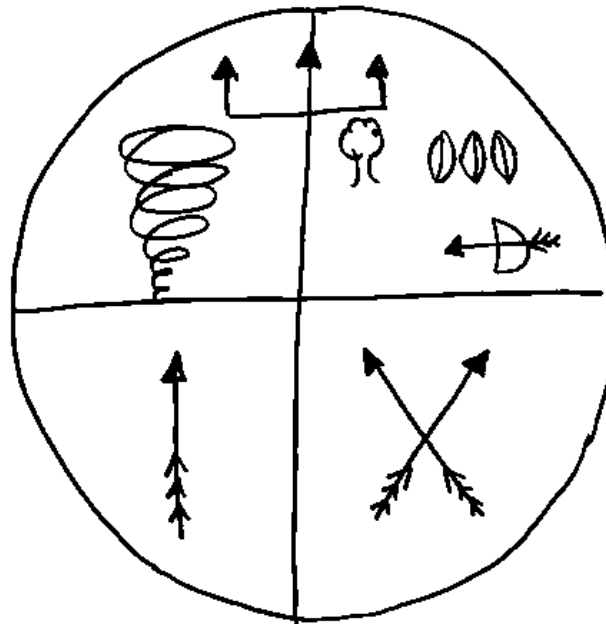


Imagem 14 – Processo Criativo do ponto-ancestral-riscado de Nando Elegância. Recortes do caderno de experimentação da pesquisadora.

O *ponto-ancestral-artístico* de Nando Elegância é concebido a partir da filosofia do cosmograma kongo – da dikenga. Como linha de força central o tridente de Exu, finca energia ancestral do seu Zé Pelintra e dos homens artistas das danças afro-brasileiras – povo da rua. Apresenta a trajetória de Nando Elegância em imersão no santo e no samba e integrado ao movimento vital está o riscado, portal cíclico de encontro ancestral, atravessando as fases do processo de construção até alcançar uma assinatura artística, autoral.

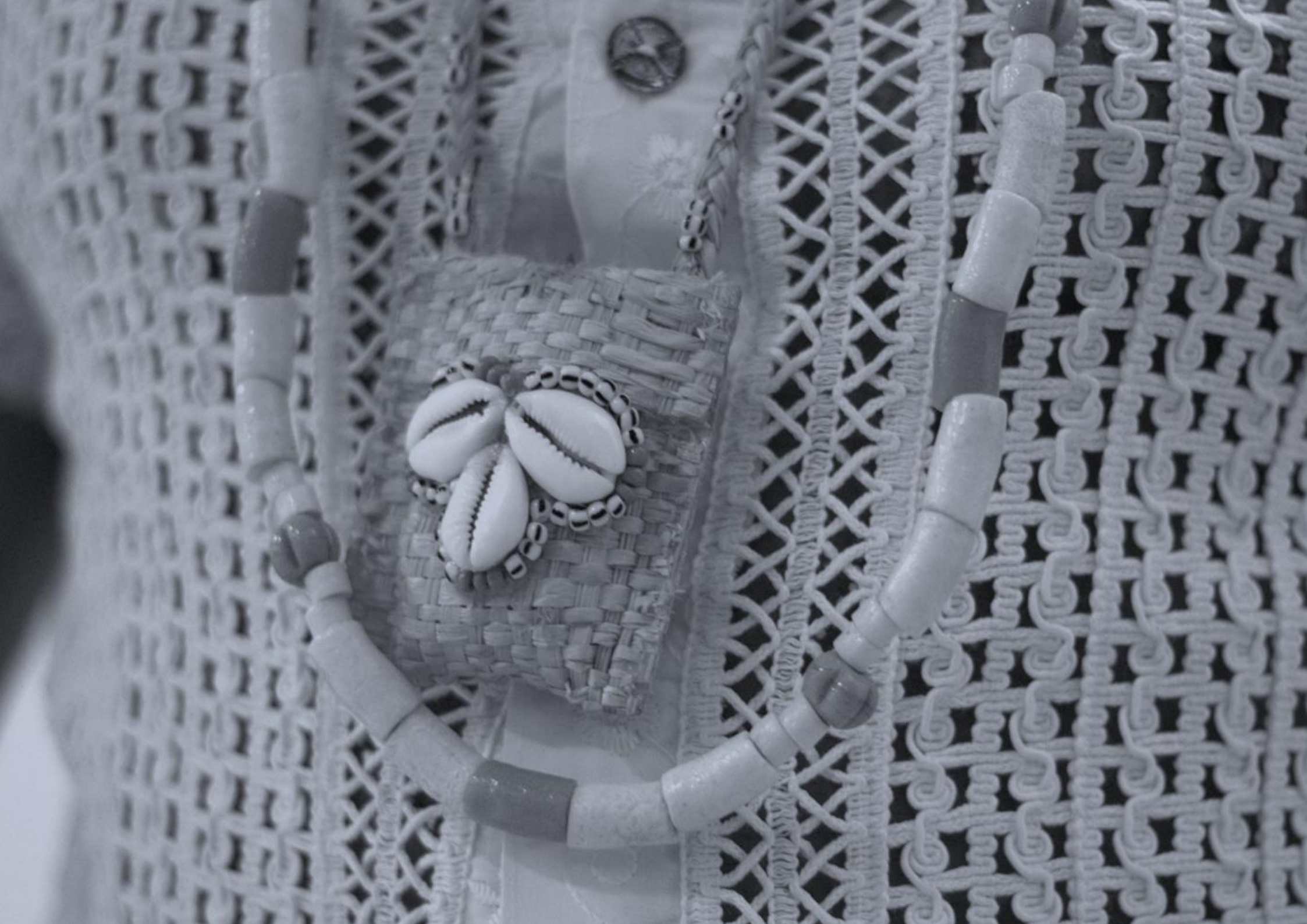
No tempo de Tukula, do amadurecimento, a espiral em expansão crescendo no eixo vertical representa a ancestralidade, memória e tradição do riscado de Nando Elegância que partem da relação do riscado com o chão afrocentrado. Espaço-tempo que o artista consolida sua obra-dança em profundidade simbólica, artística e sagrada. Os espaços vistos entre os anéis circulares da espiral simbolizam a abertura e inacabamento que são próprios do riscado, mesmo já “amadurecido”, consagrado artisticamente

No tempo de Luvemba, tempo do retorno para uma nova vida, a flecha em posição vertical simboliza o riscado autoral de Nando Elegância, neste espaço-tempo constituído por elementos fixos, que se repetem, mas com abertura a novos atravessamentos, revisitações, construções e reconstruções. Riscado que se consolida no meio artístico com qualidades autorais, rápido como uma flecha, resistente e flexível ao mesmo tempo. A verticalização da flecha também representa a postura elegante de Nando ao dançar, assinatura autoral reconhecida pelo próprio, lhe rendendo se nome artístico no samba.



No tempo de Kala, o nascimento, os três búzios simbolizam os três nascimentos de Nando Elegância, os três nomes, três batismos. Nascimento do riscado que se apresenta neste espaço-tempo fincando suas raízes no solo sagrado do samba, por isso a árvore, como uma flecha lançada pelo arco com alvo certo, com objetividade e implicação. Estes símbolos também representam seu nome no santo: Igi Ofá.

No tempo de Musoni, de concepção, as duas flechas que se encontram representam o orixá Oxóssi, pai de cabeça de Nando Elegância. Neste espaço-tempo está sendo concebido com os elementos deste orixá, compondo seu corpo, sua ancestralidade artístico-sagrada, em especial seu riscado.



RETORNO AO PATUÁ...

PRA FAZER O RISCADO

O PORTAL DO ENCANTAMENTO AFETA PRIMEIRO

DEPOIS...

SE DESENROLA O FIO DA MEMÓRIA ANCESTRAL

QUE AINDA EM SUA NUDEZ TRANSLÚCIDA

SE PREPARA PARA SE VESTIR EM CONTAS

EM PERNAS

EM PERNADAS

ANTES DO RISCO VEIO UM

DEPOIS OUTRO

E MAIS OUTROS...

UM CARREGO DE HOMENS HABITA AQUELE TERRITÓRIO SAGRADO

E NESSA TESSITURA FEITA COM PÉS

PASSARAM A INSERIR AS CONTAS

CONTAS-PESSOAS

CONTAS-SINGULARES

CONTAS-AUTORAIS

LAVADAS NO VERMELHO-SANGUE DO CORPO AO DANÇAR

UMA FOI ENCONSTANDO NA OUTRA

ENCONTRANDO SEU PRÓPRIO ESPAÇO

CADA CONTA RISCA SEU TERRITÓRIO DE UM JEITO

COM ESTILO

E COM AFINCO DE UM AUTOR APAIXONADO

UNIDAS PELO FIO DA ANCESTRALIDADE VIVA

ACORDADA EM CADA TRAÇO RISCADO NO CHÃO SAGRADO

FIO QUE TEM COMEÇO

MAS NÃO TEM FIM

ESPAÇO ABERTO

CÍCLICO

EM MOVIMENTO CONTÍNUO COMO O SOL

O RISCADO CRIA MUNDOS

ELE É UM MUNDO DISPÓRICO

MICROCOSMO ANCESTRAL AFRO-BRASILEIRO

REFERÊNCIAS

- AMOROSO, Daniela Maria. No miudinho se corre a roda: trajetos a partir das noções do passo, da etno[skènos]logia e da criação em dança. *In: COLÓQUIO LATINO-AMERICANO DE ANTROPOLOGIA DA DANÇA*, I. Florianópolis, 2019.
- ASSMANN, Jan. Memória comunicativa e memória cultural. *História Oral*, v. 19, n. 1, p. 115-127, jan./jun. 2016.
- CHAGAS, Mario. Casas e portas da memória e do patrimônio. *Em Questão*, Porto Alegre, v. 13, n. 2, p. 207-224, jul/dez 2007. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=465645957002>. Acesso em: 8 jul. 2019.
- COUTINHO, Eduardo Granja. Os sentidos da tradição. *In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, XXV. Anais [...]*. Salvador: INTERCOM, 2002.
- DAOLIO, Jocimar. **Da cultura do corpo**. 17. ed. Campinas, SP: Papirus, 2013.
- GIL, José. O Corpo paradoxal. *In: GIL, José. Movimento total*. São Paulo: Iluminuras, 2004. p. 47-65.
- GONÇALVES, Arianne Roberta Pimentel. A dança do casal de mestre-sala e porta-bandeira sob a ótica antropológica. *In: CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (org.). Antropologia da Dança II: Pesquisas do CIRANDA – Círculo Antropológico da Dança*. Florianópolis: Insular, 2015.
- GONÇALVES, Arianne Roberta Pimentel. **Defendendo o Pavilhão: a dança autoral dos casais de mestre-sala e porta-bandeira das escolas de samba de Belém do Pará**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2014.
- GONÇALVES, Arianne Roberta Pimentel. O riscado do mestre-sala do carnaval paraense: espetacularidade, memória e patrimônio. *In: SANTA BRIGIDA, Miguel; ANDRADE, Simeir Santos (org.). Etnocologia amazônica: corpo-encostado*. Belém: Paka-Tatu, 2022.
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. O patrimônio enquanto categoria de pensamento. *In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (org.). Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

GONÇALVES, Renata de Sá. A dança inventiva da tradição. *In*: RAPOSO, Paulo *et al.* (org.). **A terra do não-lugar**: diálogos entre antropologia e performance. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

GONÇALVES, Renata de Sá. **A dança nobre no espetáculo popular**. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

GONÇALVES, Renata de Sá. MESTRE DIONÍSIO: Biografia, aprendizado e patrimônio. **Vivência**: Revista de Antropologia, [S. l.], v. 1, n. 42, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/vivencia/article/view/5454>. Acesso em: 16 ago. 2023.

GRAMÁTICO JÚNIOR, Sérgio. **Delegado e Dionísio**: Vidas em passos de arte. Rio de Janeiro: Hama, 2011.

GRAMÁTICO JÚNIOR, Sérgio. **Maçu da Mangueira**: o primeiro mestre-sala do samba. Rio de Janeiro: Hama, 2009.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006. 224 p.

KAEPPLER, Adrienne. Dança e o conceito de estilo. Tradução de Giselle G. A. Camargo. *In*: CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (org.). **Antropologia da Dança I**. Florianópolis: Insular, 2013. p. 87-96.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo**: estudo das performances brasileiras. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória**: o Reinado do Rosário no Jatobá. 2. ed. rev. e atual. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte [MG]: Mazza Edições, 2021.

MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura: corpo, lugar de memória. **Língua e Literatura**: Limites e Fronteiras. Periódicos UFSM, Rio Grande do Sul, Universidade Federal de Santa Maria, 2003.

MESTRE Sala Delegado da Mangueira: eterno! [S. l.: s. n.], 8 set. 2022. 1 vídeo (7 min. 46 seg.). Publicado pelo canal Preta Jóia Site Cultural. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NF5OOu5Plw0>. Acesso em: 8 jan. 2023.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. Tradução de Yara Aun Houry. **Projeto História**, São Paulo, n. 10, p. 1-28, dez. 1993.

OLIVEIRA, Eduardo. **A ancestralidade na encruzilhada**. Rio de Janeiro: Ape'ku Editora, 2021.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PAULA, Franciane Salgado de. **ATO: fundamentos de feitura para danças negras teatrais**. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Federal Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2023.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento e silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

ROCHA, Margarida de Carvalho. A pedagogia da tradição: as dimensões do ensinar e do aprender no cotidiano das comunidades afro-brasileiras. **Paidéia** – Revista do curso de pedagogia da Universidade Fumec, Belo Horizonte, ano 8, n. 11, p. 31-52, jul./dez. 2011. Disponível em: <http://revista.fumec.br/index.php/paideia/article/view/1308>. Acesso em: 10 jan. 2023.

SALGUEIRO, Laís. Na espiral do Maracatu: a dança e pedagogia de Mestre Maurício. *In*: TAVARES, Julio César de (org.). **Gramáticas das Corporeidades Afrodiaspóricas: perspectivas etnográficas**. 1. ed. Curitiba: Appris, 2020.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado: processo de criação artística**. 6. ed. São Paulo: Intermeios, 2013.

SANTA BRIGIDA, Miguel; PIMENTEL, Arianne. Tradição e Contemporaneidade no Bailado do Mestre-Sala e da Porta-Bandeira: Por uma dramaturgia ancestral. *In*: BRONDANI, Joice Aglae; HADERCHPEK, Robson Carlos; ALMEIDA, Saulo Vinícius (org.). **Práticas Decoloniais nas Artes da Cena**. São Paulo: Giostri, 2020.

SANTOS, Lau; SOUZA, Julianna Rosa. Experiências e Estéticas Afrodiaspóricas: o corpo, a dança e canto como procedimentos de criação de Ijo Alapini. *In*: TAVARES, Julio César de (org.). **Gramáticas das Corporeidades Afrodiaspóricas: perspectivas etnográficas**. 1. ed. Curitiba: Appris, 2020.

SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade: A forma social negro-brasileira**. 3. ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2019.