



**DEFENDENDO O PAVILHÃO: a dança autoral dos casais de mestre-sala
e porta-bandeira das escolas de samba de Belém do Pará.**

Arianne Roberta Pimentel Gonçalves

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

BELÉM-PA
2014

DEFENDENDO O PAVILHÃO: a dança autoral dos casais de mestre-sala e porta-bandeira das escolas de samba de Belém do Pará.

Arianne Roberta Pimentel Gonçalves



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

BELÉM-PA
2014

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CPI),
Biblioteca do PPGARTES /ICA, Belém – PA.

Gonçalves, Arianne Roberta Pimentel, 1986-.

Defendendo o pavilhão: a dança autoral dos casais mestre-sala e porta bandeira das escolas de samba de Belém do Pará / Arianne Roberta Pimentel, 2014.

Orientador: Prof^ª. Ana Flavia Mendes Sapucahy
Coorientador : Prof.^º Miguel Santa Brigida
184 f.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-graduação em Artes, Belém, 2014.

1.Dança Folclóricas – Belém(PA) 2.Coreografia- Belém (PA) 3.Carnaval - Belém (PA)
4.Expressão Corporal I.Título

CDD. 23. Ed. 793.3198115



**INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

**ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DO PARÁ.**

Aos dois (02) dias do mês de Junho do ano de dois mil e quatorze (2014), as onze (11) horas e trinta(30) minutos, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Curso de Mestrado em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, no Programa de Pós-Graduação em Artes, sob a presidência da orientadora professora doutora Ana Flávia de Mello Mendes ao disposto nos artigos 58 a 61 do Regimento Interno, Seção V “da Aprovação ou Reprovação da Dissertação”, presenciar a defesa oral de Dissertação de Arianne Roberta Pimentel Gonçalves, intitulada: Defendendo o Pavilhão: a dança autoral dos casais de mestre-sala e porta-bandeira das Escolas de Samba de Belém do Pará, perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelos professores doutores Ana Flávia de Mello Mendes, Lia Braga Vieira e Miguel de Santa Brígida Júnior da Universidade Federal do Pará e Renata de Sá Gonçalves da Universidade Federal Fluminense. Dando início aos trabalhos, a professora doutora Ana Flávia de Mello Mendes, passou a palavra à mestranda, que apresentou o sumário da Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pela mestranda, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com o conceito Excelente, com distinção, dada a recomendação de publicação integral, parte ou capítulo da referida Dissertação. Esta aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pela mestranda, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, a professora doutora Ana Flávia Mendes, agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão, a presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pela mestranda. Belém-Pa, 02 de Junho de 2014.

Profa. Dra. **Ana Flávia de Mello Mendes**

Ana Flávia de Mello Mendes

Profa. Dra. **Renata de Sá Gonçalves**

Renata de Sá Gonçalves

Profa. Dra. **Lia Braga Vieira**

Lia Braga Vieira

Prof. Dr. **Miguel de Santa Brígida Júnior**

Miguel de Santa Brígida Júnior

Arianne Roberta Pimentel Gonçalves

Arianne Roberta Pimentel Gonçalves

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Artes, sob a orientação da Professora Doutora Ana Flávia Mendes Sapucahy e co-orientação do Professor Doutor Miguel Santa Brígida.

Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a Ana Flávia Mendes Sapucahy
(orientadora, presidente)

Prof.^a Dr.^a Lia Braga Vieira
(membro titular)

Prof.^a Dr.^a Renata de Sá Gonçalves
(membro titular)

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação por processos fotocopiadores ou eletrônicos, desde que mantida a referência autoral. As imagens contidas nesta dissertação, por serem pertencentes a acervo privado, só poderão ser reproduzidas com a expressa autorização dos detentores do direito de reprodução.

Assinatura _____

Local e Data _____

RESUMO

Esta dissertação trata da dança autoral dos casais de mestre-sala e porta-bandeira das escolas de samba de Belém do Pará, participantes das atividades da Academia Paraense de Mestre-sala, Porta-bandeira e Porta-estandarte, da qual sou instrutora e que serviu de campo de estudo e aplicação metodológica da pesquisa. A dança autoral é uma proposição constituída a partir do meu processo de composição coreográfica e pesquisa do movimento enquanto porta-bandeira, bailarina e professora de dança. Desta forma, esta pesquisa implica na análise do processo de investigação corporal como fomentadora de assinaturas na dança que identificam e diferenciam os casais de mestre-sala e porta-bandeira, mesmo diante do compartilhamento de um repertório gestual comum. Assumo como metodologia a etnografia, a autoetnografia e o “número 3 em sua dimensão simbólica e metodológica na pesquisa em artes”. A dança imanente é a principal base teórica adotada, por subsidiar minha investigação sobre a dança autoral através do encaminhamento da dissecação artística do corpo. A investigação do corpo, dos movimentos, o reconhecimento e assinatura da dança autoral efetuados pelos casais de Mestre-sala e Porta-bandeira, demarcam resultados alcançados com este estudo.

Palavras chave: dança autoral, investigação corporal e carnaval.

ABSTRACT

This dissertation regards to the mestre-sala (master of ceremony) and porta-bandeira's (flag-bearer) authorial dance, as a couple, in samba schools of Belém, Pará, which take part in the activities of Pará Academy of Mestre-sala, Porta-bandeira and Porta-estandarte (standard-bearer), where I act as an instructor. The academy assisted me as field of study and methodological application for the research. The authorial dance is a proposal constituted from my choreographic composition process and movement research as porta-bandeira (flag-bearer), dancer and dance teacher. Thus, this research implies the analysis of the corporal investigation process as fomenter of signatures in the dance, which identify and distinguish the couples of "mestre-sala" and "porta-bandeira", even facing the sharing of common repertoire of gesture. I use as methodology of this research ethnography, autoethnography and the number 3 in its symbolic and methodological dimensions in the arts' research. The immanent dance is the main theoretical base adopted, because it supports my investigation about the authorial dance throughout application of the artistic dissection of the body. The body and movement's investigation, the recognition and signature of the authorial dance made by the mestre-sala and porta-bandeira couples format the results reached with this study.

Key words: authorial dance, corporal investigation, carnival.

AGRADECIMENTOS

À Deus e aos Orixás, pois me deram força espiritual, iluminaram meus caminhos e nos momentos difíceis me resguardaram e protegeram para que esta pesquisa se concretizasse.

À minha família. À minha mãe, pessoa que deu oportunidade de estudar, sempre me mostrando o melhor caminho a seguir. Ao meu irmão Thiago e à minha irmã-filha Anna Luiza. Ao meu pai, minhas tias, primos e primas.

À minha segunda família, a Companhia Moderno de Dança e Grupo de Dança Moderno em Cena, com os quais compartilho experiências, conhecimentos, dança e, acima de tudo, irmandade. Me constituindo como pessoa, bailarina, professora, irmã, pois como um rizoma, somos tão entrelaçados a ponto de não sabermos onde começamos e onde terminamos. Somos vários e uno. Somos família que dança. Agradeço, em especial, ao pai desta família, Glaucio Sapucahy, por todos os ensinamentos, diretrizes e amor aos seus filhos-bailarinos.

À minha orientadora, professora, amiga, Ana Flávia Mendes Sapucahy, que sempre acreditou na minha capacidade. Me deu força, me deu afeto e me deu conhecimento para o alcance dos meus objetivos. Ao meu co-orientador, professor, amigo, jurunense, Miguel Santa Brígida.

Aos alunos da Academia Paraense de Mestre-sala, Porta-bandeira e Porta-estandarte, pela cedência, entrega, compartilhamento, experiências. Em especial, Nadja, Nando, Samantha, Adriano, Fábio, Jéssica, Kirson, Bárbara, Cecília, Kakaio, Shayene, Luciana, Cintia, Cecília. Ao casal Bené e Flávia, nobres guerreiros do carnaval, pela atenção e disponibilidade.

Aos meus colegas de mestrado, em especial, a Ana Cláudia Costa, Ana Cláudia Moraes, Fernanda Sales, Bárbara Dias e Joelson Souza, integrantes do “Círculo de Fogo”. Em especial ao meu amigo-irmão Ercy Souza, por toda luz oferecida nos momentos que precisei para continuar caminhando.

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Pará. Em especial, Lia Braga, Wlad Lima e Giselle Guilhon.

Ao Iam Vasconcelos e Tarik Coelho pela ajuda e contribuição com esta pesquisa. Aos fotógrafos Marcos Prestes e Thaís Morena pelo maravilhoso trabalho efetuado.

Ao meu namorado Raoní Paixão, por toda força, dedicação, paciência, contribuição e companheirismo. Mas, principalmente pelo amor concedido mesmo nas angústias, nervosismos e falta de tempo.

À minha avó, Benedita Pimentel (em memória), que me tornou uma Porta-bandeira, fazendo-me girar nas poéticas avenidas do samba e da vida e permitindo minha chegada nesta pesquisa.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1	A dança da Porta-bandeira e a dança clássica numa dialogia carnavalesca.	19
FIGURA 2	Os anjos dançam em azul e branco	22
FIGURA 3	Dança autoral: a bandeira que move esta pesquisa, portada e defendida por uma Porta-bandeira-professora-pesquisadora.	33
FIGURA 4	Bandeiras e estandartes nas procissões negras em solo brasileiro.	38
FIGURA 5	Mãos puras que carregam o estandarte: a menina Bandeireira no Congado.	39
FIGURA 6	Devoção aos santos no Congado: estandarte de Nossa Senhora do Rosário.	39
FIGURA 7	O estandarte e sua espetacularidade no Maracatu.	40
FIGURA 8	A bandeira do Divino Espírito Santo em vermelho e branco.	42
FIGURA 9	A bandeira do Rancho Não Posso Me Amofiná, a quarta escola mais antiga do Brasil, em vermelho, azul e amarelo.	42
FIGURA 10	Estandarte: a representatividade dos ranchos carnavalescos protegidos pelos balizas e carregados pelas porta-estandartes.	45
FIGURA 11	O estandarte nas escolas de samba: o antecessor da bandeira. Desfile da Portela de 1957.	47
FIGURA 12	Em verde e rosa se faz à bandeira da Estação Primeira de Mangueira. Desfile de 1957. Foto: Correio da Manhã.	47
FIGURA 13	Bandeiras que sustentam glórias, vitórias e as histórias das escolas de samba de Belém do Para. Foto: Arianne Pimentel.	49
FIGURA 14	A dança que nasce a partir do movimento da bandeira.	50
FIGURA 15	Nando Elegância na avenida defendendo o Pavilhão do Quem São Eles no carnaval de 2014.	54
FIGURA 16	De Iara à Jussara. Jéssica Sorriso nos carnavais de 2013 e 2014.	56
FIGURA 17	Nadja Graciosidade representando a força de sua comunidade. Foto cedida pela própria Porta-bandeira de seu arquivo pessoal para esta pesquisa. 53	57
FIGURA 18	Crianças podem brincar: o carnaval na ponta dos pés	62
FIGURA 19	A conduta nobre de um rei e uma rainha em sua roupa, postura e dança.	62

FIGURA 20	Oxalá e Iansã no samba: a liminaridade do segundo casal de M.S e P. B, Samantha e Adriano, no carnaval de 2013.	64
FIGURA 21	A nobreza no samba: a agregação do primeiro casal de M.S e P.B, Samantha e Adriano, no carnaval de 2014.	64
FIGURA 22	Rubro como sangue: as lágrimas que antecedem à explosão de um coração cheio de alegria na avenida.	68
FIGURA 23	Feitos do mesmo barro: a oração e a comunhão no samba.	68
FIGURA 24	Os laços que se fortalecem na comunhão de uma experiência carnavalesca.	69
FIGURA 25	A tríade em movimento. Nadja Graciosidade e Kakaio Marfledi, primeiro casal de M.S e P.B do Xodó da Nega.	71
FIGURA 26	O diálogo entre o moderno e o tradicional na dança.	78
FIGURA 27	Quando a dança encanta.	80
FIGURA 28	Reis e rainhas negros.	84
FIGURA 29	Rei e Rainha e sua nobre reverencia.	94
FIGURA 30	O símbolo maior da escola de samba sendo reverenciando: o pavilhão. Bandeira da Academia Paraense de M.S, P.B e P.E.	94
FIGURA 31	Apresentação do pavilhão: sequencia de movimentos.	94
FIGURA 32	Mestre-sala, Porta-bandeira e Bandeira: a tríade do carnaval.	95
FIGURA 33	A dança do beija-flor em torno de sua rosa.	96
FIGURA 34	Olhos que beijam e amam em meio ao samba.	97
FIGURA 35	Logomarca da Academia Paraense de Mestre-sala, Porta-bandeira e Porta-estandarte.	99
FIGURA 36	A dança do casal de mestre-sala e porta-bandeira na avenida acadêmica.	102
FIGURA 37	O reconhecimento do valor da dança dos reis e rainhas do carnaval. 9	102
FIGURA 38	Mestre Dionísio, o homem que dedica sua vida ao ensino da dança do casal de mestre-sala e porta-bandeira.	104
FIGURA 39	Instrutor Nando Elegância e aluna Cecília.	106
FIGURA 40	Sessão de vídeo: análise das performances dos casais no carnaval de 2013	107
FIGURA 41	A valorização da dança: reunião com os presidentes das escolas de samba de Belém do Pará para ressaltar a importância do casal de M.S e P.B.	107
FIGURA 42	A dança da vida: porta-bandeiras e suas trajetórias.	108

FIGURA 43	A constituição rizomática por corpos carnavalescos.	116
FIGURA 44	Triângulo da Composição.	118
FIGURA 45	O contato do corpo com o solo para a descoberta de novas movimentações.	120
FIGURA 46	O contato e o círculo como estímulos para a dissecação artística do corpo.	123
FIGURA 47	A investigação individual do movimento autônomo a partir da conectividade com outros.	123
FIGURA 48	O improviso nas dinâmicas corporais: em busca da dança autoral.	125
FIGURA 49	A autonomia do M.S na investigação de sua assinatura na dança a partir do movimento.	128
FIGURA 50	Mestres-salas pesquisando seus riscados.	131
FIGURA 51	Porta-bandeiras pesquisando seus giros.	131
FIGURA 52	Nando Elegância no desafio de seu corpo assinando sua dança autoral.	132
FIGURA 53	A Porta-bandeira e seu gestos leves e giros fortes, desafiando o outro a dançar.	133
FIGURA 54	Kirson Sorriso e Bárbara Rocha, praticando a estrutura tradicional da dança do casal de M.S e P.B.	134
FIGURA 55	Uma tríade carnavalesca em movimento: Bené Brito e Flavinha alegria assinando suas autorias na dança do casal de M.S e P.B.	136
FIGURA 56	Nando Elegância e sua autoria na dança, no corpo e no nome.	146
FIGURA 57	O sorriso de Jéssica como autoria na sua dança de Porta-bandeira.	149
FIGURA 58	A chula gaúcha, a dança dos orixás, o boto, o carimbó, o pescador marajoara e a dança do Mestre-sala no corpo negro, híbrido, regionalista e carnavalesco de Kirson Sorriso que exala autorias ao movimentar-se na dança. Imagens retiradas da página pessoal de Kirson Sorriso da internet.	151
FIGURA 59	Decodificando uma autoria na dança: sequencia de movimentos do Mestre-sala Fábio de Cássio.	154
FIGURA 60	A dança autoral desvelada pela força dos giros de Nadja Graciosidade.	158
FIGURA 61	Da leveza brota a assinatura Kakaio risca com os pés no samba.	158
FIGURA 62	A parceria com Nando Elegância e a mudança no visual como elementos disparadores da dança autoral da P.B do Império do Samba Quem São Eles Luciana Bastos.	161
FIGURA 63	A consagração de uma autora e sua obra: Luciana Bastos e a assinatura do seu nome no carnaval de Belém do Pará.	162
FIGURA 64	A nobre tríade carnavalesca da escola de samba Pitaras da Batucada. Foto: Marcos Prestes.	163

FIGURA 65	A nobre tríade familiar do carnaval paraense: PAI-MÃE-FILHA.	166
FIGURA 66	Pai e filha dançando a mais nobre dança do carnaval. Bené Brito e Bia Brito nos Encontros de Bandeiras da Academia, em 2012 e 2013.	167
FIGURA 67	Beatriz Brito criada no samba desde cedo: carregada pela mãe e Porta-bandeira Flavinha Alegria e protegida pelo seu pai e Mestre-sala Bené Brito. 161	167
FIGURA 68	O casal de índios guerreiros do Piratas da Batucada e a assinatura autoral irreverente de Flavinha Alegria no carnaval.	168
FIGURA 69	Bené Brito, Flavinha Alegria e Bárbara Mercelle no primeiro Encontro de Bandeiras em Belém do Pará, na escola de samba Piratas da Batucada, promovido pela tríade.	171
FIGURA 70	Dança autoral: uma bandeira defendida. Arianne Pimentel dançando com a bandeira da Academia Paraense de Mestre-sala, Porta-bandeira e Porta-estandarte, no evento de comemoração do Dia Internacional da Dança da Academia em parceria com IAP. Foto: Marcos Prestes.	194

SUMÁRIO

1. APRESENTAÇÃO DO PAVILHÃO	16
2. A BANDEIRA, A RAINHA E O REI: A TRÍADE DO CARNAVAL.	34
2.1 BANDEIRA: O ELEMENTO GERADOR DA DANÇA DO CASAL DE MESTRE-SALA E PORTA-BANDEIRA	34
2.1.2 Quem deve portar e defender a bandeira?	51
2.2 ATRÍADE EM MOVIMENTO	71
2.2.1 A dança segundo reis e rainhas	75
2.2.2 A tradição estrutural da dança: o repertório gestual comum.	91
3. O BEIJA-FLOR E A ROSA: PESQUISAS, IMPROVISOS E ASSINATURAS NA DANÇA DO CASAL DE MESTRE-SALA E PORTA-BANDEIRA.	99
3.1 DO TAMBOR À ACADEMIA: A ACADEMIA PARAENSE DE MESTRE-SALA E PORTA BANDEIRA E PORTA-ESTANDARTE	99
3.2. AS AULAS: O APRIMORAMENTO DA DANÇA E O ESPAÇO DE INVESTIGAÇÃO CORPORAL	109
3.3 “ALÉM DO FEIJÃO COM ARROZ”: O LIMIAR PARA A DANÇA AUTORAL	137
3.4 “SOB O VÉU QUE DESVENDA A ALMA”: O DESVELAR DA DANÇA AUTORAL	144
4. A DANÇA AUTORAL NA AVENIDA DO SAMBA DE BELÉM DO PARÁ	163
4.1 BENÉ BRITO E FLAVINHA ALEGRIA: UMA TRAJETÓRIA NO CARNAVAL GERADORA DE TRÍADES.	163
4.2 A DANÇA AUTORAL POR IMAGENS: A EXPERIÊNCIA POÉTICA DE UM OLHAR DANÇANTE NO CARNAVAL DE 2014.	173
5. DANÇA AUTORAL: UMA BANDEIRA DEFENDIDA	190
REFERÊNCIAS	195

1. APRESENTAÇÃO DO PAVILHÃO

Teu manto sagrado revelo
 E tudo que há de mais belo
 Se curva diante de ti
 Minha escola é diferente
 Foi Manito o criador
 Bordei com ouro a tua bandeira
 Sempre serás a primeira
 Minha vida meu amor
 Meu Rancho¹

A minha história com o carnaval fora tramada antes mesmo de nascer. Costumo dizer que não tive a opção de não me apaixonar por ele. Neste casamento arranjado o amor fora mantido intensamente nos carnavais da minha vida e tenho convicção que nunca será abrandado, pois a efemeridade não representa o sentimento carnavalesco que habita em mim. O primeiro enamoramento com o carnaval aconteceu no seio da minha família, ainda criança me lembro do encantamento ao ver todas as fantasias que minha avó costurava para a escola de samba de seu coração e conseqüentemente de toda família, o Rancho Não Posso Me Amofiná. A preparação para o desfile da referida escola era intensa, coisa muito séria, com ensaios, dedicação, bordados e muito amor. Não tive como não me apaixonar ao ver uma escola de samba pulsando dentro da minha própria casa.

Todos tinham uma função na escola e quem decidia isto era minha avó, uma grande baiana. Fora ela quem traçou o caminho para uma história que se iniciou na infância e hoje aporta nesta pesquisa acadêmica, quando me deu uma bandeira feita com um cabo de vassoura e um tecido bem leve para que rodasse e me tornasse uma porta-bandeira (P.B). Aos dez anos eu não imaginava a grandiosidade do cargo que passara a desempenhar na escola de samba. No princípio meus primeiros ensaios eram efetuados em casa, na sala de visitas, juntamente com meu primo, meu primeiro mestre-sala (M.S). Foi somente quando fui levada para a quadra do Rancho, ao som da bateria, que senti o que estava me tornando e

¹ Samba Enredo “Jurunas Berço do Samba”, composição: Ademir do Cavaco.

principalmente o que estava portando em meus braços, o pavilhão da minha escola, o pavilhão de uma das escolas mais antigas do Brasil, proveniente do bairro do Jurunas, berço do samba, bairro onde nasci e me criei.

O “Rancho Não Posso Me Amofiná” é a primeira escola de samba fundada em Belém do Pará e a quarta mais antiga do Brasil. Raimundo Manito² trouxe do Rio de Janeiro o modelo de carnaval de escola de samba, semeando em Belém, no bairro do Jurunas, “(...) uma outra visão do carnaval de rua, onde os cordões carnavalescos saíram dos salões para brincar nas esquinas, nas praças, nas avenidas da cidade (...)” (MANITO, 2000, p. 15 *apud* GONÇALVES, 2012, p. 64).

Raimundo Manito fora quem “plantou a semente” das escolas de samba em Belém do Pará, fazendo do bairro do Jurunas o berço do samba, pois depois da implantação deste novo modelo de carnaval em Belém outras escolas se constituíram na cidade. O Rancho Não Posso Me Amofiná possui oitenta anos de atuação no carnaval paraense, dentre muitos campeonatos alcançados.

Lembro-me com clareza do meu primeiro ensaio. Minha preocupação maior era em bailar para balançar a saia, queria que ela ficasse rodada, suspensa e que formasse ondulações no ar, para isto fui buscar no meu corpo mecanismo para a efetuação deste desejo, lembrei-me das brincadeiras de quadrilha que costumava dançar na rua e das marcações dos pés desta dança, uma movimentação consistente num ir de um lado para o outro. Isto fora fundamental para meu primeiro bailado, nessa altura nunca imaginara que o bailado é elemento fundamental na dança da porta-bandeira, herança dos minuetos dançados nos bailes pela corte francesa no Brasil por volta do século XVII.

² “(...) Raimundo Manito era paraense, mas fora morar no Rio de Janeiro em busca de trabalho, onde teve seu primeiro contato com o carnaval carioca em 1997 ao residir no bairro da Saúde, nas proximidades dos morros da Favela e da Gamboa, verdadeiros redutos de samba e capoeira” (GONÇALVES, 2012, p. 63).

No meu primeiro desfile como terceiro casal de M.S e P.B, não mais com a bandeira improvisada, mas com a bandeira bordada à mão com as cores e símbolo da minha escola, senti um turbilhão de sensações naqueles pequenos segundos antes de entrar na avenida. A escola toda já estava organizada para o cortejo que estava por vir. Do meu lugar, na frente do último carro, vi uma infinidade de cores que se mexiam como um rio fazendo pequenas marolas, o Rancho estava pronto para fazer o seu espetáculo e quando a sirene tocou anunciando a entrada da escola do bairro do Jurunas na avenida do samba, aquele rio de pequenas marolas se transformou num mar revolto, com ondas enormes e que arrastavam multidões.

Para uma criança seria normal sentir medo de tudo que estava por vir, se amedrontar diante da grandeza daquele espetáculo que tinha milhares de olhares voltados para a cena. Sem dúvida iniciei sendo observada por uma grande plateia, mas o carnaval já estava no sangue e a vontade de viver aquela emoção era maior do que qualquer receio.

Os anos foram se passando e o meu dançar como P.B também, Aos poucos fui aprendendo movimentos fundamentais da dança, como portar a bandeira, apresentá-la ao público, os giros em torno do próprio eixo e a relação da dança dialógica com meu M.S, afinal, esta dança não se constitui em um solo, nem num duo, mas numa tríade, onde Porta-bandeira, Mestre-sala e Bandeira se tornam uno, se tornam indissociáveis. A pesquisadora Renata Sá Gonçalves retrata esta relação:

A dança do mestre-sala deve ser desempenhada de modo a permanecer protetora e sutilmente sedutora, sempre almejando estar em torno da porta-bandeira e nunca com ela. Na dança de mestre-sala e porta-bandeira, de outro modo, há sempre um interdito pautado pela presença da bandeira. Não há contato corporal estreito. A aproximação entre o casal é, portanto, regrada e regida por gestos delicados e respeitosos, bem como por troca de olhares e sorrisos (GONÇALVES, 2010, p. 86).

A minha vivência com o samba me propiciou aspectos de extrema importância, pois foi dentro de uma escola de samba, ensaiando em sua quadra, que amadureci enquanto pessoa e P.B. Foi no samba que a dança se fez presente de forma efetiva e incisiva na minha vida. Em busca de uma leveza de movimentos, de uma postura elegante ao dançar, adentrei em

academias para o estudo do ballet clássico, ao qual me dediquei tanto quanto me dedicava ao samba, o que me levou a caminhar em direção a uma maneira muito própria de ser P.B, conforme ilustrado a seguir.



Figura 1: A dança da Porta-bandeira e a dança clássica numa dialogia carnavalesca.
Arquivo Pessoal.

A imagem apresenta aspectos importantes e marcantes da constituição da minha identidade como P.B e também da minha dança. Durante os três anos que dancei como terceira P.B no Rancho, o carnavalesco, na época, Cláudio Rego de Miranda adaptou as longas saias tradicionais da fantasia em tutu³. Isto, não só me diferenciava como me caracterizava como uma P.B clássica. Desta maneira, as fantasias me impulsionavam a buscar movimentos leves, suaves e alongados.

³ Saia curta e aramada. Constituída com arame na extremidade que a deixa como uma “bandeja” num formato circular. Característicos dos figurinos do ballet clássico.

Aos poucos comecei a verificar mudanças no meu jeito de dançar como P.B. Nessa altura já ocupava o posto de segunda P.B, um estágio transitório. Estava sendo preparada para e alcançar o tão requisitado posto de primeira, aquela que defende o pavilhão de sua escola e passa por avaliações para contar pontos para a mesma. Foi neste período, cumprindo os ritos de passagens⁴ (Turner, 1974) essenciais para ocupar o mais alto posto da escola de samba, que voltei minha atenção para o meu estilo de dança. Por muito tempo olhava outras P.Bs e absorvia aspectos de suas danças, mas naquele instante tomei consciência da necessidade da criação do meu estilo de dançar como P.B, da impressão e expressão da minha identidade.

A tarefa foi árdua, muito difícil e conflitante, haja vista que a dança do casal de M.S e P.B ao longo dos anos fora estruturada, sequenciada, com obrigatoriedades em sua execução, então, como encontrar o meu estilo em meio ao repertório gestual comum existente? Como explicitar através dança características que me destacassem em meio às outras P.Bs?

De acordo com Gonçalves (2010) é de extrema importância que na dança do casal de M.S e P.B os movimentos sejam executados com particularidade, no qual o indivíduo deve encontrar seu modo pessoal de execução, seja com um estilo malandro, bailarino, dentre outros, pois “aquele que se esforça a ponto de criar um estilo pessoal capaz de satisfazer que o vê, é considerado um bom mestre-sala ou uma boa porta-bandeira, e passa a ser reconhecido e distinguido entre os pares” (GONÇALVES, 2010, p. 95).

Minha reflexão em torno do encontro de um estilo na minha dança estendeu-se pelos anos que dancei o carnaval de escola de samba, tornando-se mais intensa com a ocupação do posto de primeira P.B. Infelizmente o rito de passagem não se concretizou na minha escola-berço, na escola que me despertou para a dança e principalmente para a reflexão sobre a

⁴ O próprio Van Gennep definiu os *rites de passage* como “ritos que acompanham toda mudança de lugar, estado, posição social, de idade”. Van Gennep mostrou que todos os ritos de passagem ou de “transição” caracterizam-se por três fases: separação, margem (ou “límen”, significando “limiar” em latim) e agregação (TURNER, 1974, p. 117).

mesma, porém, se manteve intensa em meio à competição que o carnaval traz em seu bojo, superar-se é preciso, destacar-se também.

A primeira vez que dancei em uma avenida como primeira P.B fora na escola de samba Mocidade Olariense ⁵. Na época pertencia ao grupo especial das escolas de samba de Belém do Pará. A experiência foi tão marcante que me lembro do nervosismo que senti ao entrar na avenida, mas que ao mesmo tempo se misturava como uma vontade enorme de defender a bandeira que carregava para trazer as melhores notas para a escola.

Eu e meu M.S David, que assim como eu também havia iniciado sua carreira no Rancho como terceiro M.S, fomos uma grande aposta da escola que nos confiou em defender seu pavilhão, pois éramos muito jovens. E diante da responsabilidade nos dedicamos a ensaiar para nos conhecermos corporalmente. Já que nunca havíamos dançado juntos antes. Foi uma excelente parceria. Construimos como casal o nosso estilo, pois da união da minha movimentação clássica com giros rápidos e paradas suaves com os movimentos malandros dele, ao mesmo tempo com uma leveza como se acariciasse o chão com seus pés, construimos e reconhecemos o nosso estilo.

Nosso estilo era clássico, com movimentos leves e alongados e que também apresentava constantes variações rítmicas, nos giros principalmente. Nós sabíamos que nossa maneira particular de dançar nos diferenciava perante os outros casais. Infelizmente nossa parceria só durou um carnaval. David se despediu cedo do carnaval da vida e fora dançar nos céus. Dedico, em sua memória, esta pesquisa também. Em seguida mostro nossa parceria antes de entrarmos na avenida.

⁵ “O Grêmio Recreativo Social Cultural ‘Mocidade Olariense’, foi fundado no dia 15 de Dezembro de 1975, na sede social do Olaria Futebol Clube, em Icoaraci, quando um grupo liderado pela dinâmica professora Wilma Silva decidiu formar um Bloco para brincar o carnaval nas ruas da Vila Sorriso. Em 1978, passou à Escola de Samba do Grupo ‘B’, categoria na qual desfilou por 7 anos, conquistou três vezes o título de vice-campeã e quatro vezes o de campeã do carnaval paraense. No ano de 1995, ingressou no Grupo ‘A’ das Escolas de Samba e conquistou em 1993 e 2003, o título de campeã [...]” (CANCIONEIRO DO CARNAVAL DE BELÉM DO PARÁ, 2012, p. 13).



Figura 2: Os anjos dançam em azul e branco. Porta-bandeira Arianne Pimentel e Mestre-sala David. Arquivo pessoal.

Nas escolas de samba de Belém do Pará os casais de M.S e P.B, geralmente, não possuem coreógrafos, eles mesmos são seus coreógrafos, efetuam suas composições coreográficas, ou seja, são totalmente responsáveis por suas danças. Neste processo, destaco este fator como um dos propiciadores para a existência da dança autoral, uma vez que, a dança nasce deles, sem interferências de outras pessoas de maneira direta que os ensinem ou mesmo direcionem seus estilos de dançar.

Nesta dança carnavalesca está, de maneira implícita, a obrigatoriedade da criação de um jeito único, de uma particularidade ao dançar que o destaque em relação aos outros que perpassa pela P.B, pelo M.S e também na dança do próprio casal. Esta exigência mascarada talvez não seja vista com clareza no meio do samba, ou encarada como tal, mas é comum verificar-se a incessante busca pela impressão de uma digital na dança. No universo do samba não é vergonha dizer que tal pessoa fora inspiração para sua dança, que aprendeu a girar com

determinada P.B, a riscar⁶ o chão com algum M.S malandro, mas a criação de um diferencial perante o meio torna-se essencial para o seu reconhecimento na comunidade do samba.

Com o meu ingresso no curso de Licenciatura em Dança da UFPA, tive contato com disciplinas que me fizeram refletir novamente sobre a possibilidade da criação de uma assinatura na dança do casal de M.S e P.B., embora já não dançasse por alguns anos como P.B. Contudo, fora a partir do momento que fui convidada a fazer parte da Companhia Moderno de Dança (CMD) que tive maior contato com a filosofia, metodologia, pensamento e principalmente a prática da Dança Imanente. Sendo, esta, uma proposição da professora doutora Ana Flávia Mendes, orientadora desta pesquisa e também minha professora de dança, pois desempenha as funções de professora-coreógrafa-diretora da CMD.

“A Companhia Moderno de Dança é um núcleo artístico independente formado por antigos alunos do Colégio Moderno, instituição de ensino formal da rede privada de ensino de Belém do Pará. A Companhia foi fundada em 2002 [...]” (MENDES, 2010, p. 2). No qual se consolidou no cenário artístico paraense a partir do trabalho com os grupos folclórico e coreográfico no referido colégio, que em 2014 completa cem anos de atuação na educacional na cidade.

Com o intuito de dar continuidade ao trabalho iniciado no nível escola, bailarinos que integravam o Grupo Coreográfico do Colégio Moderno, bem como seu grupo folclórico, propuseram à direção pedagógica da instituição a constituição de um grupo que abraçasse as necessidades e propostas de seus antigos alunos (MENDES, 2010, p. 36).

A partir desta iniciativa, supracitada, de antigos alunos modernistas se solidifica à CMD. Uma companhia jovem, compostas por bailarinos que acabavam de ingressar na

⁶ Riscar o chão é o nome dado aos movimentos executados pelo mestre-sala com ênfase nos pés que deslizam no chão e se deslocam em vários sentidos. O riscado é uma movimentação muito particular, construída por cada mestre-sala, enfatizando desta forma a individualidade de cada um na dança.

universidade, outros ainda concluindo o ensino médio. A maioria de seus fundadores ainda são atuantes como bailarinos na CMD.

Contudo, além das premiações alcançadas em festivais no estado do Pará e em outros estados do Brasil, a CMD ampliou seu núcleo artístico ao constituir o Grupo de Dança Moderno Em Cena, sendo um grupo de transição dos bailarinos para à CMD. Além do projeto social Aluno-Bailarino-Cidadão que proporciona, além de aulas de danças para alunos da rede pública de ensino, acompanhamento psicológico e reforço escolar. Práticas executadas pelos próprios bailarinos da CMD e do Grupo de Dança Moderno em Cena, pois as formações profissionais dos bailarinos vão desde professores formados pelo Curso de Dança da Universidade Federal do Pará, como professores de Educação Física, psicólogos, estudantes de medicina, pedagogos, jornalistas, bacharel em moda, bacharel em direito, arquiteto, entre outras.

A dança imanente é a principal base teórica deste estudo. É a dança da vida, do eu, das imanências, “[...] o que significa dizer que o indivíduo nada tem de individual, uma vez que é imanência que afeta e é afetada por outras imanências. Toda vida e, por conseguinte, todo corpo é imanência” (MENDES, 2010, p. 5). Para a autora, falar em imanência:

[...] implica considerar a potencialidade transformadora de experiências de encontros, isto é, de relações. Parto destas relações para conceber a dança imanente, adotando a dissecação artística do corpo como procedimento para desvelá-la. Esta dança não pretende levar à cena um personagem, mas o próprio corpo que dança e, para tanto, propõe dissecá-lo” (MENDES, 2010, p. 6).

A dissecação artística, de que se vale a autora, consiste no processo de investigação corporal, da “dissecação do eu”, da dissecação do corpo em busca do movimento autônomo. Sendo a dissecação não relativa somente à matéria, mas a todos os elementos imateriais que “[...] requer sentir-se, perceber-se” (MENDES, 2010, p. 110). Para Mendes dissecar o corpo é

[...] emprestar alguns instantes da vida ao exercício de observação de si mesmo e também outro, a fim de desenvolver,

a partir das próprias características humanas, o material que, por meio do processo criativo, se fará obra de arte. (MENDES, 2010. p. 110).

Aproprio-me dos elementos essenciais da dança imanente, principalmente do processo de investigação corporal como propulsor do movimento autônomo, para constituir minha proposição de dança autoral.

Considero dança autoral, a relação existente entre autor (bailarino-intérprete-criador) e obra (dança). Sendo resultante de um intenso processo de investigação corporal, onde o bailarino entrega-se ao estudo do corpo. O que não está inerente todas as suas experiências de vida, a cultura principalmente, em busca do emprego de uma movimentação própria. A dança autoral é além de concebida pelo bailarino-autor, reconhecida pelo próprio. Sendo este ultimo primordial no que tange sua diferenciação a partir da dança.

No caso particular da dança de M.S e P.B, os casais compartilham um repertório gestual comum, tradicional e fortemente propagado. Portanto, esta pesquisa detém como principal objetivo analisar a importância da dança autoral como fruto de estudo e investigação corporal, como propulsora do processo de conhecimento, reconhecimento e diferenciação entre os casais de M.S e P.B através da dança.

Esta pesquisa teve como campo de estudo a Academia Paraense de Mestre-sala, Porta-bandeira e Porta-estandarte, que se dispõe a estudar danças carnavalescas, não somente próximo ao carnaval, mas durante o ano todo. A Academia é um espaço inovador em Belém do Pará, pois sua consolidação na cidade sobressalta a importância do samba como construção de conhecimento, onde seu lançamento oficial aconteceu no dia dezesseis de setembro de 2011. É coordenada por Miguel Santa Brígida, o idealizador e quem implantou este modelo de estudo das danças carnavalescas baseado nos moldes da Escola de Mestre Dionísio no Rio de Janeiro à qual a Academia é filiada. A Academia é um projeto de extensão da Universidade Federal do Pará (UFPA), o que demarca seu vínculo institucional com o espaço acadêmico, sendo isto o seu grande diferencial, fortificando a cultura popular no eixo acadêmico como campo epistemológico, utilizando o espaço físico da Escola de Teatro e Dança da UFPA (ETDUFPA) para a realização de suas atividades.

Os alunos da Academia foram os sujeitos com os quais desempenhei meu estudo. São oriundos de vários bairros da cidade, a maioria dos periféricos, onde também coabitam as escolas de samba. Possuem faixas etárias distintas, pois a Academia aceita alunos a partir dos sete anos, por esta razão, seu quadro é composto por crianças, adolescentes e adultos. Contudo, os alunos, em sua maioria, já possuem vínculo com alguma escola de samba e já desempenham a função de M.S, P.B ou P.E. Vale ressaltar que os primeiros casais das escolas possuem frequência assídua nas aulas, o que demarca a sua importância na difusão das danças carnavalescas, como também um importante espaço de aprendizado e aprimoramento.

Em meio aos alunos, fiz uma espécie de recorte do olhar e selecionei um casal de M.S e P.B, em especial, fato que aconteceu no decorrer da pesquisa por verificar aspectos de suma relevância e que mereciam ser ressaltados. Bené Brito e Flavinha Alegria, primeiro casal da escola de samba “Piratas da Batucada⁷”, é o “casal-sujeito” desta pesquisa a qual dedico uma seção específica na mesma. A partir da trajetória deste casal no carnaval paraense amplio a dança autoral para além da aplicação metodológica do estudo, constituição e reconhecimento nas aulas da Academia, permitindo a sua verificação e existência na avenida. Acompanhei o supracitado casal no carnaval de 2014, a fim de viver com eles a experiência da dança do casal de M.S e P.B no desfile de escola de samba, momento ápice no qual a dança é julgada, pelo público e pelos jurados, sob a ótica da autoria.

Nesta pesquisa me vi diante da seguinte problemática: como investigar, como professora, procedimentos que estimulem casais de M.S e P.B à investigação corporal da dança autoral.

⁷ Grêmio Recreativo Escola de Samba Piratas da Batucada, “(...) originou-se do bloco carnavalesco ‘Piratas da Batucada’, fundado em 1974, no bairro do Reduto por Ricardo Fernandes (Ricardão), Paulo Lôla, Wladimir Leal e Raimundo Nonato Assunção (Rato). (...) o Piratas da Batucada, foi o último bloco remanescente dos Grandes Carnavais de Belém, obtendo vários títulos em diversos Concursos promovidos pela Prefeitura de e Batalhas de confetes das Emissoras de Rádio” (CANCIONEIRO, 2014). Piratas da Batucada passou de bloco carnavalesco à escola de samba do grupo em 1997. Em 2005 ganhou o concurso do grupo B das escolas de samba e passou a integrar as escolas de samba do grupo A, em 2007 ascendeu ao grupo especial pelo campeonato alcançado, com o enredo “Maurício Quinteiros em Cena. Tribos! O Espetáculo da Amazônia”. Na sua trajetória no grupo especial alcançou em 2009 e 2013 o terceiro lugar.

A hipótese é de que, através da elaboração metodológica de aulas com exercícios de conscientização corporal, pesquisa de movimentos, composições coreográficas, improvisos, além da dissecação artística do corpo, em consonância com os elementos da dança do casal de M.S e P.B, num pleno diálogo com suas práticas corporais, culturais vinculando as aulas ao contexto do samba, no qual os casais são imersos e que os impulsionam à dança.

O samba traz consigo a autoria. De acordo com Sabino e Lody (2011) a significação do bem dançar une-se à experiência da brincadeira, da espontaneidade, de vivenciar o corpo em sua plenitude o que não se estende a padrões estéticos como gordo, magro, idoso. No samba o que interessa “é a realização autoral de cada passo, gesto, comunicação plena do corpo” (SABINO; LODY, 2001, p. 63), neste sentido, o sentimento de celebração faz do samba:

[...] uma forma de recorrer ao corpo, ao corpo possível e expressivo, como ocorre no xirê, em âmbito sagrado no candomblé. Especialmente socializador, como são, aliás, todos os estilos e formas coreográficas de matriz africana que recorrem aos sinais da memória, o samba marca o lugar da tradição independentemente de gênero ou de idade, vivendo-se o corpo na sua plenitude (SABINO; LODY, 2011. p. 63).

Neste caso, aponto a princípio que a dança autoral nasce a partir da investigação do dançarino do seu próprio corpo, onde os mesmos não encontram externamente uma fórmula pronta e aplicável a qualquer um, ao qual é possível um encaixe a moldes pré-estabelecidos, pelo contrário, a descoberta brota de dentro, do desvelar dos véus que encobrem a alma, num mergulho mais profundo em busca da autonomia, em busca da autoria na dança. Segundo Mendes (2010, p. 148) “(...) esses elementos, em direção aos quais o bailarino caminha para desenvolver sua dança, são constituintes do corpo imanente que, por sua vez, é o que norteia a descoberta e expressão do movimento autônomo”.

Ao desenvolver esta pesquisa acredito estar contribuindo para os estudos voltados à dança e para sua ampliação. Mostrando que uma dança popular, proveniente do carnaval, pode ser estudada, tanto na teoria como na prática, como quaisquer outros gêneros massivamente difundidos. Ao passo que consolida o carnaval como campo epistemológico e

cada vez mais alcança espaços acadêmicos. Contudo, destaco que o processo de investigação corporal, de pesquisa de movimentos, de aprimoramento técnico, podem ser efetuados pelos praticantes de danças populares empenhados no estudo de suas práticas espetaculares. O que não demarca estes méritos apenas a bailarinos academicamente formados.

Contudo, a dança autoral, bandeira que defendo nesta pesquisa, se movimenta a partir de um pensamento motriz. Pensamento este, que se sustenta no conceito de Ligiéro (2011) acerca da sua conceituação de “motrizes culturais” que versa não somente por uma força que faz mover, como por uma qualidade do que se move e de quem a move. Ligiéro (2011) destaca a impossibilidade da aglutinação das diversas influências dos africanos e seus descendentes na diáspora, presentes nas celebrações festivas e ritualísticas no continente americano, em uma única matriz. Assim, este autor constitui o conceito de “motrizes culturais” para evidenciar as múltiplas influências africanas, que não possuem uma só matriz geradora, mas várias motrizes.

Tomando este conceito como uma força que produz movimento, me reporto e ressalto as influências africanas verificadas no samba, seja nas religiões, nas danças, nas músicas, nos costumes, dentre outros, como uma força motriz no desenvolvimento desta pesquisa, especificamente, para traçar relações e associações com a dança do casal de M.S e P.B. Por isto, não assumo uma matriz, mas uma motriz, justamente pela averiguação de várias influências coexistentes numa mesma dança e que a premissa de uma única origem não me permite retratá-la de maneira totalizante, ou melhor, mais completa.

Contudo, o reforço das influências africanas parte de um viés investigativo, uma lente que me ajuda a olhar meu objeto de estudo, e também de um perfil como pesquisadora que venho construindo academicamente. Na minha pesquisa de conclusão de curso de Licenciatura em Dança, intitulada *MÃES-DE-SANTO, MÃES-DO-SAMBA: um estudo sobre a performance da ala das baianas do Rancho Não Posso Me Amofiná*, fiz uma espécie de desfolhamento da dança das alas das baianas do carnaval, encontrando e ressaltando as influências africanas nesta dança carnavalesca. Todavia, meu enfoque e objetivo são outros nesta pesquisa, embora as “motrizes africanas” sejam uma força que me inspira e me ajuda a movê-la, por isto, sua presença e recorrência neste caminhar.

Partindo da premissa de que a metodologia é um caminho que possibilita chegar-se ao destino almejado, costuro uma tessitura de “caminhos” que me dão propriedade, suporte e norteiam minhas escolhas para que meus “pés” percorram esta caminhada. Estudo uma dança do carnaval, portanto, ao construir a “minha metodologia” não a desvinculo da essência poética carnavalesca que, mesmo por alguns dias, liberta pessoas, algumas escondidas em fantasias, máscaras, outras nuas por rasgarem o véu de suas almas devido entregas subversivas extremas.

O carnaval é extremamente organizado estruturalmente, digo isto tomando como base o desfile das escolas de samba. Na frente sempre virá a comissão de frente, depois o carro abre-alas, as alas são organizadas conforme as fantasias que ajudam a contar o enredo proposto, os casais de M.S e P.B são distribuídos conforme a hierarquia: primeiro, segundo e terceiro, dentre outros. Vejo esta organização do carnaval na pesquisa científica, pois, todas as escolas de samba apresentam elementos similares, mas cada uma faz seu próprio carnaval debruçando-se um longo período sobre seu enredo, sendo seu espetáculo cênico fruto de pesquisa, empenho, construção, desentendimento e entendimento, desencontros e encontros, amor, raiva, alegria, fantasia, esperança e muito suor que escorrem como lágrimas de corpos entregues ao que fazem. Assim somos nós pesquisadores... Pelo menos é assim que me vejo e é assim que sinto!

O desfile de uma escola de samba é como um rio corrente, a estrutura física a ela oferecida é linear, igualmente a um extenso corredor com arquibancadas laterais, porém, a utilização deste espaço cênico é, ao mesmo tempo, horizontal rumo à dispersão⁸, cíclica, rizomática, ou seja, corrompida no seu melhor sentido, pois a partida nunca é somente partida e a chegada nunca é somente chegada.

⁸ A dispersão é o local em que a escola de samba se destina a partir do instante que entra na avenida, sendo precisamente constituída a partir da delimitação da linha de chegada. Impressa em Belém do Pará no chão como “FIM”.

Desta forma, seguindo o percurso de uma escola de samba que parte de um ponto inicial, a concentração⁹, percorre seu caminho e chega à dispersão, denomino minha metodologia como “desfile metodológico-carnavalesco”, dialogando com teorias e teóricos, “gente do carnaval”, sujeitos desta pesquisa, comigo mesma, para dialogar, quem sabe, com um grande público como os que se dispõem a ver a poesia do carnaval, sejam sentados, em pé, sambando, aplaudindo ou apenas extasiados, inebriados como crianças diante da imensidão do mundo.

Assumo a metodologia do “número 3 em sua dimensão simbólica e metodológica na pesquisa em artes”¹⁰ de proposição do professor doutor Miguel Santa Brígida, por verificar a constituição de uma tríade carnavalesca neste estudo, que se completa e torna-se indissociável: MESTRE-SALA-PORTA-BANDEIRA-BANDEIRA. É esta, a principal tríade deste estudo e geradora de outras, como a parceria traçada entre pesquisadora e orientadores: ARIANNE-FLÁVIA-MIGUEL. A minha postura nesta pesquisa como: PORTA-BANDEIRA-PROFESSORA-PESQUISADORA, dentre outras dispostas ao longo deste “desfile”.

Lanço mão da etnografia para destacar meu olhar sobre a dança autoral dos casais de M.S e P.B e a autoetnografia das minhas experiências como P.B no carnaval de Belém do Pará. “Utilizo a definição de autoetnografia de Ellis, Adams & Bochner (2010), como uma forma de pesquisa e escrita que busca descrever e sistematizar a experiência pessoal do pesquisador para entender uma experiência cultural mais ampla” (PALHETA, 2012, p. 17). Assumo a antropologia por me possibilitar dar voz aos praticantes da dança da qual estudo e olhar suas práticas artísticas sem desvinculá-las dos fatores sociais.

⁹ A concentração antecede a entrada da escola de samba na avenida, na qual precisa estar organizada para sua apresentação em um espaço reservado que antecede a linha impressa, em Belém do Pará, no chão como “INÍCIO”.

¹⁰ Proposta apresentada, em 30 de setembro de 2013, na disciplina “Seminário de pesquisa em Artes II, na turma de mestrado de 2012 do Programa de Pós-graduação em Artes (PPGARTES) da UFPA. ministrada pelo prof^o Dr^o Miguel Santa Brígida e a prof^a Dr^a Lia Braga Vieira.

Em “A BANDEIRA, A RAINHA E O REI: A TRÍADE DO CARNAVAL” apresento concepções sobre a inserção das bandeiras nas escolas de samba como símbolo de representação, aponto a sua importância como elemento gerador da dança do casal de M.S e a P.B. Perpasso pela história para evidenciar como se deu a consolidação da tríade carnavalesca, fazendo uma costura com as trajetórias dos casais de M.S e P.B de Belém do Pará. Aponto distintas concepções sobre a dança do casal, além de descrever seus principais movimentos que constituem seu repertório gestual comum.

Em “O BEIJA-FLOR E A ROSA: IMPROVISOS E ASSINATURAS NA DANÇA DO CASAL DE MESTRE-SALA E PORTA-BANDEIRA” apresento a Academia de Mestre-sala, Porta-bandeira e Porta-estandarte e descrevo o emprego da minha metodologia aplicada nas aulas da Academia com os sujeitos desta pesquisa. Perpasso pelo estilo da dança dos casais de M.S e P.B, como um importante processo limiar para o desvelar da dança autoral. A partir do meu olhar descrevo as danças autorais de M.Ss e P.Bs, num diálogo com as considerações dos próprios, efetuadas no desenvolvimento da pesquisa.

Em “A DANÇA AUTORAL NA AVENIDA DO SAMBA DE BELÉM DO PARÁ” apresento a trajetória do primeiro casal de M.S e P.B da escola de samba “Piratas da Batucada”, ressaltando a sua importância no carnaval paraense e seu reconhecimento neste cenário carnavalesco. Demarcando suas autorias em distintos aspectos e, principalmente, por assinarem sua dança autoral enquanto casal de M.S e P.B. Sustentada pela Etnocologia e fazendo uma releitura da narrativa visual fotográfica¹¹ de Palheta (2012), apresento minha vivência com o referido casal no desfile carnavalesco de 2014, através de imagens fotográficas, ressaltando o meu olhar sobre a dança autoral, em aspectos que extrapolam a dança, especificamente. É um convite ao leitor a fazer um mergulho numa experiência vivida a partir de imagens que descrevem minha experiência com um casal, numa avenida, numa noite e num contexto específico.

¹¹ Claudia Palheta realiza em sua dissertação de mestrado “Artes Carnavalescas: processos criativos de uma carnavalesca em Belém-PA”, um “desfile por imagens”, inspirada na obra de Sônia Rangel “O olho desarmado”, propondo uma narrativa visual fotográfica, a fim de que “(...) o leitor possa se sentir-se um brincante (...) enquanto desfila por imagens” (PALHETA, 2012, p. 20).

Costuro e bordo a bandeira da dança autoral dos casais de M.S e P.B deixando em relevo que minha experiência com o carnaval permitiu-me compreender a busca pelo diferencial que se esconde em meio aos giros e cortejos imbricados na dança. Portanto, não há como dizer que esta é minha pesquisa, pois sou a própria pesquisa, a inquietação nasceu da minha própria investigação e mergulho no que poderia nascer do meu corpo o florescer do desígnio de um destaque. Talvez o olhar do grande público não consiga atravessar e adentrar essa camada escondida por uma fantasia, pela graciosidade, nobreza, espetacularidade, mas ele enxerga a autoria ao passo que distingue os casais.

A dança autoral dos casais de M.S e P.B é o pavilhão que me proponho a apresentar e defender neste desfile carnavalesco que também pode ser considerado como pesquisa, por esta razão, a conjugação do verbo defender é empregado no gerúndio, “defendendo”, no título, pois reforça a ideia de que estou perpassando pela pesquisa movimentando a bandeira da dança autoral, assim como fazem às P.Bs. Nesta avenida não atravessarei como pesquisadora somente, mas como porta-bandeira-professora-pesquisadora, pois, assim como toda bandeira de escola de samba, símbolo de representatividade, a bandeira¹² da dança autoral, disposta a seguir, por mim criada também será por mim defendida com toda a simbologia que carrega em si.

¹² Na disciplina do PPGARTES “Pesquisa como movimento criador”, ministradas pela prof^a Dr^a Lia Braga Vieira e pela prof^a Dr^a Wlad Lima, fui encaminhada a criar a “imagem força” da pesquisa que passou a constituir o principal símbolo da bandeira da dança autoral. A imagem representa uma releitura do casal de M.S e P.B, que também configuram o “Oxé” (machado) do orixá Xangô e “Eruxin (feito de rabo de cavalo) do orixá Iansã, em movimento. Xangô e Iansã são representados pela cor vermelha, por isto escolhi esta cor para constituir a bandeira, além dos instrumentos que os dois carregam nas mãos constituírem o casal de M.S e P.B da bandeira da dança autoral. O design gráfico foi realizado por Iam Vasconcelos.



Figura 3: Dança autoral: a bandeira que move esta pesquisa, portada e defendida por uma Porta-bandeira-professora-pesquisadora.

2. A BANDEIRA, A RAINHA E O REI: A TRÍADE DO CARNAVAL

2.1 BANDEIRA: O ELEMENTO GERADOR DA DANÇA DO CASAL DE MESTRE-SALA E PORTA-BANDEIRA

Num pavilhão desses você tem muita história de quem já morreu, muitas lágrimas que já foram roladas por esse pavilhão. De alegria, de tristeza (Mestre Gaby¹³).

Estandarte, pendão, gonfalão, pavilhão, nos evidenciam o leque de sinônimos que bandeira detém, sendo um símbolo de representatividade que carrega valores simbólicos imensuráveis para distintas sociedades. Falar em bandeira é muito mais do que falar de um pedaço de tecido hasteado em um mastro. É falar tanto dos pequenos grupos sociais, como dos maiores. As cidades, os estados, os países possuem este elemento como representatividade. Podemos vê-las nos eventos mais formais dos países como nos mais populares. Estão presentes na cotidianidade de nossas vidas, seja num jogo de futebol, em procissões religiosas, em colégios, em praças, em órgãos públicos, em manifestações, em festas. Como também podemos encontra-las nos desfiles de escolas de samba, em meio a grandes espetáculos carnavalescos, portada, guardada, reverenciada e movimentada por seus nobres guardiões, o casal de Mestre-sala e Porta-bandeira.

Um breve mergulho histórico nos remonta fatores de suma importância quanto a sua inserção nas sociedades como símbolo de representação. Segundo Marra (2007), as bandeiras são dotadas de significados aos quais as sociedades atribuem muito valor aos elementos que a constituem, representando um grupo sócio-cultural através de símbolos e cores nela impressos.

Desde a antiguidade os povos utilizavam mastros com imagens, com elementos confeccionados com madeira ou metal, ou pintados em escudos, no qual eram fixados nos

¹³ Mestre Gaby é considerado um grande mestre para os casais de mestre-sala e porta-bandeira de São Paulo.

carros de combate ou seguros à mão (Marra, 2007). Devido suas origens insígnias, detém valores de poder, comando, distinção. Utilizadas tanto nos períodos de paz como nos períodos de guerras, presentes nas batalhas como símbolo de representação de povos, mas sua utilização também remonta a sua significância simbólica para os que a carregam em distintas ocasiões da vida. Pois, sua presença nas batalhas, além de representar um grupo, também o fortifica ao demarcar as sua glórias e história em um momento de relevo social, principalmente nos de enfrentamento.

Num processo de estreitamento do olhar, me reporto à África como fio que entrelaça culturas de diferentes localidades do mundo, nas quais homens negros foram massivamente espalhados como ferramentas de trabalho, mas que, apesar de todo o sofrimento, a África impregnada em seus mais variados costumes também fora disseminada e impregnada pelas distintas culturas na qual estavam submetidos. E nesse processo de reconstrução simbólica da África, em solos desconhecidos, como força religiosa-cultural-social, podemos identificar a sua importância em vários âmbitos no mundo. No entanto, é sobre o Brasil que o olhar se estreita até o vislumbre das bandeiras onipresentes no(s) Maior(es) Espetáculo(s) da Terra.¹⁴

O objetivo maior não é apontamento da origem das bandeiras na história da humanidade, mas assumo o viés que aponta a importância africana pela notória averiguação da miscelânea cultural que as manifestações brasileiras são permeadas, sem deixar de lado a forte influência europeia que ajuda a constituir uma forte tríade para o pensar da bandeira nas escolas de samba: África-Portugal-Brasil.

Compreendo que a presença do estandarte e das bandeiras nas manifestações culturais brasileiras pode ser narrada por diferentes lentes, vieses. Por esta razão, minha proposição é dispô-las, apresentar as considerações sobre o seu surgimento até aportar nas

¹⁴ “(...) o ano de 2000 marcou a chegada de um novo milênio para o carnaval, o desfile das escolas de samba fora apontado como o Maior Espetáculo da Terra, titulação que abriu as portas para sua visualidade mundial (BRÍGIDA, 2006), mas que apesar das inovações também ‘(...) reconcilia tradições, num processo que recombina princípios e acolhe colaboração de outras artes (...), configurando um produto artístico do samba brasileiro cujo pluralismo pós-moderno é o dinamizador de sua busca criativa e de sua espetacularidade’” (BRIGIDA, 2006, p. 92 apud GONÇALVES, 2012, p. 34).

Todavia, acrescento uma pluralização para expandir os espetáculos realizados pelas escolas de samba para outras regiões do Brasil, extrapolando o Rio de Janeiro propriamente, que possuem esta formatação de desfile carnavalesco e que também realizam grandes espetáculos com especificidades, estruturas, proporções, variadas.

escolas de samba, especificamente, sem a sinalização de fatores verídicos ou inverídicos, mas trabalhando-os de maneira complementar e coletiva.

Numa perspectiva que parte do macro para alcançar o micro, disponho a seguir o apontamento de Brígida (2011) sobre os primeiros indícios da utilização da bandeira com a função ritualística nas tribos africanas. Segundo o autor:

As referências mais antigas que a gente tem de rituais com bandeiras são os das tribos primitivas africanas. Para se identificarem umas das outras, elas usavam pedaços de couro de animal, constituições de vegetais, confeccionando as primeiras bandeiras que foram vistas na história da humanidade. Quando se vê, por exemplo, uma transportação dos estandartes que no Brasil têm um aspecto muito caro para as procissões religiosas, estas, sempre têm os estandartes, na qual são matrizes da cultura luso-brasileira muito anterior. Há 10.000 anos o tambor africano vem batendo com bandeiras e com o estandarte. (BRÍGIDA, 2011, *apud* Marques, 2013, p. 56).¹⁵

Concomitante às concepções de Brígida (2011), Ilclemar Nunes (*apud* Lourenço, 2009, *apud* Rio Tur, 1991), ao retratar a “origem” da dança do casal de M.S e P.B no desfile carnavalesco das escolas de samba, também se reporta à África e menciona um ritual específico para sustentar sua proposição. Consistindo num ritual de conquista das moças africanas, na preparação para seus casamentos, e na dança, onde os rapazes guerreiros tentavam simbolicamente desposá-las.

No período colonial, um ritual específico nos remete à utilização de bandeiras já em solo brasileiro, onde os escravos se identificavam com bandeiras, confeccionadas por um pedaço de pau com panos amarrados com cores representativas de cada tribo. Como artifício de representação e identificação da própria tribo como das outras, em manifestações que iam desde festas populares como sepultamentos de negros importantes. Aproximando-nos da sua possível inserção como símbolo representativo nas escolas de samba, tempos depois (Carvalho, 2010 *apud* Nunes, 1991).

¹⁵ Depoimento coletado por Feliciano Marques IV Seminário de Pesquisa em Dança em 2011, no qual participou de uma mesa temática “Danças de escolas de samba”, juntamente com Miguel Santa Brígida.

Theodoro (2014), assim como os autores supracitados, também se reporta à cultura africana para subsidiar a sua consideração sobre a inserção das bandeiras nas escolas de samba. Para a autora, o estandarte é um símbolo representativo da nossa ancestralidade e que sua inserção nos ranchos e mais tarde nas escolas de samba, já como bandeira, no qual a sua simbologia de representatividade e ancestralidade, pode ter surgido a partir dos rituais africanos de fertilidade, remontando a sua significação de substituto dos ancestrais e sinal de comando.

Segundo Brígida:

Os estandartes configuram-se como ícones da cultura popular brasileira desde a nossa “descoberta” pelos portugueses até as manifestações de nossa contemporaneidade.

Dos estandartes religiosos da 1ª missa no Brasil, estes ficaram para sempre incorporados nos cortejos, procissões e festas de Santos, até chegarem aos cortejos profanos compondo a estrutura dramática dos blocos e escolas de samba do país do carnaval (BRÍGIDA, 2007 *apud* MARQUES, 2013, p. 55).

Podemos identificar a presença da bandeira e/ou estandarte nos cortejos processionais realizados nas várias regiões do Brasil. Sendo a influência dos nossos colonizadores determinantes, principalmente no que concerne aos cortejos de caráter religioso. Contudo, é válido mencionar a apropriação e utilização deste elemento pelos negros que por aqui foram escravizados, estendendo seus costumes, mesmo que de maneira disfarçada, no “Novo Mundo” ao qual estavam designados a viver. Desta maneira, novos valores foram agregados a este símbolo no Brasil, no qual destaco a sua passagem dos cortejos religiosos aos cortejos carnavalescos, e sua transmutação de estandarte à bandeira das escolas de samba. Sinalizando uma irreverência quanto à utilização-simbologia-representatividade de um dos maiores símbolos da história da humanidade, a bandeira.



Figura 4: Bandeiras e estandartes nas procissões negras em solo brasileiro. Fonte: <http://www.paratiando.com/reinegro.html>

Numa espécie de caminhada processional, composta por seis estações, perpasso por três cortejos religiosos realizados em várias regiões do Brasil, onde podemos verificar bandeiras e estandartes em suas estruturas. Referencio os cordões carnavalescos, os ranchos carnavalescos, até chegar às escolas de samba.

A primeira estação é o Congado, manifestação de origem africana muito popular no Norte e Nordeste do Brasil (Rodrigues, 2010). Fruto das tradições africanas da realização de cortejos aos reis do Congo, mas que também dialoga com outras culturas. Um exemplo disto é a adoração dos santos católicos que se verifica em sua estrutura, em especial Nossa Senhora do Rosário, São Benedito e Santa Efigênia, santos negros, mas que ajudam a demarcar a forte influência portuguesa (Marchesotti, 2010).

No Congado, falar em bandeira é se referir à caminhada, trajetos nas grandes festas, mas também a um tecido no formato retangular, sustentado por um mastro de madeira no qual as Bandeireiras¹⁶ seguram para sustentá-la. Abrindo o caminho do Congado, homenageando os santos. A função de Bandeireira não é desempenhada por qualquer pessoa. Antigamente

¹⁶ Bandeireira são meninas seguram a bandeira e que também seguram as fitas do estandarte, fazendo coreografias.

era exigido que a garota fosse virgem, caso contrário, Nossa Senhora do Rosário podia “entregar a farsa” a partir de acontecimentos inesperados durante o cortejo, por esta razão, caberia a própria moça entregar a bandeira quando não fosse mais “digna” de carregá-la (Marra, 2007).



Figura 5: Mãos puras que carregam o estandarte: a menina Bandeireira no Congado. Fonte: <http://sgc.bernoulli.com.br/projetodeensino/2012-2-d-1/curiosidades/festas/>



Figura 6: Devoção aos santos no Congado: estandarte de Nossa Senhora do Rosário. Fonte: <http://triocurima.blogspot.com.br/2009/04/videos.html>.

Deste cortejo religioso, chamo a atenção para o estandarte, confeccionado por panos, com formato retangular, decorados, pintados, nos quais são impressos à imagem de Santa Efigênia. Remetendo-nos a sua importância como elemento que carrega uma simbologia sagrada, não se tratando apenas de um pedaço de tecido recortado. A sua simbologia sagrada também é perceptível pela escolha de pessoas “puras” para carregá-los, não sendo um objeto qualquer e portado por qualquer pessoa.

Faço, logo nesta primeira estação, uma ligação com o contexto das escolas de samba, em que as pessoas responsáveis por portar e defender o Pavilhão das escolas de samba são pessoas distintas, eleitas com critérios para a realização da majestosa função no samba. Assim como no Congado, as Bandeireiras carregam o estandarte, nas escolas de samba o casal de M.S e P.B carrega, defende e reverencia sua bandeira.

Outro cortejo oriundo dos reinados do Congo é o Maracatu, nossa segunda estação. Os maracatus são revividos anualmente em festas religiosas e no período do carnaval, sendo “(...) um cortejo real, que lembra uma corte europeia, com suas roupas e adereços ocidentais, mantendo, no entanto, a organização africana, comandada por uma rainha, com sua corte e os demais personagens” (SABINO; LODY, 2011, p. 44). O Maracatu é matriarcal, comandado por uma rainha, que é quem denomina o cortejo, ao seu lado vem o rei e sua corte é constituída por príncipes, princesas, nobres, baianas, lanceiros, porta-lanternas, damas-buquê, carregador do pódio, batuqueiros (Sabino; Lody, 2011).

Contudo, um personagem, assim como os supracitados, também ajuda a constituir a corte do Maracatu, o Porta-estandarte. Sua importância dá-se nesta pesquisa, justamente pela averiguação do elemento estandarte e de uma pessoa que o porta. Diferente dos estandartes do Congado, que carregam imagens de santos, os estandartes dos Maracatus são enfeitados, coloridos, geralmente trazem o nome de sua nação¹⁷, assim como símbolos, cores, imagens, que constituem a origem e a história do grupo evidenciando a sua importância como elemento simbólico e de representação. Conforme podemos visualizar na imagem a seguir.



Figura 7: O estandarte e sua espetacularidade no Maracatu. Fonte: <http://maracatudesignfmu.wordpress.com/>

¹⁷ “O sentido de nação, nos contextos especiais dos maracatus, é também ampliado no que se entende por nação – território, nação, modelo étnico -, e nação com o sentido de um lugar comum onde se cultivam semelhanças, singularidades e identidades” (SABINO; LODY, 2011, p. 41).

Além do estandarte, outras características do Maracatu inebriam meu olhar num sentido de comparação de elementos, estruturas, plasticidade, como o carnaval de escola de samba. Nesta pesquisa, em várias passagens, me refiro ao casal de M.S e P.B como reis, e isto partiu tanto pela averiguação da presença de reis nas manifestações culturais afro-brasileiras, o Maracatu fora o mais influente nisto, mas também por considerar a bandeira das escolas de samba, ou Pavilhão, um símbolo tão importante que só pode ser portada e defendida por nobres que por ela são coroados. Além disto, as roupas dos reis do Maracatu também se assemelham às fantasias do casal de M.S e P.B, sinal da nobreza nestas duas manifestações cuja ancestralidade africana são remontadas em forma de cortejo.

A festa do Divino Espírito Santo é a nossa terceira estação. Divino refere-se ao Espírito Santo que compõe a sagrada tríade cristã: pai-filho-espíritosanto. A festa do Divino Espírito Santo¹⁸ é uma manifestação popular que unifica espiritualidade e folclore para agradecer ao Divino as bênçãos recebidas durante o ano.

Assim como o Congado e o Maracatu, há pouco mencionados, a festa do Divino é uma manifestação cuja estrutura de cortejo é verificada e que também apresenta estandarte. No entanto, sua diferenciação e importância como uma estação para chegar às bandeiras das escolas de samba, é justamente a presença de uma bandeira, a bandeira do Divino, que é carregada por um casal, um homem e uma mulher. Geralmente, o capitão da festa, que é quem manda fazer o mastro e bandeira que é fixada no alto do mesmo, é quem carrega à bandeira, acompanhado pela esposa.

Segundo Zabrieszach (2010), a bandeira do Divino é a representação de Deus e seu povo. Sua cor vermelha representa o sangue dos mártires e do amor de Deus, alguns também relacionam ao fogo. A pomba branca, o Divino Espírito Santo, que nela é fixado, é possuidor de sete dons (sabedoria, entendimento, ciência, conselho, fortaleza, piedade e temor de Deus),

¹⁸ Segundo Zabrieszach (2010), a festa do Divino Espírito Santo chegou ao Brasil através da Colonização e se firmou a partir do século XVII. A autora nos conta que a origem da festa teve início com a aclamação da rainha Isabel de Aragão, a rainha santa, ao Divino Espírito Santo para que estabelecesse a paz no período da guerra travada entre o rei Diniz e seu filho. Em gratidão a rainha colocou uma pomba branca com uma cópia da coroa do reino para sair em procissão para arrecadar donativos aos pobres.

por isto, a razão das sete raias que surgem da imagem do divino e das quais podemos visualiza-las nos estandartes, bandeiras, no alto dos mastros.

A partir das duas imagens abaixo, evidencio a relação que traço, além da verificação da presença da bandeira tanto na festa do Divino Espírito Santo, como no carnaval, similitudes quanto o seu portar. Podemos verificar a presença de um casal em ambas as imagens, que possuem um diferencial em seus contextos pelo símbolo que carregam consigo. Contudo, minha principal relação consiste na maneira como a bandeira é carregada nas imagens e conseqüentemente nos seus distintos contextos, pois a bandeira do Divino Espírito Santo é portada por um homem, enquanto a mulher segura a sua ponta para deixá-la estendida, o que reforça a importância do homem nesta manifestação, já que ele é o responsável pelo símbolo divino, sagrado.



Figura 8: A bandeira do Divino Espírito Santo em vermelho e branco. Fonte: <http://estandartesdeminasbh.blogspot.com.br/2010/06/festa-do-divino-diamantina-mg.html>



Figura 9: A bandeira do Rancho Não Posso Me Amofiná, a quarta escola mais antiga do Brasil, em vermelho, azul e amarelo. Foto: Arianne Pimentel.

Já no carnaval, notamos que ocorre uma inversão. A mulher é quem porta a bandeira e o homem estabelece o contato de segurá-la, apenas nas suas extremidades. Logo, no carnaval, a mulher detém uma função importante e de privilégio, pois é quem porta a bandeira junto ao seu corpo, cabendo ao homem protegê-la, reverenciá-la, apresentá-la.

No Rio de Janeiro as mulheres foram o esteio da família, garantiam o sustento trabalhando pelas ruas vendendo seus quitutes, conhecidas como as “Baianinhas boas”, que além de negras, quituteiras, eram mães de santo, promoviam grandes festas nos seus terreiros

de candomblé, além de terem protegido o samba contra as perseguições elitizadas. Este lado matriarcal pode ter influenciado o samba que se sustentou através da força de mulheres guerreiras. O reconhecimento destas mulheres deu-se nas reverências dos blocos ao passarem na frente de suas casas para receber suas bênçãos e homenageá-las, e mais à frente, já nas escolas de samba, na constituição da ala das baianas (Gonçalves, 2012).

Tudo isto me leva a uma possibilidade compreensiva da razão de uma mulher ser a responsável por portar a bandeira nas escolas de samba, ao invés de um homem. Embora, queira ressaltar que esta associação é uma construção que não se sustenta a partir de fatos históricos, ou seja, não encontro em nenhuma fonte para tal justificativa, mas que compartilho nesta pesquisa o meu caminho constituído enquanto pesquisadora.

A camada popular do Rio de Janeiro, conhecida como Pequena Sociedade, criou uma manifestação popular, já que não podiam participar do carnaval da Grande Sociedade¹⁹, denominada de cordões²⁰. Brincadeiras de caráter popular, sendo um importante contraponto do carnaval organizado, visto que, eram “produtos dos rituais religiosos afro-brasileiros” (FERREIRA, 2004, p. 281 *apud* GONÇALVES, 2012, p. 30).

Os cordões demarcam a quarta estação, sendo esta mais breve, mas detentora de uma importância singular, pois, neles, já podemos identificar a presença do estandarte numa manifestação carnavalesca, o que nos aproxima mais ainda das bandeiras nas escolas de samba. Os cordões apresentavam personagens como reis, rainhas, baianas, índios, dentre outros, detinham instrumentos percussivos, além de mobilizarem a comunidade para a confecção de estandartes.

O estandarte do cordão [era] sempre cortado em ótima seda, com franjas e bolas pesadas de ouro. Essa insígnia de carnaval constituiu, em alguns núcleos, verdadeiras notas de alto artifício ou boa arte, pois é pintada, muitas

¹⁹ Elite do Rio que realizava grandes bailes, cortejos em carros pelas ruas, denominados de corsos, que detinha a França como principal modelo carnavalesco.

²⁰ “O nome ‘cordão’ parece ser uma referência à corda que normalmente circundava o grupo carnavalesco, impedindo sua invasão por pessoas não pertencentes a ele e isolando os foliões, ou a uma alusão do desfile de filas, como nos cordões de pastorinha” (GONÇALVES, 2012, p. 30).

vezes, por ótimos artistas (EDMUNDO, 1987, p. 306-307 *apud* LOURENÇO, 2009, p. 15).

Muitos destes elementos constituintes da estrutura dos cordões podem ser vistos nas escolas de samba, fato que delimita a influência direta exercida nos ranchos carnavalescos e nas futuras escolas de samba no Rio de Janeiro (Diniz, 2004 *apud* Gonçalves, 2012).

Outro tipo de organização que também deixou muito das suas características nas atuais escolas de samba foram os ranchos. Eram como cordões mais organizados, com luxo, beleza e refino musical. Eles apresentavam porta-estandarte, três mestres-salas (um de harmonia para o orquestra, um de canto e um de sala para a parte coreográfica) e um instrumental com violões, cavaquinho, flauta e clarineta. Produziam uma música elaborada, que aproveitava o potencial melódico e harmônico da formação dos seus conjuntos e se consolidou no estilo conhecido marcha-rancho (DINIZ, 2008, p. 20).

O trecho supracitado, já nos esclarece sobre outra forma de organização carnavalesca no Rio de Janeiro, versando nossa quinta estação sobre eles: os ranchos carnavalescos. Sua importância fora fundamental para a instauração das escolas de samba, contribuindo com seu modelo organizacional, assim como os cordões. Contudo, nos ranchos, se verificou a existência de uma tríade, baliza-porta-estandarte-estandarte, que impulsionou a nobre tríade carnavalesca das escolas de samba: mestre-sala-porta-bandeira-bandeira.

Hilário Jovino é conhecido como o fundador do primeiro rancho carnavalesco no Rio de Janeiro. Quando residia na Bahia, conhecia e participava dos ranchos como ternos de reis, no período natalino e, quando passou a residir no Rio, encontrou a tradição dos presépios, das lapinhas, das festas de Reis, ou reisados. Todavia, Hilário Jovino desfilou seu ranho no período do carnaval, devido não verificar na área urbana do Rio desfiles de rancho de Reis (Lourenço, 2009). Desta iniciativa, surgem os ranchos carnavalescos, os estandartes carnavalescos e, mais adiante, as bandeiras das escolas de samba. Como podemos ver:

Da bandeira dos ternos de Reis e ranchos natalinos baianos, passa-se às bandeiras dos reisados que visitavam, em peregrinação, às dezenas de presépios montados na cidade do Rio de Janeiro, em seguida os estandartes aos ranchos natalinos e destes aos ranchos carnavalescos e, finalmente, chega-se à bandeira da escola de samba. Chega-se a ela através dos

fragmentos de cores, presos a mastros, levados por moças, que representavam tribos africanas em funerais, dos afoxés e cocumbis do tempo do império, cortejos simbólicos, mais tarde incorporados aos festejos do culto negro de N. S^a do Rosário, que “originaram”, sucessivamente os cordões, os blocos e, finalmente, as escolas de samba (LOURENÇO, 2009, p. 16).

Na imagem a seguir, podemos verificar a presença da tríade carnavalesca dos ranchos, o baliza, a porta-estandarte e o estandarte. Todavia, ressalto a questão de uma mulher ser a responsável pelo estandarte, símbolo máximo do rancho. Há relatos que narram que esta formatação já era efetuada desde os cordões, mas é válido mencionar que ganhou propulsão nos ranchos carnavalescos, sendo o grande referenciado pela influência na formação do casal de M.S e P.B das escolas de samba, sucessores dos antigos balizas e Porta-estandartes dos ranchos, no qual já realizavam uma dança de proteção, cortejo, enamoramento e, principalmente, reverência ao estandarte. Elementos verificados, até os dias atuais, na dança do casal de Mestre-sala e Porta-bandeira.



Figura 10: Estandarte: a representatividade dos ranchos carnavalescos protegidos pelos balizas e carregados pelas porta-estandartes. Fonte: <http://www.riodejaneiroaqui.com/carnaval/carnaval-ranchos.html>

Chegamos, então, na nossa sexta e última estação, após o percurso em cortejo onde se procurou apontar a presença e importância de estandartes e bandeiras em manifestações religiosas e festivas no Brasil, para uma construção simbólica de influências e trajetórias que podem ter propulsão a constituição de bandeiras como símbolo representativo das escolas de samba, primeiro no Rio de Janeiro, e depois se espalhando por outras regiões do Brasil.

Theodoro (2014) nos aponta uma versão para o possível surgimento da bandeira nas escolas de samba, no qual um homem, em especial, desempenhou um papel primordial para isto, como podemos ver:

Segundo relato de Ivette dos Prazeres, foi na escola de samba de Ismael Silva, a Deixa Falar, que aconteceu a substituição do estandarte pela bandeira, inovação introduzida por seu pai Heitor dos Prazeres, que saía na agremiação vestido de baiana. Naquela época, homens saíam de baiana e Heitor - utilizando o pano da costa, parte de sua fantasia,- mostrou como a forma de bandeira possibilitava à porta-estandarte melhores evoluções. A escola tinha mudado o ritmo cadenciado do samba, tornando-o mais rápido, pela introdução do surdo de marcação inventado por Alcebíades Barcelos, o Bide, instrumento que favoreceu a conjugação canto/dança/evolução para os sambistas. Heitor dos Prazeres ficou conhecido como o sambista que "trouxo a primeira bandeira", já que carregava a bandeira da Deixa Falar para todas as escolas que frequentava (THEODORO, 2014, par. 2).

“No dia 12 de agosto de 1928 surgiu a primeira escola de samba, batizada pelo nome de “Deixa Falar”, marco que contribuiu para tornar as escolas de samba como verdadeiros símbolos de nossa brasilidade” (GONÇAVES, 2012, p. 33), ditando modelos importantes, dentre eles destaca-se à presença da bandeira, de responsabilidade de um distinto casal, em especial. A partir da concepção apresentada por Theodoro (2014) de que a bandeira substituiu o estandarte como uma alternativa que propiciava melhores evoluções, é que denomino a bandeira como o elemento que move a dança, pois sem ela, uma escola não tem representatividade, sem a mesma uma escola de samba deixa de existir.

Todavia, as imagens a seguir evidenciam fatores importantes quanto à inserção das bandeiras nas escolas de samba. Pois, no desfile da Mangueira de 1957 podemos verificar um Mestre-sala, uma Porta-bandeira e uma Bandeira, e no desfile de 1958 da Portela vemos um Estandarte. O que nos leva a constatar que os estandartes, um símbolo muito significativo do

qual já relatei sua presença nas procissões religiosas, com imagens de santos, até às festas populares afro-brasileiras, fora substituído aos poucos pelas bandeiras nas escolas de samba.



Figura 11: Em verde e rosa se faz à bandeira da Estação Primeira de Mangueira. Desfile de 1957. Foto: Correio da Manhã. Fonte: <http://www.exposicoesvirtuais.arquivonacional.gov.br>



Figura 12: O estandarte nas escolas de samba: o antecessor da bandeira. Desfile da Portela de 1958. Foto: Correio da Manhã. Fonte: <http://www.exposicoesvirtuais.arquivonacional.gov.br/>

De acordo com Theodoro (2014), quando a disputa pelo campeonato das escolas de samba se iniciou no Rio de Janeiro, as bandeiras eram um dos elementos a serem julgados, sendo um quesito avaliativo que agregava pontuação à escola de samba. Analisada pela sua qualidade de concepção e pela capacidade do grupo em apresentá-la e protegê-la.

Ao contrário, por exemplo, dos cordões, maracatus, blocos, ranchos e frevos, o símbolo de uma escola de samba, com exceção das gaúchas, é materializado numa bandeira, não num estandarte. Nos cordões, ranchos e clubes de frevos, os estandartes são ricamente bordados, constituindo-se, historicamente, em quesito a ser julgado no desfile. As escolas de samba imitaram seus “ancestrais” por muitos anos, tratando de bordar ricamente a sua bandeira, que algumas vezes era desenhada por professores da Escola de Belas Artes (LOURENÇO, 2009, p. 15).

Nos dias atuais, as bandeiras já não constituem um quesito avaliativo unicamente, embora não deixe de estar inserida numa avaliação por jurados, já que é o principal elemento da dança do casal de M.S e P.B, quesito avaliativo no desfile de uma escola de samba. Os bordados, a plasticidade, a riqueza, que as bandeiras apresentavam ganharam outras formatações atualmente, com uma estética mais suave e se tornaram mais leves. Acredito que as bandeiras eram muito pesadas e dificultavam à dança da P.B, uma vez que tinham que sustentá-la durante todo o desfile da escola de samba, além do peso de sua própria fantasia.

As modificações sofridas pelas bandeiras das escolas de samba, não acarretou na perda de sua importância no contexto carnavalesco. Pelo contrário, a bandeira, ou pavilhão, continua sendo o maior símbolo representativo das escolas de samba, em ocasiões que vão além do desfile na avenida. Símbolo que representa uma comunidade, sua história, glórias, derrotas. O pano que a constitui é tão precioso quanto uma coroa, pois ela, a bandeira, coroa um rei e uma rainha, que adquirem o privilégio de a carregarem e defenderem. “A bandeira marca a existência da escola na Avenida.” (GONÇALVES, 2008, p. 5). De acordo Gonçalves (2010), a importância da bandeira se explica justamente por “representar a escola” em cerimônias e desfiles carnavalescos, como uma espécie de símbolo, de uma marca que a diferencia perante as outras escolas. Por esta razão, é comum o reconhecimento das escolas de samba a partir da cor de sua bandeira.



Figura 13: Bandeiras que sustentam glórias, vitórias e as histórias das escolas de samba de Belém do Para. Foto: Arianne Pimentel.

Theodoro (2014) nos diz que a bandeira de uma escola de samba reflete sua história, o que designa a sua força no imaginário e no universo do samba, sendo representadas pelas suas cores nos mais diversos objetos e circunstâncias, que podem ir desde as roupas dos sambistas até nas paredes das casas, sapatos e bolos de aniversários, por exemplo.

Contudo, sua importância se dá a partir dos mais variados gestos de carinho da comunidade, na reverência a ele efetuada, no beijo, no toque, no cuidado da P.B com o seu pavilhão ao guardar, lavar, perfumar, no amor do M.S, mas principalmente, ao meu ver, por fazer movimentar toda uma comunidade, por fazer movimentar à dança do casal de M.S e P.B, dando o verdadeiro sentido de sua existência, pois sem a bandeira eles deixam de ser reis e rainhas do carnaval, sem a bandeira suas danças deixam de ter o sentido ritualístico que a bandeira reacende ao ser movimentada. Fábio De Cássio²¹, M.S, comenta:

Pra mim o pavilhão, acho que pra todos nós, o pavilhão não é só uma bandeira em cima de um mastro ali que é pra ser mostrado pra uma arquibancada e pra outra. Pra mim o pavilhão é comunidade, é respeito,

²¹ Fábio de Cássio sempre teve o sonho de dançar como Mestre-sala, desde criança ficava vendo pela televisão o carnaval do Rio de Janeiro. Quando adulto fora convidado par dançar como segundo Mestre-sala na escola de samba “Tradição Guamaense”, depois fora ser primeiro Mestre-sala na escola de samba “Bole-bole”, na qual permanece até os dias atuais.

respeito nosso pela comunidade que tá trabalhando pra gente, nós estamos representando uma comunidade, pavilhão é a representação de uma comunidade toda, tá entendendo (...)? Vamos supor, poxa, tu que tá trabalhando lá fazendo carro, aquele que tá pegando água, que tá empurrando, que tá fazendo várias coisas, entendeu? Então, nós, nós, que tamo ali, eu que sou mestre-sala que to protegendo o pavilhão e a porta-bandeira que segurando aquele pavilhão ela tá representando uma comunidade toda que precisa ser respeitada assim como a comunidade deve respeitar a gente, tá entendendo? Então, assim, o respeito ao pavilhão é isso, é a comunidade, é o amor pela comunidade mesmo não sendo daquela comunidade, mas se eu to ali eu tenho que representar aquela minha comunidade com garra, com amor, com muito carinho, por causa que, não é só uma comunidade, não é só uma escola de samba.

Quando Fábio de Cássio menciona que a bandeira não é só comunidade, não só uma escola de samba, ele nos leva adiante de sua significação como símbolo de representatividade. E ir adiante é reconhecer que a o casal de M.S e P.B só existe por conta deste objeto, símbolo maior de uma escola de samba, e que as suas danças partem dela, da bandeira. Ela é quem faz mover os corpos que as seguram e as reverenciam através de seus movimentos. É para ela que a dança do casal de M.S e P.B se constitui e sem ela deixa de existir, perdendo o seu maior sentido.

E como esta pesquisa versa sobre a dança autoral, que possui sua nascente na dança do casal de M.S e P.B, iniciar falando deste símbolo é fazer movimentar toda esta pesquisa, dando a ela o sentido ritualístico que uma bandeira consolida ao ser movimentada. Reverenciando os ancestrais, afirmando sua existência do momento presente e mantendo a sua tradição viva no futuro.



Figura 14: A dança que nasce a partir do movimento da bandeira. Foto: Arianne Pimentel, efetuada na aula na Academia do dia 15 de Abril de 2014.

2.1.2 Quem deve portar e defender a bandeira?

Um toque de mãos, um gesto no olhar
 A doce harmonia da cumplicidade
 Suor pela arte em defesa das cores
 Sustentando estandartes de tantos amores
 Nobres casais sob a proteção dos guardiões
 Alma da minha escola,
 No altar do samba, orgulho e paixão
 Pro amanhã... Fonte de inspiração
 Mas é claro que existe a mão divina a conduzir
 Esse samba bailado em cortejo na Sapucaí
 Entre sorrisos e lágrimas, vamos aplaudir.²²

Nos desfiles carnavalescos das escolas de samba verifica-se a presença de um casal cheio de nobreza, que desliza pela avenida com um bailar nobre, muito semelhante aos minuetos dançados na corte francesa no século XVII. Este casal é figura tradicional no meio carnavalesco justamente por serem responsáveis pelo maior símbolo da escola: a Bandeira. Logo, podemos visualizar a importância e responsabilidade que o casal denominado de “Mestre-sala e Porta-bandeira” detém.

Não encontramos uma narrativa comum no que concerne à “origem” do casal de M.S e P.B, nem pretendo encontrar ou estabelecer com este estudo, mas o que proponho é evidenciar os fatos históricos que remontam “como tudo começou”.

Barros (2009) verifica três possibilidades de estabelecimento da dupla. A primeira consiste no entrelace da cultura africana com a indígena, tendo como fundamento as danças, rituais e momentos religiosos oriundos dos orixás, ainda sendo provável que os escravos reproduziam as danças que viam na corte de maneira jocosa, “o fenômeno é hilário: imaginem escravos e escravas em meio a fogueiras, batucadas e danças improvisando bandeiras com movimentos e novas formas de corte” (BARROS, 2009, p. 2). A segunda possibilidade se assenta:

²² Trecho do samba-enredo “Majestades do Samba: Os Defensores do Meu Pavilhão” da escola de samba Unidos do Porto da Pedra do carnaval de 2014. Compositores: Bira, Marcio Rangel, Wilson Bizzar, Eric Costa, Alexandre Villela e Duda SG. Disponível em: <http://musica.com.br/artistas/porto-da-pedra/m/samba-enredo-2014-majestades-do-samba-os-defensores-do-meu-pavilhao/letra.html>.

(...) na existência dos ranchos e cordões no Brasil nos anos de 1800, nos quais o mestre-sala tinha um importante papel. Ele funcionava como uma espécie de guardião dos participantes do cordão. A ele cabem os segredos e a manipulação da navalha qual usava com maestria nas mãos e entre os dedos dos pés. Não era qualquer um que possuía esse privilégio. O mestre-sala navegava bem no caldo cultural da sociedade e tinha a noção dos protocolos e das etiquetas próprias das avenidas e desfiles, não por acaso ele também matinha a festa dentro dos parâmetros morais e dos bons costumes (BARROS, 2009, p. 2).

A terceira possibilidade já remonta a constituição do casal e do desenvolvimento de sua dança no início do século XIX nos cordões e ranchos que detinham uma mulher que carregava a bandeira, que substituiu o estandarte, e um homem que a defendia para que não fosse arrebatada pelos rivais. Sendo comum os cordões e ranchos travarem batalhas em que o mestre-sala, também chamado de “baliza”, tentasse arrebatá-la (Barros, 2009).

Outra concepção verificada, mas que também apresenta semelhanças com as mencionadas, é de Brígida (2006). O mesmo destaca que a história se inicia nos ranchos e blocos carnavalescos a partir da figura do Porta-estandarte, posição que fora assumida também por mulheres, “no rancho Ameno Resedá, por exemplo, a primeira porta-estandarte foi uma mulher, Maria Adamastor, que se vestiu de homem para conduzir o estandarte” (BRÍGIDA, 2006, p. 192).

Neste cenário já notamos a presença feminina com importante função dentro dos ranchos, pois, eram responsáveis pelo estandarte e do qual tinham que defendê-lo em disputas de ruas com outros Porta-estandartes. Suprindo, desta forma, a necessidade de proteção, a figura masculina se fez presente para que ficasse rodeando a Porta-estandarte de braços abertos e assim não deixar que o estandarte do bloco ou rancho fosse roubado (Brígida, 2006).

É importante assinalar que se tornar um casal de M.S e P.B de uma escola de samba não é uma tarefa fácil e requer uma série de requisitos para isto, os quais mencionarei aqui. Entretanto, é pertinente o fato de que a Bandeira seja o verdadeiro sentido para a existência de um casal de M.S e P.B no contexto carnavalesco, conforme podemos verificar a seguir:

Interessa-nos aqui assinalar que a união interna do casal de mestre-sala e porta-bandeira é assentada pela presença da bandeira. A ligação da tríade é

anualmente ritualizada pela escola. A ela corresponde necessariamente a presença do casal ou, quando é o caso, a apresentação do novo casal (GONÇALVES, 2010, p. 229).

A autora retrata acima uma questão muito importante, pois, para que um homem e uma mulher se tornem o casal oficial de M.S e P.B de uma escola de samba, ou seja, aquele que vai defender seu Pavilhão contribuindo na pontuação da escola frente à análise de jurados e também serem os encarregados de representarem sua comunidade nos eventos que se estendem ao Carnaval, vários fatores são levados em consideração.

O interesse em ser uma P.B e um .M.S já é um requisito primordial, pois tomando como referência o contexto carnavalesco da cidade de Belém do Pará, verifico uma dificuldade em encontrar pessoas interessadas nesta nobre dança, principalmente as crianças, e isto se deve a fatores diversos. Mas, acredito que esta nobre função parte de uma pré-disposição, aprendizado e empenho. Em meu caso, por exemplo, minha avó foi quem me disse que iria ser P.B devido observar em mim uma vocação, a qual me referi, ou seja, ela só fez fomentar um potencial que já existia.

A interferência de outros para a execução de supracitada função também ocorreu com o M.S Nando Elegância²³. Pois o mesmo, em uma entrevista, me relatou que fora convidado a ser Mestre-sala devido alguns diretores verificarem sua potencialidade como dançarino em meio à ala dos passista do qual fazia parte. Conforme podemos verificar:

Quando eu era criança, eu sempre gostei do carnaval, eu ia com a minha mãe ver o Arco Íris, então, quando criança eu não podia ir pra Doca de Souza Franco, mas eu ficava em casa assistindo desfile e assisti muito do Rio. Então, pra mim, aquele casal assim me chamava a atenção porque era uma coisa que era filmado aquele casal. Então, pra mim aquilo ali era importante dentro da escola e por achar importante também achava bonito, aquele casal, a fantasia, a dança. Aí eu disse que quando crescesse ia ser aquilo. Quando entrei no Bole-bole fui primeiro passista e do meio da ala dos passistas que me tiraram pra ser o segundo Mestre-sala.²⁴

²³ Edinando Xavier assume como Mestre-sala o nome artístico de Nando Elegância. Tem 33 anos, é agente penitenciário. Nasceu no bairro do Guamá, periferia de Belém do Pará, no qual mora até os dias atuais, sendo o bairro onde teve seu primeiro contato com uma escola de samba, o “Bole-bole”, da qual se tornou Mestre-sala. Atualmente é Mestre-sala da escola de samba “Quem São Eles”.

²⁴ Entrevista realizada no dia 10 de Abril de 2014.

A sua vontade em ser M.S é latente em seu relato, contudo, quero ressaltar o fato de ter sido primeiramente passista antes de se tornar o que realmente sonhava: Mestre-sala. Isto remonta o quão é difícil alcançar o desempenho da função numa escola de samba e que a vontade apenas não basta em algumas situações. Com Nando Elegância, a sua dança o levou até à função, ou seja, viram através de suas movimentações características do jeito de dançar do M.S, mesmo sendo passista, surgindo daí o convite pelos diretores da escola de samba Bole-bole.



Figura 15: Nando Elegância na avenida defendendo o Pavilhão do Quem São Eles no carnaval de 2014. Foto: Arianne Pimentel.

O casal de M.S e P.B detém um destaque na escola de samba por serem as pessoas que carregam, protegem e movimentam a sua Bandeira através da dança. São conhecidos por todos na comunidade, logo devem comporta-se de maneira distinta, com elegância, educação, devem cumprimentar todos e principalmente respeitar o Pavilhão. Essa conduta é primordial e difundida pelos casais mais experientes.

Com esta pesquisa conheci vários caminhos traçados por P.Bs e M.Ss em Belém do Pará até assumirem a distinta função no carnaval. O caminho efetuado por Jéssica Sorriso²⁵ me chamou muito a atenção, em especial. Em uma conversa informal relatou que via os arrastões²⁶ efetuados pela escola de samba de seu bairro, a “Tradição Guamaense” e saía correndo atrás pra ver a P.B dançar e que se apaixonou pela sua dança, despertando a vontade de querer ser P.B, embora já saísse no carnaval desfilando nos carros alegóricos. Um dia chegou em sua casa e disse pra sua mãe que queria ser P.B e sua mãe não aprovou devido a roupa ser grande e pesada, além de cobrir todo o corpo, pois gostaria que a filha fosse sambista pela beleza do mesmo. Contrariando sua mãe, Jéssica fora escondida na escola de samba e pediu pra sua presidente pra ser P.B, e com a sua permissão passou a desempenhar o posto de P.B mirim da “Tradição Guamaense”.

Em uma entrevista, a P.B Jéssica Sorriso me contou novamente esta história quando a perguntei sobre sua trajetória como P.B:

*Sou Porta-bandeira desde 2000. Comecei na escola de samba Tradição Guamaense como casal mirim, subi pra terceiro casal, depois pra segundo e tive a oportunidade de ser primeiro no Bole-bole e até hoje eu continuo com seis anos na escola sendo primeira Porta-bandeira. Era meu sonho, na verdade o sonho da minha mãe era que eu fosse mulata ou madrinha da bateria, mas o meu sonho era ser Porta-bandeira. Tanto que ele me criticava muito dizendo que eu tinha um corpo muito bonito pra vestir uma roupa que cobria todo o meu corpo, mas era o meu sonho e eu fui em busca. Aí a minha inspiração foi na Dida que foi a primeira Porta-bandeira da Tradição junto com o Edinando. Foi aonde eu comecei a me inspirar e falei pra minha mãe que queria ser Porta-bandeira igual a ela e hoje eu tô seguindo a carreira de Porta-bandeira.*²⁷

²⁵ Jéssica Tayline Vilhena dos Santos assume como Porta-bandeira o nome artístico de Jéssica Sorriso, tem 23 anos. É estudante de Educação Física e já estudou ballet clássico. Assim como o Mestre-sala Nando Elegância, mora no bairro do Guamá, bairro periférico de Belém do Pará, onde teve contato com a escola Tradição Guamaense. É Porta-bandeira desde os nove anos de idade e até os dias atuais só atuou em duas escolas de samba do bairro do Guamá: A “Tradição Guamaense” e o “Bole-bole”.

²⁶ “Arrastão” é o nome concedido ao evento organizado pelas escolas de samba em sair em forma de cortejo pelas ruas da cidade, geralmente nas ruas do bairro que se estabelece. Nos arrastões à comunidade se faz presente prestigiando à sua escola ao som de sua bateria. É indispensável a presença do pavilhão, sendo portado, protegido e reverenciado pelo casal de Mestre-sala e Porta-bandeira. Nos arrastões também se fazem presentes importantes pessoas que desempenham distintas funções na escola, como: Porta-estandarte, baianas, passistas, madrinha da bateria, dentre outros. O “arrastão” é uma atividade de integração com a comunidade, geralmente é realizado no período do carnaval, servindo também como ensaio para o desfile carnavalesco.

²⁷ Entrevista realizada em 08 de Abril de 2014.



Figura 16: De Iara à Jussara. Jéssica Sorriso nos carnavais de 2013 e 2014. Foto: Arianne Pimentel.

A P.B Nadja Graciosidade²⁸ também me contou que passou a desempenhar a função na escola de samba Xodó da Nega²⁹, fundada e presidida pelo seu pai, a partir do posicionamento da escola em querer ter um casal da própria comunidade, pois a P.B da época não residia no bairro da Cremação e era a primeira P.B em outra escola do grupo especial de Belém do Pará. Ter um casal de M.S e P.B da própria comunidade é um fator muito importante no contexto das escolas de samba de Belém do Pará. Geralmente muitos casais são escolhidos pela escola de samba fomentar este ideal de aproximação e valorização da comunidade que a constitui. Fortificando os laços de familiaridade e tradição ao ter pessoas da comunidade com funções elevadas em seus postos de funcionamento como: casais de Mestre-sala e Porta-bandeira, Porta-estandartes, diretores, presidentes, madrinha da bateria, chefes de alas, dentre outros.

²⁸ Nadja da Silva Catanhede assume como Porta-bandeira o nome artístico de Nadja Graciosidade, tem 28 anos. É estudante, trabalha como auxiliar numa escola de ensino formal durante a semana e nos finais de semana trabalha como manicure. Mora no bairro da Cremação, bairro periférico de Belém, onde seu pai é um dos propulsores da “Malhação de Judas” no bairro, todos os anos no sábado de Aleluia. Nadja Graciosidade ajuda seu pai até os dias atuais nesta manifestação que deu propulsão à formação de uma bloco carnavalesco e que virou escola de samba. Até então, sua trajetória se constitui em uma única escola, Xodó da Nega, na qual já dança há 12 anos.

²⁹ “O bloco carnavalesco ‘Xodó da Nega’ foi fundado em 01 de Maio de 1989, organizado a partir de uma comemoração de ‘Malhação de Judas’, existente há 38 anos no bairro da Cremação (...)” (CANCIONEIRO, 2014). Xodó da Nega fora conquistando seu espaço no carnaval de Belém de Pará, no qual passou de bloco para escola de samba, tornando-se Associação Carnavalesca Xodó da Nega. Em 2014 disputou no segundo grupo com o enredo ‘Pompas e Glória 25 anos de História’, ganhando a disputa e ascendendo à escola de samba do grupo especial do carnaval de Belém do Pará.

A seguir podemos nos aprofundar sobre a trajetória da P.B Nadja Graciosidade através de suas próprias palavras:



Foi em uma reunião do Xodó da Nega em 2002, na nossa antiga sede, e o Xodó da Nega tinha ganhado o carnaval, passou de bloco pra escola de samba do grupo B. E numa dessas reuniões eles tavam resolvendo a situação.... Quem seria a Porta-bandeira, Porta-estandarte, Mestre sala, tudo.... E o seu Luís Borges pegou e disse assim: pretinha, te prepara porque tu vem esse ano como segunda Porta-bandeira do Xodó. Tú vem como segunda porque tu ainda não tá preparada pra ser primeira, mas para o ano tú te preparas que eu e Jaselis vamos te treinar.

Aí o papai até disse pra não me meter nisso, mas eu disse que queria, porque eu acho bonito quem é Porta-bandeira, levar o pavilhão, tudo... E acho muito bonito o jeito da Negona dançando. Aí foi que eu comecei a ensaiar com Jacelis, fiz o primeiro curso com Marcella Alves, que foi no Rancho, com ela e com o Ronaldinho. Aí fui me aperfeiçoando³⁰.

Figura 17: Nadja Graciosidade representando a força de sua comunidade. Foto cedida pela própria Porta-bandeira de seu arquivo pessoal para esta pesquisa.

Não é comum tornar-se logo no primeiro ano de experiência a primeira P.B ou o primeiro M.S de uma escola de samba como fora o caso da Nadja Graciosidade e do Nando Elegância. O cumprimento dos ritos de passagens são essenciais para o alcance do posto mais elevado. Aponto isto tomando como referência o contexto das escolas de samba de Belém do

³⁰ Entrevista realizada no dia 10 de Abril de 2014, na sua residência no bairro da Cremação.

Pará, o que talvez não se aplique à outras regiões do país que também possuem carnaval de escola de samba.

Neste sentido, Van Gennep nos diz que a vida individual, seja ela em qualquer sociedade, “(...) consiste sucessivamente em passar de uma idade a outra e de uma ocupação a outra.” (2011, p. 24). Portanto, é válido destacar que tais passagens são constantes e necessárias para que se mantenha uma certa ordem social e que acabam gerando conjuntos da mesma natureza, como o nascimento, o casamento, morte, dentre outros.

Gennep (2011) aponta que esses conjuntos supracitados apresentam cerimônias específicas. Tomando este contexto de sucessivas passagens existentes nas sociedades, mas trazendo isto para uma sociedade menor, mais específica, no caso da sociedade carnavalesca, destaco a especificidade da cerimônia do rito de passagem para o posto de primeiro casal de M.S e P.B de uma escola de samba. Embora seja necessária a seguinte compreensão:

Quando se usa o termo “rito”, faz-se referência a uma ação realizada em determinado tempo e espaço. Assim, dizemos que o rito do Bar Mitzwah é o rito que faz com que o menino se torne homem, no judaísmo, assim como no cristianismo o rito do batismo faz da criança um cristão. Trata-se, pois, de ações rituais realizadas no seio de uma religião ou de uma cultura e reconhecidos como tais. Trata-se de ações que são diferentes das ações da vida ordinária e se distinguem do comportamento comum (TERRIN, 2004, p. 20)

Sobre ritos de passagem:

O próprio Van Gennep definiu os *rites de passage* como “ritos que acompanham toda mudança de lugar, estado, posição social, de idade”. Van Gennep mostrou que todos os ritos de passagem ou de “transição” caracterizam-se por três fases: separação, margem (ou “límen”, significando “limiar” em latim) e agregação (TURNER, 1974, p. 117).

Utilizarei a noção de ritos de passagem proposto por Gennep (1974), pois as três fases que o autor enfatiza nas transições podem ser aplicadas ao processo que um casal de M.S e P.B perpassa até torna-se o casal oficial da sua escola de samba. Contudo, há passagens que não são finalizadas e outras corrompidas, ou seja, ir de terceiro casal para primeiro sem

passar a ser segundo, já que não há nada que impeça isto. As passagens contribuem, principalmente, para a experiência necessária para o alcance do posto de primeiro casal, mas também remonta questões referentes à tradição de algumas escolas de samba que prezam pelo seu cumprimento.

A primeira fase, de separação, “(...) abrange o comportamento simbólico que significa o afastamento do indivíduo ou de um grupo (...)” (TURNER, 1974, p. 117), seja de um ponto fixo tanto na estrutura social ou cultural, ou mesmo, de ambos.

As escolas de samba mais tradicionais preparam suas P.Bs e M.Ss desde a infância. Geralmente são iniciados no cargo de terceiro casal, o que não requer pontuação para a escola. Por isto representa uma passagem, um período de aprendizado que pode ser interpretado como a primeira fase, de “separação”, por ser notória a separação na perspectiva da sociabilidade da escola de samba. Ganham uma diferenciação social naquele contexto, um certo status, fato que já deixa evidente o estágio de preparação que fora dado início a partir da inserção no posto de terceiro casal da escola.

Quando se passa a ocupar o posto de segundo casal, a noção de passagem torna-se mais intensa. Ser o segundo casal é de fato vivenciar o intermédio, o “entre”, a liminaridade. O que se pode considerar, de acordo com o modelo de Genep, a segunda fase, a de “margem” ou “límen”, as características do sujeito ritual (o “transitante”) “(...) são ambíguas; passa através de um domínio cultural que tem poucos, ou quase nenhum, dos atributos do passado ou do estado futuro” (TURNER, 1974, p. 117).

Este cargo já requer uma responsabilidade maior dentro do contexto carnavalesco, pois verifica-se com maior atenção a aptidão e cumprimento das exigências para se ocupar o cargo máximo da escola. Como domínio do repertório gestual comum da dança, ou seja, a estrutura tradicional, o bom desempenho técnico da dança, maturidade, sociabilidade, dentre outros.

Na terceira fase, de “reagregação” ou “reincorporação”, é onde se consolida a passagem chegando ao ápice, no caso dos casais de M.S e P.B, chegando ao posto de primeiro casal. Podemos constatar que:

O sujeito ritual, seja ele individual ou coletivo, permanece num estado relativamente estável mais uma vez, e em virtude disto tem direitos e obrigações perante os outros de tipo claramente definido e “estrutural”, esperando-se que se comporte de acordo com certas normas costumeiras e padrões éticos, que vinculam os incumbidos de uma posição social, num sistema de tais posições (TURNER, 1974, p. 117).

Ocupar o posto de primeiro casal de M.S e P.B é um momento ímpar que requer uma cerimônia especial. A cerimônia consiste na organização de uma festa/cerimônia com o intuito de apresentá-lo para a sociedade carnavalesca, tendo como momento ápice o instante em que o casal se apresenta através de sua dança, o que consolida a ocupação do cargo. Este momento especial pode ser interpretado como a terceira fase, de reagregação, onde as passagens necessárias foram efetuadas para o alcance de um cargo mais estável, de maior relevância dentro do contexto que se insere.

Nem sempre as etapas são efetuadas pelo mesmo casal e na mesma escola de samba. Há P.Bs e M.Ss que as cumprem em situações particulares. Por exemplo, uma P.B pode realizar a primeira e a segunda etapa numa determinada escola de samba e concretizar a última numa outra escola e com outro M.S, o contrário também ocorre e os fatores que propiciam isto são diversos. Contudo, é válido destacar que o rito de passagem que mencionei não se aplica de maneira generalizada a todas situações vivenciados pelo casal de M.S e P.B, sendo, apenas, uma exemplificação das experiências ritualísticas de passagens, mesma que em minha concepção, seja a mais intensa neste contexto.

É imprescindível destacar o motivo de não associar o posto de casal mirim nas importantes etapas que corroboram para a ocupação do posto de primeiro casal, uma vez que, ele existe e detém seu grau de importância. O casal mirim é constituído por crianças mais novas das que ocupam o posto de terceiro casal, como de costume, pois em Belém do Pará dificilmente será visto um casal adulto como terceiro. Este posto destina-se, geralmente, às crianças, por esta razão, os mirins são ainda mais novos que os terceiros, logo, quase não existe uma cobrança quanto a efetuação da tradição estrutural da dança e de outros elementos.

Um exemplo muito interessante disto é o da P.B Samantha do Carmo ³¹que dançou sem M.S quando fora pela primeira vez P.B mirim aos quatro anos de idade.

Um outro exemplo que ajuda a fortificar a pouca cobrança sobre o casal mirim parte da minha própria trajetória. Como já mencionei nesta pesquisa, iniciei como P.B mirim no Rancho, cargo que ocupei por dois anos. Neste período dancei com fantasias que não eram compostas por uma grande saia rodada. Minhas saias eram curtas, pois minha avó as costurava em cima da estrutura dos meus tutus de ballet clássico e algumas vezes me apresentava em shows com as roupas dos espetáculos de ballet dos quais participava, como podemos ver na imagem a seguir. Aproveitando a liberdade que me era concedida a partir da fantasia, implementei em algumas apresentações na quadra da escola e em um desfile na avenida, em especial, sapatilhas de ponta.

A inserção e utilização deste elemento poderia ser uma agressão à tradição para muitas pessoas, mas se fosse efetuada pelos segundos e primeiros casais. Sendo motivo de comentários, espanto e, talvez, até repulsa. Mas, como fora efetuado por uma P.B mirim a permissão era concedida. Entretanto, já como terceira P.B ainda utilizei saias curtas, mas quando passei a ocupar o posto de segunda minhas fantasias passaram a obter o formato tradicional, ou seja, saias longas, até o pé, rodada e com sapatos de saltinhos, juntamente com a cobrança, que se intensificou, da execução da estrutura tradicional da dança³².

³¹ Samantha Suelem Santos do Carmo é a primeira Porta-bandeira da escola de samba “Deixa-falar”. Tem quatorze anos, é estudante e bailarina clássica.

³² Mais à frente, no tópico “A tradição estrutural da dança: o repertório gestual comum”, irei ampliar a discussão em torno das especificidades que a constituem.



Figura 18: Crianças podem brincar: o carnaval na ponta dos pés. Arianne Pimentel: Porta-bandeira mirim da escola de samba Rancho Não Posso me Amofiná em apresentação na quadra da escola. Arquivo pessoal da pesquisadora.



Figura 19: A conduta nobre de um rei e uma rainha em sua roupa, postura e dança. Arianne Pimentel e Ciro Leal, segundo casal de Mestre-sala e Porta-bandeira da escola de samba Rancho não Posso me Amofiná. Arquivo pessoal da pesquisado.

Mencionei há pouco que nem sempre os ritos de passagens para o alcance do posto de primeiro M.S ou primeira P.B são efetuadas pelas mesmas pessoas que constituem o casal. Alguns ritos de passagens não se aplicam, na maioria dos casos, ao primeiro, aquele que defendo Pavilhão de sua escola. É difícil encontrarmos algum casal em Belém do Pará que cumpriu junto os ritos de passagens e que ainda atuam juntos. Todavia, há um casal muito jovem, na verdade o mais jovem, atualmente, em meio aos primeiros casais em Belém do Pará, formado pela P.B Samantha do Carmo, a qual já me referi há pouco, e pelo M.S Adriano da Deixa.³³

Eles passaram juntos pelas três etapas que constituem os ritos de passagens destacados por Gennepe (2011), pois foram terceiro, segundo e se tornaram primeiro casal, dançando juntos e na mesma escola de samba, a Deixa Falar. A trajetória deste casal é um diferencial se tomarmos como base as constantes trocas de casais e de escolas de sambas efetuadas por M.Ss e P.Bs. Durante esta pesquisa pude acompanhar a segunda e a terceira etapa dos ritos de passagens vivenciada pelo casal.

Em 2013 o casal viveu a “margem” com muita intensidade. Os vi dançando na avenida como segundo casal e em 2014 já os vi na fase de “agregação”, já estavam dançando como primeiro, efetuando todas as passagens, defendendo o Pavilhão de sua escola. O próprio casal nos conta sobre a experiência:

Adriano da Deixa: Em 2013 continuamos sendo segundo só que o pai dela que era o primeiro não queria mais ser Mestre-sala.... aí em 2012 uma jurada elogiou a gente, disse que a gente tinha sintonia. Como o pai dela não queria mais ser Mestre-sala nós nos tornamos primeiro casal em 2014, mas enfrentamos muita dificuldade, muita gente virava a cara, gente da própria família dela....

Samantha do Carmo: Logo de cara deu um medo porque nem eu confiava em mim. Aí as pessoas ficavam falando que a gente não era capaz e a gente colocava força um no outro dizendo que a gente ia dançar mesmo que

³³ Lorimar Adriano dos Santos Barbosa assume como Mestre-sala o nome artístico de Adriano da Deixa. Tem 20 anos, é estudante. Sua família é interligada com o carnaval, seu pai, o “Meia-noite”, é reconhecido em Belém pela sua competência como mestre de bateria e seu tio, o “Meio-dia” também é reconhecido, mas constitui sua trajetória com o carnaval carioca, do qual é cantor da escola de samba da Imperatriz Leopoldinense. Atualmente é primeiro M.S da escola de samba Deixa Falar.

tirasse nota baixa o que importava era estar na avenida, representando nossa escola, carregando o nosso pavilhão. Então, as notas eram uma coisa que a gente não ligava muito...

Adriano da Deixa: O avô dela era um que dizia pro pessoal assim mesmo: esse é meu primeiro casal e eu não quero que coloquem pressão nele sendo a nota que eles tirarem eu vou estar satisfeito. Por que eles são meu primeiro casal, são frutos da escola. Começaram como mirim da escola, foram terceiro, segundo e primeiro.



Figura 20: Oxalá e Iansã no samba: a liminaridade do segundo casal de M.S e P. B, Samantha e Adriano, no carnaval de 2013. Foto: Arianne Pimentel.



Figura 21: A nobreza no samba: a agregação do primeiro casal de M.S e P.B, Samantha e Adriano, no carnaval de 2014. Foto: Arianne Pimentel.

(...) ser mestre-sala e porta-bandeira significa atuar em uma rede de interações e experimentar molduras que acionam a comunicação entre atores sociais (Bateson, 2000; Goffman, 1974). Tais níveis organizam uma série de experiências a partir das quais os sujeitos efetivamente se tornam mestre-sala e porta-bandeira. Esse é um aprendizado que se prossegue mesmo quando já se está em uma escola de samba, pois o processo de transmissão do conhecimento se estabelece através da experimentação de diversas situações (GONÇALVES, 2010, p. 207).

Gonçalves (2010) chama nossa atenção para questões relevantes, pois ser o primeiro casal de M.S e P.B é estar preparado para a inserção numa trama complexa que extrapola a dança propriamente. Dentre os elementos que ajudam a compor esse complexo cargo pertencente ao universo da escola de samba, chamo atenção ao fator experiência, como

ressaltou a autora. O aprendizado de um casal se torna constante, uma vez que, não se completa no momento de sua inserção no samba, pelo contrário, as diversas experiências são essenciais para o amadurecimento de vários fatores. Contudo, as experiências se diferenciam em grau de “importância” seguindo a concepção de Dewey:

Uma mera *experiência* é simplesmente a passagem passiva de eventos, enquanto *uma experiência* nunca tem começo e um final arbitrários, pois forma uma “estrutura da experiência” a que Dewey, fazendo uso desta distinção, chamou de “uma iniciação e uma consumação” (GONÇALVES, 2010, p. 208).

Para o casal de M.S e P.B o desfile da escola de samba na avenida é *uma experiência*. É o momento ápice, onde se preparam o ano inteiro para aquele instante em que é possível se verificar uma iniciação e uma consumação, não sendo, desta maneira, uma mera *experiência*. É neste momento, há pouco citado, que o casal é posto a julgamento, o que considero ser a experiência de maior relevância, pois possuem um curto tempo, já que a escola precisa desfilas na avenida em um tempo pré-estabelecido, caso contrário, é penalizada com a perda de pontos, portanto, a apresentação para os jurados não deve ser longa, embora deva conter os requisitos essenciais³⁴ da dança do casal de M.S e P.B.

Segundo Gonçalves (2010, p. 209) “num nível diferenciado de uma experiência com características transformativas vivenciadas por quem se torna mestre-sala e porta-bandeira (...)” a responsabilidade por eles assumidas, como a de empunhar e defender o pavilhão da escola os coloca em um lugar dramático. Drama que ocorre pelos compromissos que o primeiro casal deve assumir perante sua comunidade, sua escola, mas, dentre os mesmo, destaca-se o momento dramático que é vivenciado a partir da experiência do desfile carnavalesco, pois, são avaliados não só pelos jurados, como também pelo público e por sua própria escola de samba.

³⁴ Mais adiante, especificamente nas subseções: “2.2.2 A DANÇA SEGUNDO REIS E RAINHAS” e “2.2.3 A TRADIÇÃO ESTRUTURAL DA DANÇA: O REPERTÓRIO GESTUAL COMUM” me aprofundarei sobre a dança, nas especificidades existentes e nos elementos indispensáveis da dança do casal de M.S e P.B.

Um exemplo de experiência dramática fora o caso de Samantha do Carmo e Adriano da Deixa, há pouco mencionado, pois tiveram que provar que eram competentes e que estavam aptos para ocupar o posto perante sua comunidade. A maioria dos casais passa por experiências dramáticas ao longo do desempenho da função de primeiro casal de uma escola de samba. Todavia, observo que o drama se potencializa quando o posto é assumido e que o casal ainda não defendeu o Pavilhão na avenida, logo, a comunidade espera os resultados da avenida para comprovar a competência do casal. Podemos compreender isto através da fala da P.B Nadja Graciosidade em uma entrevista na qual perguntei como fora o processo para se tornar primeira P.B:

Aí ele pegou e disse assim: tú tens confiança em mim? Eu disse: eu te treino e um vai treinando o outro. Ele ainda disse: Nádja, tú tens mais experiência de avenida do que eu, as pessoas podem falar, eu tenho medo de tirar uma nota baixa, pessoal vir tudo em cima da gente. Aí eu disse: Não! A gente vai enfrentar isso, nós dois, se cair vai cair nós dois e se tú sair eu também saio. Aí foi que eu falei pro papai. Ninguém, ninguém, ninguém colocava fé em mim e no Kakaio, pra gente assim foi o pior ano da nossa vida quando a gente começou. Quem eu achava que eles iam dar força pra gente, mas a escola não deu força pra gente e não acreditaram porque eles diziam que o Kakaio era muito novo aí eu falava que eles tinham que acreditar. E a gente se empenhou o máximo, a gente ensaiava na rua, a gente se ensaiava na Generalíssimo, a gente ensaiava dentro do barracão de tarde, de noite. A gente fazia o que podia, ensaiava de todos os jeitos e eu dizia: Kakaio, a gente vai tirar dez! (...). Quando chegou no dia do desfile, eu nunca esqueço, teve uma pessoa que chegou pro Kakaio e disse assim mesmo, até hoje ele nunca me disse o nome dessa pessoa, sabe quantas vezes vocês vão ser dez? Nenhuma! Nenhuma! E tú vai sair e Nadja vai ficar porque ela é filha do presidente. (...). Não é à toa que nem meu próprio pai acreditava na gente. (...). Ele disse que era pra gente se empenhar mais porque agora sim, o Xodó da Nega tem um casal da comunidade.³⁵

Todas as *meras* experiências que o casal vivencia antes do desfile, por exemplo, cerimônias na quadra da escola, apresentações, ensaios, dentre outras, contribuem significativamente para a grande experiência dramática que o espetáculo do desfile carnavalesco gera, pois há uma massiva presença de pessoas que constituem uma grande

³⁵ Entrevista realizada no dia 10 de Abril de 2014, na sua residência no bairro da Cremação.

plateia no dia do desfile da escola de samba, e sobre este fator, Turner enfatiza que somos seres sociais e isto implica na necessidade de contar, mostrar ao outro, o que aprendemos da experiência, uma vez que, esta, só se completa a partir de sua expressão, ganhando sentido ao tornar-se pública (GONÇALVES, 2010).

Nos momentos de suspensão das relações cotidianas é possível ter uma percepção mais funda dos laços que unem as pessoas. Despojadas dos sinais diacríticos que as diferenciam e as contrapõem no tecido social, e sob o efeito de choque que acompanham o curto-circuito desses sinais numa situação de liminaridade, pessoas podem ver-se frente a frente. Sem mediações. Voltam a sentir-se como havendo sido feitas do mesmo barro do qual o universo social e simbólico, como se movido pela ação de alguma oleira oculta, recria-se. A essa experiência Turner dá o nome de *communitas* (DAWSEY, 2005, p. 297).

Além da experiência dramática que o casal de M.S e P.B vivencia como sujeitos sociais ao assumir a responsabilidade de primeiro casal, é interessante destacar outra experiência muito pertinente e que também se consolida no momento do desfile carnavalesco. O carnaval é definitivamente uma suspensão da cotidianidade, há um período pré-determinado para o mesmo, atua como um momento de rompimento com a linearidade das relações sociais, podendo configurar-se como um relevo na vida das pessoas que dele participam, e é justamente nos momentos de suspensão que os laços que ligam as pessoas se tornam mais perceptíveis, conforme verificamos acima.

Na experiência *communita* que os indivíduos passam a se reconhecer como iguais, deixando de lado interfaces sociais que os distinguem, nos mais variados níveis e sentidos, passando comungar de uma interação que os aproxima e os iguala. Desta maneira, trago à tona o contexto do casal de M.S e P.B devido viverem uma intensa relação de proximidade no momento do desfile carnavalesco, ao ponto de ficarem frente a frente, como iguais, livres de mediações e distinções quaisquer. Vivendo, além de uma experiência dramática, uma *communita*.

A seguir disponho imagens de experiências *communitas* de casais de M.S e P.B nos carnavais de 2013 e 2014, das quais pude observar como pesquisadora e ao mesmo tempo expectadora de seus momentos de comunhão. Comunhão vista por lágrimas, olhares, apertos

de mãos, abraços, sorrisos, orações e pelas suas danças na avenida do samba. Tornando-se todos iguais na experiência propiciada pelo carnaval.



Figura 22: Rubro como sangue: as lágrimas que antecedem à explosão de um coração cheio de alegria na avenida. Junior Marciel e Izabela Branco, primeiro casal de M.S e P.B da escola de samba Rancho Não Posso me Amofiná, no carnaval de 2013. Foto: Arianne Pimentel.



Figura 23: Feitos do mesmo barro: a oração e a comunhão no samba. Samantha do Carmo e Adriano da Deixa, primeiro casal de M.S e P.B da escola de samba Deixa Falar., no carnaval de 2014. Foto: Arianne Pimentel.



Figura 24: Os laços que se fortalecem na comunhão de uma experiência carnavalesca. Bené Brito e Flavinha Alegria, primeiro casal de M.S e P.B da escola de samba Piratas da Batucada, no carnaval de 2014. Foto: Arianne Pimentel.

Este percurso efetuado possibilita que compreendamos que o casal de M.S e P.B não é constituído por um homem e uma mulher de maneira aleatória. Pelo contrário, são pessoas detentoras de uma riqueza que não provém de poder aquisitivo, mas de uma alma nobre que se exprime pela arte da dança. A dança dos defensores e guardiões do Pavilhão.

São pessoas que possuem distintas funções sociais no contexto do samba. Suas ações não se resumem a trajar uma fantasia, dançar na avenida e pronto. É uma função que detém um peso e exigências de condutas, pois o M.S e a P.B são pessoas sociais dentro de sua escola de samba, devem ser respeitados, mas, acima de tudo, respeitar sua comunidade, defendendo o Pavilhão que a representa com competência, amor, respeito, dedicação. Devem levar sua comunidade, simbolicamente representada pelo Pavilhão, em todos os seguimentos sociais que envolvem a escola de samba. Na fala da P.B Cintia Luna ³⁶ podemos constatar isso:

Então, antes de querer ser e ser a gente tem que pensar no social, pensar no que nós agregamos e no que nós carregamos e o que nós queremos pra aquela agremiação porque se agente não tiver amor, como até na outra aula me emocionei, porque tem que ter amor, ter afeto, carinho, tem que ter paixão, porque esses são os elementos que fazem que a gente tenha o nosso

³⁶ Cintia Luna dança como Porta-bandeira desde os seus 7 anos de idade. Dançou como mirim, terceira, segunda e primeira. Fora a Porta-bandeira mais nova no Brasil a defender um Pavilhão como primeira Porta-bandeira aos 13 anos pela escola de samba “Quem São Eles”, em 2001. Já atua há 20 anos como Porta-bandeira no carnaval de Belém do Pará.

estilo. Porque ainda tem isso, você representar a escola você tem que falar com todo mundo, não existe só porta-bandeira chegar, tem cumprimentar as baianas, a bateria, o presidente, mesmo que ele vire a costa pra você, a diretoria... É abraçar, é beijar, é levar a bandeira pra todos os representantes das escolas e da comunidade, isso é fundamental, cresci ouvindo isso! Por que você é uma estrela, é a estrela maior de uma agremiação, você é a porta-bandeira.³⁷

Contudo, ressalto que o casal de M.S e P.S só existe por conta do maior símbolo de uma escola de samba: o Pavilhão. E que a dança do casal é uma maneira encontrada para movimentá-lo, fazendo mover, desta maneira, uma comunidade inteira. Logo, nunca irá existir uma Porta-bandeira sozinha, um Mestre-sala sozinho e um Pavilhão sem estes dois nobres personagens, pois eles se completam numa relação de interdependência, ajudando a consolidar a mais nobre tríade do carnaval. O M.S Kirson Sorriso³⁸ nos esclarece isto ao dizer que “*quando o casal tá dançando é fundamental ele prestar atenção no que ele tá segurando, se você esquece de reverenciar o seu pavilhão você não tem que tá dançando, então você tá num mundo errado*”.

A fim de reiterar a importância dos defensores do Pavilhão, disponho a seguir um trecho da sinopse do enredo da escola de samba Unidos do Porto da Pedra, do Rio de Janeiro, que no carnaval de 2014 homenageou o casal de M.S e P.B, ressaltando a sua importância no carnaval. Também disponho a imagem de uma nobre tríade em movimento, entrelaçados pelos fortes fios que constituem as suas indissociabilidades.

*Vós sois casal divino. No manto que carregas está o nosso coração
Na navalha escondida na manga reina a nossa proteção
Porta Bandeira, rainha tu és. Foi dos gestos finos dos bailes da nobreza que herdastes nos passos a leveza. E nem mesmo as marcas que a vida dura te traz. Sua majestade desfaz. O sofrimento no Morro é coroado no asfalto onde seus súditos se curvam a sua beleza com os corações tomados de assalto. Todos se rendem a sua leveza.*

³⁷ Depoimento coletado no final de um aula que havia ministrado na Academia Paraense de Mestre-sala. Porta-bandeira e Porta-estandarte, com todos os alunos dispostos em uma grande roda, caracterizando o seu teor de compartilhamento, descontração e informalidade, no dia 03 de Setembro de 2013, na Escola de Teatro de Dança da UFPA (ETDUPA).

³⁸ Kirson Wesley Magno Nogueira assume o nome artístico de Kirson Sorriso no carnaval. Já dançou como primeiro Mestre-sala na escola de samba “Embaixada” e atualmente é o segundo Mestre-sala da escola de Samba “Quem São Eles”.

Já tu, meu rei guerreiro. Tigre baliza feroz. Foi da Mãe África dos ancestrais que tirastes seus gingados magistras e dos Orixás que celebram a morte nos funerais reais veio o estandarte que um dia carregastes e que hoje é a real bandeira nas mãos nobres de sua parceira.

Procissão negra e minueto deram origem a este sublime e único bailar Para que ranchos e escolas, como que em cerimônia celestial, entregassem seus estandartes e pavilhões ao nobre casal. Oh, dupla sagrada. O sangue nobre das suas veias sustenta o esforço, o suor e a vigília para transformar um ano em dia. Nem dores e medos mais terríveis são capazes de impedir a evolução que fazeis para o mundo aplaudir. (...).



Figura 25: A tríade em movimento. Nadja Graciosidade e Kakaio Marfledi, primeiro casal de M.S e P.B do Xodó da Nega. Foto: Arianne Pimentel, no V encontro de bandeiras da Academia Paraense de Mestre-sala, Porta-bandeira e Porta estandarte, em 2013, na ETDUFPA.

2.2 A TRÍADE EM MOVIMENTO

Bandeira, Porta-bandeira e Mestre-sala. Eis a tríade nobre do carnaval das escolas de samba, eis a tríade irradiante que fascina, capta, contagia, empolga, inebria, envolve, emociona ou simplesmente toca corações através de giros, reverências, bailados, nobrezas, malandragens e muita autoridade no que fazem.

Uma mulher, ao girar sozinha, é apenas uma mulher girando, mas uma mulher ao girar com a bandeira de uma escola de samba é a PORTA-BANDEIRA, aquela que segura com braço firme um símbolo que carrega em si uma infinidade de significações para os corações carnavalescos. No dicionário o significado de “portar” implica em depositário, base que sustenta, ou seja, com um grau de importância empobrecido, mas a mulher que porta a bandeira de uma escola de samba é a figura mais importante justamente pelo “objeto” que porta juntamente ao seu corpo, longe de ser um depósito e sim a mulher eleita para a tão almejada função.

Um homem, ao riscar o chão sozinho, ao esbanjar sua malandragem e capacidade de improvisar com o corpo ao som do samba é apenas um homem, mas um homem que protege, guarda, reverencia, apresenta, enamora, exalta, sua bandeira e porta-bandeira não é um homem apenas no meio do carnaval e sim o MESTRE-SALA, que também detém um destaque nobre em decorrência de sua função.

Ao contrário de um homem e uma mulher “quaisquer” no meio do carnaval, a bandeira de uma escola de samba nunca será apenas um objeto feito por pedaços de tecido sustentado por um mastro. O fato de ter sido criada para representar uma escola já evidencia seu grau de importância, constituída por cores, desenhos, letras e costurada por emoções mais resistentes que a própria linha que a atravessa para constituir sua unicidade. Entretanto, quando este símbolo é movimentado ao ser portado por uma nobre mulher e protegido por um nobre homem, a sua simbologia transcende de bandeira para a BANDEIRA.

Considero a relação entre BANDEIRA, PORTA-BANDEIRA e MESTRE-SALA detentora de uma inseparabilidade que fortalece a constituição de uma tríade carnavalesca que se completa diante da união dos mesmos, um interliga-se ao outro.

Xangô, o rei do fogo, Iansã, a senhora dos raios, dos temporais e do vento, ambos representados pela cor vermelha. Xangô representa a queimadura, o fogo que mantém a vida enquanto Iansã domina os ventos. Do casamento destes dois deuses africanos, nasce o fogo. Xangô é um grande guerreiro e Iansã sua fiel companheira nas guerras e tempestades, enquanto ele “grita e ressoa pelos céus, Oiá brilha e agita desfazendo a escuridão” (KILEUY;

OXAGUIÃ, 2011, p. 256) e desta comunhão, o fogo é elemento que compõe a tríade, tornando-a indissociável, pois:

A produção e o uso do fogo pertencem, em conjunto, a Oiá e a Xangô, não sendo possível delimitar a sua posse. Se não existir o vento, a madeira não queima! Se não tivermos madeira, não existe o fogo! É daí que advém a impossibilidade de dividir os direitos, pois sem uma das duas divindades não existiria o fogo. Porque o fogo só existe pela união do ar com a madeira, do étereo com o material! (KILEUY; OXAGUIÃ, 2011, p.279).

O M.S exterioriza o arquétipo³⁹ de Xangô que, assim como este orixá⁴⁰, é também um guerreiro, visto que, desbrava avenidas constituídas pela poesia do carnaval como um verdadeiro guardião de um tesouro, assim como Xangô, “[...] se apresentando com um porte majestoso que inebria e encanta [...]” (KILEUY e OXAGUIÃ, 2011, p. 256).

A dança de Xangô é sensual, além de muito ousada, distribuindo prosperidade ao seu povo através de seus rodopios com braços abertos e em determinados momentos brinca com o desequilíbrio, como quem vai cair (KILEUY e OXAGUIÃ, 2011). Ao ressaltar algumas características da dança desta divindade encontro semelhanças com a dança do M.S que também rodopia, é ousado ao nos mostrar a maneira com que desliza pelo chão entrelaçando pés e pernas, numa malandragem corporal de desequilíbrio que nos engana e ao mesmo tempo fascina e seduz.

Na minha concepção, recheada de licença poética, a P.B exterioriza o arquétipo de Iansã, já que esta divindade é representante do amor ardente e impetuoso, sendo muito voluptuosa, sedutora, imprevisível. Assim como Iansã, a P.B ao girar domina os ventos “[...]”

³⁹ “[...] arquétipos são imagens psíquicas reveladoras de informações contidas no inconsciente coletivo que, por sua vez, armazena experiências e conhecimentos que pertencem a toda humanidade, desde passados imemoriais” (LIGIÉRO, 1993, p. 49 *apud* MARTINS, 2008, p. 67)

⁴⁰ Os orixás são deuses africanos estritamente ligados às forças sagradas da natureza e portadores de energia vital presente no universo e dentro de cada um de nós. Cada orixá portanto é considerado ser o rei ou rainha de um elemento da natureza, e possui uma personalidade própria relacionada às manifestações destas forças da natureza que afeta sua maneira de se movimentar e dançar (ERAMO, 2010, p. 120)

transforma-os em tempestades, tufões, furacões e ciclones [...]” (KILEUY e OXAGUIÃ, 2011, p.279), numa dança livre e solta como o próprio vento que cria ao movimentar-se. Abaixo apresento características da dança de Iansã que se assemelha com a dança da P.B, principalmente no que tange aos giros e a circularidade, conforme podemos verificar:

Através da dança de Iansã, o aspecto de símbolo das forças opostas (a água e o ar) é revelado corporalmente. Ao apresentar uma dança dinâmica, caracterizada por mudanças abruptas de movimentos, rotações e giros em constante evolução, delineando desenhos corporais circulares no espaço, sua dança adquire um aspecto tridimensional. Uma dança que parece ser feita para expandir-se no espaço, feita para fora e para cima, para o ar e para espiral” (ZENÍCOLA, 2007, p. 115).

Segundo Sabino e Lody “a luz, o calor, a cor e os movimentos ígneos revelam os temas que são relatados e desenvolvidos no corpo, estabelecendo coreografias entre o homem e o fogo dinâmico, motivador e centro, certamente, da dança” (2011, p. 20).

Reportei-me a dois orixás detentores do elemento fogo, fogo este que arde em chamas e atravessa seus corpos evidenciados na quentura de suas danças, na cor vermelha de suas roupas, na sedução e no amor ardente que trazem consigo. A fim de completar a tríade que encontro no candomblé para, através de uma analogia poética, formar a tríade carnavalesca, apresento o fogo, elemento que propicia o estabelecimento de relações com os deuses em diversas civilizações, até mesmo nos dias atuais (SABINO e LODY, 2011). E nessa tessitura poética interligo dois elementos de fundamental importância e simbologia nos universos que se inserem, o fogo no candomblé e a bandeira no carnaval.

Xangô e Iansã são detentores e propulsores do fogo, Mestre-sala e Porta-bandeira são detentores e propulsores do movimento ritualístico da bandeira e neste percurso ressalto a conexão que, entrelaçada por uma existência comungada em tríade, nos evidencia o movimento que surge a partir da interligação da força que cada um carrega em si e compartilha com o outro na experiência de suas indissociabilidades.

2.2.1 A dança segundo reis e rainhas

O elemento mestre-sala e porta-bandeira são os elementos mais importantes em uma agremiação, a meu ver, então, em todos os sentidos a porta-bandeira é a rainha, o mestre-sala o rei, eles são peças fundamentais dentro de um carnaval, então, sem eles não há representatividade, não há quem leve a comunidade, não há quem leve uma nação, ali tá a bandeira, ali tá o significado maior de toda uma escola.(Porta-bandeira Cintia Luna)⁴¹

Início apresentando a concepção de uma P.B do que seja a dança do casal de MS e P.B para a mesma, não só por compartilhar com seu olhar poético, mas também para ressaltar que neste momento trago vozes de reis e rainhas que engrandecem em diversas perspectivas este estudo. Suas vozes emitem teorias, proposições, considerações, perspectivas, pensamentos sobre a dança. Estes reis e rainhas são teóricos, pesquisadores, como também os próprios sujeitos desta pesquisa, gente do carnaval, reis e rainhas de uma dança nobre. Portanto, este é um espaço de suma importância no que concerne a dança sob distintas perspectivas carregadas de nobrezas.

Esta pesquisa estuda a dança do casal de M.S e P.B na contemporaneidade, não sendo o fator tempo como principal disparador disto e sim por identificar na mesma, e cada vez mais, diálogos com diferentes linguagens artísticas. Perceptível a cada ano que passa através das inovações e principalmente das maneiras distintas de lidar com o movimento apresentados pelos casais. Evidenciando que, mesmo a dança do casal de M.S e P.B sendo detentora de uma forte tradição de movimentos, não é rígida e emoldurada, mas agregadora. Onde “[...] qualquer razão, tema ou ideia pode ser material para a composição de movimentos” (MENDES,2010, p. 138).

Portanto, traço reflexões da dança do casal com concepções, conceitos, proposições sobre a dança como uma linguagem que se conecta com o mundo em sua volta, ou melhor, com concepções pluralistas do fazer artístico.

⁴¹ Depoimento coletado a partir de uma conversa em roda, bem informal e descontraída, com os alunos da Academia Paraense de Mestre-sala, Porta-bandeira e Porta-estandarte sobre a aula que eu havia ministrado.

As concepções sobre dança da pesquisadora Ana Flávia Mendes me conduzem a pensa-la por vieses que primam pela individualidade e pela pesquisa de movimentos no sentido de ampliação do vocabulário corporal a partir de processos de intensa pesquisa e conhecimento pessoal que vão além de enquadramentos e adequações a padrões pré-estabelecidos e muito difundidos, ainda na atualidade, pois, para a autora:

A dança pode ser considerada uma linguagem cênica produtora de espaços abertos ao inusitado. Não precisa ser compreendida como técnica codificada, mas pode ser vista como processo que permite descobrir e elaborar maneiras diversificadas de desenvolver vocabulário corporal e expressão por meio do movimento. (MENDES, 2010, p. 113).

Comungo de suas concepções e isto não é por acaso, pois elas estão em mim, no meu corpo, como bailarina da Companhia Moderno de Dança (CMD) e aluna de Ana Flávia Mendes, sou atravessada e alimentada pela sua filosofia de pensar e fazer dança. Por conseguinte, este estudo implica-se no processo de investigação corporal como limiar para a autoria em dança e, por esta razão, a dança imanente que “[...] tem como fundamentação o conceito de imanência, promovendo orientações metodológicas para o ensino e a criação coreográfica [...]” (MENDES, 2010, p. 2) me alicerçam e principalmente me permitem verificar e destacar através do processo de pesquisa corporal a autoria que os casais de M.S e P.B empregam em suas danças.

Para Mendes (2010) a dança não é sinônimo de codificação de movimentos e isto é um fator muito importante, pois a ampliação do vocabulário corporal enfatiza a multiplicidade na dança, onde cada vez mais noções de igualdade dão lugar à diferença, de estabilidade à instabilidade. Portanto, a dança pós-moderna⁴², um dos princípios norteadores da proposição do conceito de dança imanente de que se vale a autora, “[...] pode ainda ser o processo de construção (ou investigação) de uma linguagem corporal diferenciada [...]” (Mendes, 2010, p.

⁴² “A dança pós-moderna nasceu nos Estados Unidos, entretanto, não permaneceu estagnada nessa origem. Ela desenvolveu-se abrangendo diversas características culturais bem como outras manifestações estéticas de dança oriundas de diversos lugares, como Europa, a Índia e o resto da Ásia, englobando diferentes momentos históricos dessas regiões em suas pesquisas” (MENDES, 2010, p. 118)

119) e isto implica na constituição de poéticas⁴³ devido à diversificação de criação em dança, ou melhor, maneiras distintas de lidar com o movimento.

A diversidade estilística é característica determinante da dança pós-moderna que é fruto de um processo de absorção tanto da dança moderna como de outros gêneros de dança e diversificadas linguagens corporais, ou seja, parte da aceitação e/ou apropriação de novas possibilidades de fazer dança, o que nos mostra seu caráter plural-libertador. Os criadores pós-modernos são autônomos, livres de restrições, como se observa:

É como se a pluralidade fosse apenas a porta de entrada para esse universo de proposições, independência e democracia, em que a pesquisa do movimento interessa-se não mais por superações técnicas, mas por superações de inventividade, por inovação e desligamento de formas e fórmulas preconcebidas (MENDES, 2010, p. 119)

Como é possível falar de uma dança tradicional utilizando princípios da pós-modernidade? Isso é o que me pergunto e ao mesmo tempo vejo que a resposta pode estar em mim mesma, porque apesar da dança do casal de M.S e P.B ser detentora de um repertório gestual comum, (mais a frente este ponto será mais abordado), sempre me utilizei de outros gêneros de dança em busca de uma inovação, mesmo tendo consciência que não poderia ignorar movimentos tradicionais da dança. Lembro-me da vez que fui convidada pra ser P.B de uma escola de samba do interior do estado do Pará, “Unidos de Tucuruí”, e a temática da minha fantasia era futurista, mas ainda sim era constituída de elementos tradicionais da roupa, como a saia comprida e armada, no entanto as anáguas deram lugar a uma estrutura de ferro, o brilho não advinha de paetês e sim de luzes de ledes, via um moderno e um tradicional lado a lado, um completando o outro:

⁴³ “Essas poéticas, por sua vez, servem-se de uma gama diversificada de técnicas corporais, ora seguindo seus padrões formais, ora transfigurando-os e configurando outros padrões, entretanto, dedicando-se, primordialmente, à pesquisa do movimento como motivação criadora” (MENDES, 2010, p. 116).



Figura 26: O diálogo entre o moderno e o tradicional na dança. Arianne e Alex, primeiro casal de mestre-sala e porta-bandeira da escola de samba Unidos de Tucuú. Arquivo pessoa

E coreograficamente? O que fazer? Perguntei-me isto diversas vezes, pois geralmente elaborava minha coreografia de acordo com o enredo proposto pela escola de samba e desta vez era diferente de tudo que já havia dançado. Então, eu e meu M.S, na época, que também era bailarino de uma companhia de dança de Belém do Pará, começamos a ensaiar e buscar movimentos “diferentes” do que já estávamos acostumados a executar e neste processo de ensaio e investigação corporal, que infelizmente não durou muito tempo, conseguimos expandir nosso vocabulário corporal, levando para nossa dança movimentos oriundos de diferentes gêneros de danças, para suprir nossa ambição de propor algo inusitado na dança.

O inusitado se misturava com uma certa previsibilidade que a dança do casal de M.S e P.B detém. Por exemplo, giros, cortejos, reverências, apresentação do pavilhão, pois eles sempre estarão presentes na dança, independente de como e com que ordem executada por cada casal. Mais à frente abordarei com maior profundidade estes elementos da dança. Talvez nossa tentativa de mostrar uma irreverência não tenha sobressaído em meio a força do tradicional repertório gestual da dança do casal, entretanto, o que destaco é o processo de

investigação corporal que obteve como aliado diferentes gêneros de danças, o que me leva não só a enxergar a possibilidade da integração dos princípios da dança pós-moderna numa dança tradicionalmente estruturada como entendê-la, também, sendo uma dança pós-moderna.

Olhando pela lente da dança pós-moderna, considero que a dança do casal de M.S e P.B, apesar da tradição, é agregadora e acima de tudo libertadora, me sinto livre quando a danço, não me sinto presa em um molde rígido, é diferente de todos os gêneros de dança que já pude dançar, é um outro corpo, numa outra cena, num outro espetáculo. Nesta dança eu me danço e isso me satisfaz como pessoa, nesta dança os movimentos são meus, oriundos de um aprendizado de compartilhamento, assim como tudo no samba, portanto, sou eu dançando minha vida, tornando pública minha história através de movimentos que partem de minha imanência e alcançam a transcendência.

Mas ainda a fim de suscitar melhor esta relação que traço com a dança pós-moderna, reitero a liberdade advinda da pluralidade e a multiplicidade que a mesma proporciona e possibilita. É “(...) uma outra maneira de lidar com o movimento, não considerando mais como uma forma corporal a ser aprendida e executada por intermédio da imitação” (MENDES, 2010, p. 120). Neste sentido, destaco a apresentação para os jurados do casal de M.S e P.B da escola de samba “Bole-bole⁴⁴” no desfile carnavalesco de 2013, onde tive a oportunidade de observá-los, já com o olhar de pesquisadora, e presenciar inovações significativas que me permitem fazer analogias com a dança pós-moderna.

O casal trazia uma temática bem diferente, ela era uma sereia, ele um pescador encantado. De imediato a beleza da fantasia já captou meu olhar, não fui encantada pela voz da sereia, mas pela dança. A P.B Jéssica Sorriso incorporou o arquétipo de uma mulher sedutora, metade humana e outra metade peixe, a fantasia nos mostrava isso, porém, o que me fez mergulhar no rio e ser encantada, fora a sua gestualidade de uma leveza e sedução extraordinária. Vi naquele momento mito, lenda, dança, teatro, carnaval, imbricados em

⁴⁴ “Em 2 de fevereiro de 1984, para fazer a alegria do bairro mais populoso de Belém e permitir que um número maior de pessoas brincassem o carnaval sob a bandeira guamaense, os músicos Vetinho, Charles Brown e Hélio Cabeção juntos com um outro grupo de amigos, fundaram o então bloco carnavalesco Bole-bole” (Disponível no cancionário “Belém Folia” do carnaval de 2013 da prefeitura de Belém do Pará). Bole-bole tornou-se escola de samba, atualmente compõe o grupo especial onde foi campeã em 2010, 2011 e vice-campeã em 2012 e 2013.

movimentos e encenações, pois o casal também contracenou, além de compor a apresentação com muitas bolinhas de sabão, o que me dava a ideia de que estavam submersos no fundo d'água.



27: Quando a dança encanta. Jéssica e Fábio, primeiro casal de mestre-sala e porta - bandeira da escola de samba Bole-bole. Foto: George Maués.

A dança do casal de M.S e P.B está longe de ser uma moldura irredutível ou uma tradição erradicada. Embora haja correntes tradicionais contrárias às inovações muito pretensiosas. Contudo, a ideia de tradições na dança do casal de M.S e P.B se constitui a partir da compreensão que sejam “(...) modalidades culturalmente específicas da mudança, recriadas no e para os objetivos do presente” (GONÇALVES, 2010, p. 25). Logo, a dança do casal de M.S e P.B não se emoldura num passado, mas é, e está aberta às modificações do contexto presente que se insere. Por esta razão, é possível inovar, inventar e ainda trazer mais beleza ao que já é belo. Diferente da concepção de “tradição inventada⁴⁵” que encobre os reais aspectos

⁴⁵ “A transposição deste argumento da ‘invenção’ para casos de natureza diversa teve algumas consequências negativas. Seu alcance teórico foi forçosamente estendido para situações e contextos em que seu uso não se aplica ou é banal. Como consequência, em grande parte dos estudos contemporâneos, a noção de tradição foi reificada, identificada com certo artificialismo, enrijecendo a compreensão de práticas culturais diversas. O problema, portanto, é que a má aplicação da ideia de ‘invenção da tradição’ desvincula-se de uma apreensão mais fortemente cultural, nublando seus aspectos inventivos. O ponto para qual chamo a atenção é que o uso da ideia de ‘invenção da tradição’ precisa ser analítico e, desse modo, não deve se tornar equivalente ao plano

inventivos da tradição, pois as tradições são contextuais e referidas a situações socioculturais, a concepção de “inventividade da tradição” de Shalins (2004) nos permite estudar a tradição pela eficácia de seus elementos sincrônicos, uma vez que “(...) a dança do casal de mestre-sala e porta-bandeira parece ser um modo inventivo de lidar com o plano de significação da ideia de tradição” (GONÇALVES, 2010, p. 30). Nesta pesquisa, me detenho em estudar uma dança tradicional, cujas inventividades são ressaltadas pelo viés da constituição de uma diferenciação na dança, sendo isto, um modo inventivo de lidar com a idéia de tradição.

E, justamente, pela averiguação de inventividades da tradição que traço pontes com a ideia de tradição e pós-modernidade numa dialogia onipresente numa mesma dança. Embora haja casais em Belém de Pará que lidam de maneira diferente com tais noções dialógicas, preferindo executar somente os requisitos cobrados pela Fundação Cultural do Município de Belém (FUMBEL) a serem avaliados pelos jurados.

Isto é totalmente aceitável, mas considero que fazer a diferença num desfile carnavalesco é primordial. Digo isto pela experiência de ter sido jurada do quesito M.S e P.B do desfile das escolas de samba do 2º e 3º grupo organizado pela prefeitura de Belém do Pará em 2013 e 2014.

Primeiramente, é importante sabermos o que é a dança do casal de M.S e P.B de acordo com a organização do concurso do desfile das escolas de samba de Belém do Pará:

É o casal que simboliza a corte, a majestade, o rei e a rainha dentro de uma agremiação. Eles têm a função de apresentar o “Pavilhão da Escola” através de uma bandeira que vem conjugada a um desfile característico. À Porta-Bandeira cabe ostentar o Pavilhão da Escola de Samba, e ao Mestre-Sala o papel de Guardião desse Pavilhão. Eles não sambam. Desenvolvem uma coreografia própria, com meneios, mensuras, giros, meias-voltas e torneados. É imprescindível, em sua exibição, a perfeita condução de bandeira.

ideológico. Este último é apenas um dos planos de significação das formas culturais de expressão. Não é o único e nem sempre o mais evidente” (GONÇALVES, 2010, p. 27).

Nos critérios avaliativos do quesito M.S e P.B dispostos no “Manual dos Jurados” da FUMBEL, é relevante falar da concepção limitada que o mesmo apresenta em relação à dança, especificamente, pois consta que se deve avaliar “*o bailado, no ritmo do samba, com passos e características próprias; maneios e mesuras para o Mestre-Sala, giros, no sentido horário e anti-horário, no caso da porta-bandeira*”, logo, nota-se que os encaminhamentos concedidos aos jurados acabam por enquadrar à dança em uma moldura inflexível, e isto está longe do que acabamos de ver nos princípios da dança pós-moderna, e ao me deparar com este manual, pois já estava me dedicando a este estudo quando fui jurada, pude verificar que todos os casais que fizessem exatamente o que manual solicitava, conseqüentemente, levariam nota dez.

Todavia, não vi robôs na avenida, um casal era diferente do outro, com características próprias, com assinaturas na dança que imprimiam uma notória diferenciação que meus olhos captavam em autoralidade. Vi artistas e obras, e por muitas vezes já não conseguia separá-los. Isto me deixou feliz e me deu mais força para defender a bandeira desta pesquisa.

É possível enxergar particularidades tão sutis na dança do casal de M.S e P.B, mesmo sendo detentora de uma previsibilidade e compartilhamento de um repertório gestual comum, pois de acordo com Mendes (2010), mesmo em meio à diversidade as “(...) poéticas possuem peculiaridades, de modo que cada uma delas tem sua própria assinatura (...)” (p. 142), logo, cada casal ao dançar deixa impresso uma espécie de assinatura que os diferencia perante os outros, mesmo diante da previsibilidade que a dança do casal de M.S e P.B apresenta.

Para a pesquisadora Renata Sá Gonçalves⁴⁶ a dança do casal de M.S e P.B é:

⁴⁶ Doutora em antropologia, autora dos livros: “Os ranchos pedem passagem” e “A dança nobre do carnaval”. Seu estudo etnográfico sobre a dança do casal de mestre-sala e porta-bandeira na escola de Mestre Dionísio no Rio de Janeiro é referência aos demais pesquisadores devido sua competência etnográfica e seu olhar sensível sobre esta dança carnavalesca.

(...) a representação de uma complementaridade de funções desempenhadas pela porta-bandeira e pelo mestre-sala. Na relação do casal é importante que haja um cortejo do homem em relação à mulher. É preciso que se apresentem como um casal “enamorado”. Aprende-se que para que se desempenhe na dança uma representação do amor romântico, a mulher não deve expressar passividade, e nem um interesse óbvio e imediato pelo parceiro. Deve ser sutil, discreta, porém ativa. Nessa dança, portanto, uma postura tida como tradicional é desempenhada por meio de movimentos mais suaves e sóbrios ligados à representação dos gestos nobres e à apropriação expressiva da delicada dança de um minueto (2008, p. 57).

Conforme podemos verificar, a dança do casal ao mesmo tempo em que dialoga com os princípios da pós-modernidade também dialoga com uma forte tradição que exige a execução de movimentos e até de certas posturas corporais e comportamentais que chegam a extrapolar a dança e alcançar os meios sociais dos quais os casais transitam, por exemplo, uma P.B não deve chegar à sua escola de samba e se comportar de maneira inadequada, com roupas curtas. Um M.S não pode ingerir bebida alcoólica antes de uma apresentação, fumar, ser indelicado, entre outros, conforme podemos constatar no depoimento da P.B Cintia Luna:

Então, antes de querer ser, a gente tem que pensar no social, pensar no que nós agregamos e no que nós carregamos e o que nós queremos pra aquela agremiação porque se a gente não tiver amor, (...) porque tem que ter amor, ter afeto, carinho, tem que ter paixão, porque esses são os elementos que fazem que a gente tenha o nosso estilo. Porque ainda tem isso, você representar a escola você tem que falar com todo mundo, não existe só porta-bandeira chegar, tem que cumprimentar as baianas, a bateria, o presidente, mesmo que ele vire a costa pra você, a diretoria... É abraçar, é beijar, é levar a bandeira pra todos os representantes das escolas e da comunidade, isso é fundamental, cresci ouvindo isso! Porque você é uma estrela, é a estrela maior de uma agremiação, você é a porta-bandeira.

O que Gonçalves (2008) retrata em sua concepção há pouco citada, parte da nobreza do corpo na dança, que em minha opinião, é fruto de um árduo trabalho de exercício corporal, de ensaios, dedicação. Diferente das passistas, as P.Bs não rebolam os quadris, seus movimentos de quadris são sutis, delicados, quase imperceptíveis, geralmente são efetuados para dar balanço às suas longas saias e a postura na maioria dos movimentos é sempre ereta, dificilmente se inclina voltando-se ao chão, é sempre ativa, leve. Diferente dos passistas que sambam, os M.Ss riscam o chão numa leveza e sutileza perceptíveis, o chão onde dançam são suavemente acariciados por seus pés, portanto, precisam ser leves e para isto se entregam aos exaustivos ensaios em busca de movimentações que transmitam leveza.

A nobreza expressa pelos corpos dos casais M.S e P.B pode ser explicada pela sua inspiração europeia, pois de acordo com Brígida

Se o samba no pé é o signo da brasilidade nas variações coreográficas das escolas de samba, podemos afirmar que a dança do casal de mestre-sala e porta-bandeira é o signo da nobreza nos desfiles e representa um dos ícones do carnaval carioca e brasileiro. Inspirada no bailado nobre dos minuetos dançados na corte francesa do século XVII, esta coreografia se consagrou como marca de elegância, do refinamento e da beleza de sua performance que encanta o público, constituindo-se um dos pontos altos dos desfiles desde a sua configuração espetacular no início do século XX (2006, p. 192).

Ao olharmos a figura seguinte, acredito eu, é visível a herança europeia que se faz presente através da fantasia sem que a dança seja solicitada para o desencadeamento desta percepção. Contudo, sua escolha não fora aleatória, ela detém significados importantes a mim, uma vez que muito se fala da herança europeia nesta dança carnavalesca, mas pouco menciona-se as influências africanas. Há reis e rainhas na Europa, mas também há reis e rainhas na África e também no Brasil, que podem ser vistos em grande parte das práticas espetaculares afro-brasileiras. O Maracatu é exemplo disto.



Figura 28: Reis e rainhas negros: Arianne Pimentel e Cleiton Cardoso. Arquivo pessoal.

Se na dança e na fantasia fica clara a existência da nobreza europeia, peço licença para “entrar no terreiro” e retirar algumas camadas que encobrem a África que por vezes fica escondida por baixo de fantasias, embora seja a energia vital que mantém viva a beleza desta dança cênica e detentora de uma força religiosa, ao mesmo tempo.

De acordo com Ligiéro (2011), nas performances africanas não há separação entre o sagrado e o entretenimento, ambos se completam tornando-se indissociáveis. Desta forma, o samba carrega consigo a força espiritual que aproxima os humanos do sagrado, pois “(...) quando alguém está tocando um atabaque ou qualquer outro instrumento, uma linguagem espiritual está sendo articulada” (LIGIÉRO, 2011, p. 134).

O *batuque* era um termo utilizado para denominar várias manifestações africanas, como som, instrumento musical, dança, religião (SABINO; LODY, 2011) e que se interligam como numa coletânea de significâncias. Por exemplo, a música não é realizada somente com o objetivo de emissão sonora, seja pelo canto, ou pelo batuque instrumental, corporal. A música também é agregadora de povos, sempre aonde há batuque existe um círculo de energias constituído por pessoas, ela propicia irmandade, conexões espirituais, alegria, entretenimento, dentre outros valores.

Então, *batuque* era tudo aquilo efetuado pelos negros em solo brasileiro. Não acho que essa denominação implique numa redução, pois não considero que haja desvinculação entre batuque, dança, música, religião, descontração. Vejo como um círculo que sempre se amplia ao passo que engloba novos significados, como numa brincadeira de roda que sempre chega mais gente a brincar, ou cantar, ou comungar, ou rodar, ou se divertir, ou tudo isso junto.

Nas danças africanas, há uma forte ligação com o sagrado. Considero que o samba não esteja escapo a isto, principalmente por ter sido guardado nos terreiros das famosas mães-de-santo do Rio de Janeiro no momento em que era perseguido e proibido. Estas mulheres, as “tias baianas”, o protegeram sob o olhar dos orixás, o propagaram e fortaleceram, pois realizavam festas em seus terreiros, local sagrado de culto ao candomblé, geralmente

localizado no quintal de suas casas, que também dava lugar ao batuque do samba que se estendeu dos terreiros e ganhou as ruas.⁴⁷ (Gonçalves, 2012).

Para Theodoro (2014), os cultos afro-brasileiros, com seus rituais e religiosidade, constituem a base cultural das escolas de samba, sendo o samba, a dança da reza, das relações com as ancestralidades africanas. A autora descreve vários fatores para subsidiar suas considerações sobre relação do samba com a religiosidade africana. Uma delas versa sobre os terreiros⁴⁸ de candomblés das tias baianas do Rio de Janeiro, que há pouco mencionei, do qual deram lugar às quadras das escolas de samba, sendo um espaço extensor do samba, que também ficou conhecido como quintal dos sambistas. Contudo, a autora estreita seu olhar e aponta a presença da religiosidade africana nas danças carnavalescas, como podemos ver:

Segundo Rego (1996) "inúmeras coreografias do samba são algumas vezes idênticas, outras assemelhadas ao domínio da dança dos Orixás." Esta influência de sacralização vai se refletir não apenas no ritmo, mas também, na coreografia e na indicação das cores das agremiações de samba que surgem a partir dos anos trinta no Rio de Janeiro.

Theodoro (2014) denomina a dança do casal de M.S e P.B como a dança da reza. A autora detém como premissa os ensaios nas quadras das escolas de samba do Rio de Janeiro, em que se abre um grande círculo no meio do salão, para que o M.S e P.B, seguido das baianas e passistas, energizem o ambiente, sendo a dança do casal de M.S e P.B "(...) uma celebração que se relaciona à participação do grupo, à magia do momento e à religião dos ancestrais. É a festa do amor à vida com uma forma muito própria de existir".

Acredito que na dança do casal de M.S e P.B a religiosidade é elemento primordial para sua consolidação. Esta consideração se efetua tomando como referência o contexto que esta pesquisa se desenvolve, pois em contato com os casais de M.S e P.B das escolas de

⁴⁷ Realizei a pesquisa intitulada "Mães-de-santo, Mães-do-samba: um estudo sobre a performance da ala das baianas da escola do Rancho Não Posso Me Amofiná", como trabalho de conclusão de curso, detendo como premissa a verificação da matriz africana na ala das baianas mediante o processo de espetacularização do carnaval.

⁴⁸ É o nome dado às casas de candomblé em todo o país no início do século, local de transmissão de conhecimentos, rituais de integração e de encontro com amigos, familiares e agregados (Theodoro, 2014).

samba de Belém do Pará, todos me ressaltaram sobre a importância religiosa como proteção e força no desempenho de suas danças.

Tomei conhecimento de vários rituais religiosos que os casais efetuam dias antes e também prestes a entrar na avenida para dançar. Alguns vão à igreja para pedir proteção aos santos dias antes do carnaval, outros levam o Pavilhão para ser protegido nos terreiros de candomblé e umbanda, outros tomam banhos de proteção, fixam medalhas de santos na própria fantasia e principalmente rezam antes de entrar na avenida para dançar.

Os casais de M.S e P.B possuem distintas religiões, crenças, o que não me possibilita traçar uma relação da dança com a religiosidade africana de maneira direta e enfática, nem pretendo fazer. Todavia, ressalto a religiosidade como uma das motrizes que movimentam a dança, pois durante o desfile carnavalesco das escolas de samba no carnaval de 2014, pude presenciar casais de olhos fechados, fazendo orações, outros levantando às mãos aos céus como se estivessem pedindo proteção, força, outros ajoelhados com as mãos unidas junto ao peito.

O que me faz compreender que a dança do casal de M.S e P.B se constitui de elementos que vão além dos movimentos corporais como um *batuque*, onde coexistem vários pedacinhos significantes que formam o todo: a dança. Destaco a seguir a concepção do que seja a referida dança para Ana Flávia Mendes, chamando atenção para a religiosidade, da qual menciona e que transborda de suas palavras:

*É a celebração maior em torno do pavilhão de uma escola de samba. E por isso requer muito respeito. Assistir a essa dança, em qualquer circunstância, é como estar num rito religioso e, ao mesmo tempo festivo.*⁴⁹

Neste momento trago à tona algumas proposições de Adrienne Kaeppler dispostas no seu artigo *A dança segundo uma perspectiva antropológica*⁵⁰ que me impulsionaram a traçar reflexões acerca dos estudos em torno da dança no que concerne a sua capacidade de revelar

⁴⁹ Entrevista informal realizada em 28 de dezembro de 2013.

⁵⁰ Texto traduzido por Giselle Antunes Camargo publicado originalmente no periódico **Annual Review of Anthropology**, 7, 1978, p. 31-49, sob o título “Dance in Anthropological Perspective”

diversas questões não só artísticas como sociais, religiosas, dentre outras, já que a autora considera que a dança seja “[...] uma forma cultural engendrada pelos processos criativos de manipulação dos corpos humanos no tempo e no espaço” (KAEPLER, 2013, p. 98), sendo sua forma cultural, apesar da efemeridade, detentora de um conteúdo organizado, além de ser “uma manifestação visual das relações sociais” (KAEPLER, 2013, p. 98).

Kaepler (2013) evidencia que a dança é um campo de estudo que muito pode contribuir aos estudos antropológicos, embora deixe evidente sua angústia ao enfatizar que poucos antropólogos voltam seu olhar sobre a dança propriamente ou a aspectos culturais da comunidade estudada, aglutinando diversas e distintas manifestações na denominação “arte”, ou mesmo que o faça, a superficialidade é notória, conforme podemos verificar:

De tempos em tempos, um antropólogo grava os cantos da dança, fotografa as roupas, ou mesmo faz um filme, pensando que cumpriu seu dever – contanto que essas atividades culturais sejam tratadas. Ainda que tais gravações e fotografias possam apresentar um interesse, na medida em que a organização profunda e os hábitos de movimento de uma sociedade são confrontados, em si mesmas, elas revelam pouca coisa em termos de significação antropológica. Ao menos, do ponto de vista da “Nova Etnografia”, uma descrição justa de uma cultura deveria dar a mesma atenção à dança que aquela que lhe é concedida pelos membros dessa mesma sociedade; e em certas partes do globo, ela tem uma grande importância. (KAEPLER, 2013, p. 98).

Sem dúvida, traçar um estudo sobre uma sociedade e desconsiderar a dança ou mesmo tratá-la com superficialidade é no mínimo decepar falanges tão importantes quanto a religião, por exemplo, é desconsiderar que ela é parte da sociedade e, por conseguinte, é, também, um caminho para estudá-la. Todavia, ao contrário disto, alguns estudiosos voltaram seus estudos sobre a dança numa perspectiva antropológica, conforme fez Franz Boas ao se orientar “[...] a um campo de análise da dança como cultura, do que a uma adaptação dos dados da dança às teorias e às generalizações” (KAEPLER, 2013, p. 100), ajudando com isto a desmistificação ou até a desconstrução de paradigmas universais que não levam em conta a singularidade cultural de cada sociedade e que tentam encaixar todas as manifestações sociais-culturais em uma única fôrma que, ao invés de contribuir com os estudos voltados à dança, o resumem a pequenas constatações pretensiosas.

Para Keallinohomoku a dança é:

(...) um modo de expressão efêmero, executado de uma forma e num estilo pelo corpo humano que se desloca através do espaço. A dança toma forma através de movimentos rítmicos controlados, escolhidos com um objetivo preciso; o resultado de tal atividade é aceito enquanto dança, tanto pelo dançarino quanto pelos membros de um grupo determinado observando a situação. (Kealiinohomoku, 1976, p. 25 *apud* KAEPLER, 1997 [1965], p. 28 *apud* CAMARGO, 2013, p. 27).

A concepção da autora é importante, justamente, pelo relevo da atenção, senão cuidado, que nós pesquisadores precisamos ter ao estudarmos certas manifestações humanas que nos levam a apontá-las como dança sem mesmo os indivíduos, grupo, sociedade, não a considerá-las como tal. Isto não nos impossibilita de tratá-las como dança, embora tenhamos que deixar claro o ponto de vista dos praticantes e não apenas tecer apontamentos que invalidam não só a riqueza do nosso objeto de estudo como nossa própria pesquisa.

Em concomitância com esta visão antropológica também encontramos nos Estudos da *Performance*⁵¹ “[...] a necessidade de que uma ação seja reconhecida como tal” (TERRIN, 2004, p. 355), portanto, não devemos nos precipitar em enquadrar e nomear tudo o que vemos ser semelhante como a nossa cultura. Atenção! Nem tudo que reluz é ouro! Logo, utilizo a nomenclatura *dança* nesta pesquisa devido os M.S.s e P.Bs assim nomearem, reconhecerem os movimentos nascentes de suas expressividades corporais e, como porta-bandeira-pesquisadora que sou, acredito ter autoridade também para tanto.

Mergulhando a fundo sobre a dança do casal de M.S e P.B para chegar ao “coração das coisas” (Kaepler, 2013, p. 118), destaco as concepções, reflexões, pensamentos de alguns sujeitos desta pesquisa sobre suas ações de dançar.

⁵¹ Do ponto de vista da teoria da performance, pode-se considerar toda ação, comportamento, evento ou coisa ‘como’ performance desde que possa ser analisada em termos de ‘fazer’ (fazer comida ou servir a comida, por exemplo), ‘comportar-se’ (toda e qualquer performance do dia a dia) ou ‘mostrar’ (o ‘fazer’ ou ‘comporta-se’ mostrando, como nos eventos teatrais ou nas práticas e rituais de caráter espetacular, o que pressupõe, sempre, a presença de uma audiência (CAMARGO, 2007, p. 81).
Disponível em: CAMARGO, G. G. A. *“Etnocenologia: desconstruindo para construir”*. In: Bião, Armindo Jorge de Carvalho. Artes do Corpo: Questões de Etnocenologia. Salvador: P & A Editora, 2007.

A dança do casal de M.S e P.B para Nando Elegância, M.S e instrutor da Academia Paraense de Mestre-sala, Porta-bandeira e Porta-estandarte é:

(...) o movimento da alma, é o que me movimenta, porque essa dança eu sempre admirei desde a minha infância sem saber o porquê existia aquilo, aquele casal, o que significava. Era uma admiração pra mim quando eu assistia na tv. Então, essa dança pra mim representa tudo: movimento, bailado. É tudo pra mim!

“Ousadia e amor no que eu faço, acho que são as duas palavras que eu levo pra mim, na vida e na minha dança” é o que destaca o 1º M.S da escola de samba “Bole-bole” e aluno da academia Fábio de Cássio ao refletir sobre sua dança. Já a aluna Shayene Negrão destaca que “o casal de mestre-sala e porta bandeira é exaltação. No momento que você exalta o povo, exalta a escola, exalta a si mesmo”, entretanto, Luciana Bastos, 1º P.B da escola de samba “Quem São Eles” e também aluna da academia, destaca que na dança:

o casal tem que ter muito amor e respeito. Por que muita das vezes o casal de mestre-sala e porta-bandeira, em alguns momentos ele fica até respeitando o seu pavilhão e outros momentos não, eu observo muito isso, entendeu? E... Eu acho que ter garra acima de tudo e respeito, não é só falar e sim fazer!

Além de todas as concepções que abordei neste tópico sobre a dança, disponho abaixo o depoimento do aluno da Academia Adriano da Deixa que elucida a dança e os aspectos primordiais que fazem com que ela aconteça e toque o coração das pessoas. O amor, a garra, o comprometimento são fundamentais, pois, acredito que a dança do casal de M.S e P.B é uma dança apaixonada, que exala amor, portanto, precisa despontar primeiro os sentimentos de quem a faz para chegar em que a vê.

Como já se diz né? Casal de mestre-sala e porta-bandeira, assim como o mestre sala não pode esquecer seu pavilhão também não pode esquecer sua porta-bandeira. O jurado não vê a dança do mestre-sala, a dança da porta-bandeira, ele vê o casal, se o casal tá passando emoção, porque se tu não passar emoção o jurado não vai se emocionar. O casal de mestre-sala

e porta-bandeira ao mesmo tempo se ele brincou ou não na hora que entrar tem que esquecer tudo, tem que emocionar, principalmente eu que me tornei primeiro agora, então, se meu sapato abriu tiro meu sapato e joga fora e vou dançar nem que esteja sangrando, mas mostrando amor pela escola porque lá na frente todo mundo vai te respeitar.

E neste caminhar, dialogando ora com princípios, ora com proposições, ora com considerações, mas também deixando falar a voz do coração, como desfecho escolho a mais difundida e poética consideração sobre a dança do casal de M.S e P.B, que nos conta a partir da metáfora do sentimento que move o beija-flor em torno de sua rosa, toda a relação de amor, exaltação, enamoramento. Sentimentos que fazem movimentar corpos que geram a mais nobre dança do carnaval.

A essência da dança é a sedução. A dança da porta-bandeira é como o volteio de um beija-flor em torno da rosa. Ele se aproxima, toca e sai. Volta a se aproximar, beija e sai. Nunca as ações serão idênticas. E a rosa, ao sabor dos ventos das asas do pássaro, não permanece passiva. Ela dança (REGO, 1994, p. 55 *apud* GONÇALVES, 2012, p. 87).

2.2.2 A tradição estrutural da dança: o repertório gestual comum.

Chegamos neste momento na estrutura desta dança, embora seja importante enfatizar que não compreendo por estrutura um reflexo de rigidez ou moldura imaleável. Comungo da concepção de Kaeppler (2013, p.90) sobre os elementos conceituais da estrutura, sobretudo, sobre o apontamento do seu caráter êmico, ou seja, aquilo que é baseado “(...) nos conceitos de movimentos dos detentores de uma tradição específica de movimento”. Portanto, a estrutura da dança à qual me refiro não perpassa por constatações de pessoas exteriores à dança que exprimem um caráter ético à mesma, mas sim dos próprios praticantes, do qual não estou excluída, justamente por ser uma porta-bandeira-pesquisadora, sendo praticante e detentora da tradição do movimento desta dança carnavalesca.

A dança do casal de M.S e P.B não é sistematizada e talvez nunca seja, caso torne-se, acredito que a riqueza que transpassa dos movimentos se perca em moldes rígidos e limite incisivamente à criatividade dos dançarinos, embora haja regras, obrigatoriedades de execução de movimentos e posturas de comportamentos que são exigidos durante sua execução e conseqüentemente refletem a presença de uma tradição coreográfica.

A dança pode ser definida mais propriamente como um comportamento humano, composto, do ponto de vista do dançarino, de sequências voluntárias, que são intencionalmente rítmicas e culturalmente estruturadas. Essas sequências são formadas de movimentos corporais não verbais, diferentes das atividades motoras cotidianas e possuem valores inerentes e estéticos. (JUDITH HANNA, 1979, p. 19; *apud* ZEMP, 2013, p. 34).

As sequências voluntárias que ajudam a definir a dança, de acordo com Hanna (1979), apresentam uma intencionalidade constitutiva. Tais sequências, a meu ver, corroboram para a constituição de uma estrutura na dança do casal de M.S e P.B. Tal estrutura, ao contrário dos encadeamentos fixos estruturais que podemos verificar no ballet clássico, por exemplo, não implica em padronização, ordem pré-estabelecida, restrição, mas propicia liberdade de execução de uma movimentação culturalmente estruturada. Pode parecer um paradoxo falar de estrutura como reflexo também de liberdade onipresente em uma dança, mas nesta dança carnavalesca o impossível torna-se possível.

As danças dos casais de M.S e P.B apresentam diferenças, singularidades, mas também são constituídas por sequências estruturadas reincidentes entre os mesmos, porém, a tradicional estrutura de movimentos não aparece na mesma ordem, no mesmo ritmo e muito menos são idênticas, o que acontece é uma apropriação estrutural 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, evidenciando que “(...) a dança do casal de mestre-sala e porta-bandeira parece ser um modo inventivo de lidar com planos de significação da idéia de tradição” (GONÇALVES, 2008, p. 14).

A tradição desta referida dança carnavalesca implicou na constituição cultural de uma estrutura, tradição que se completa, modifica e renova com o tempo. Refiro-me à tradição de movimentos constituintes desta dança, pois, não é possível saber quando os movimentos foram agregados à estrutura, mas podemos verificar que há uma recorrência de

movimentos na dança de todos os casais de M.S e P.B que é enfatizada a partir da força aplicada e do empenho de prosseguir executando uma movimentação oriunda de uma forte tradição que é repassada a quem a ela resolve se entregar, sendo, desta forma, constantemente reinventada devido à liberdade que dela transborda.

Como já havia explicitado, poucos estudos são voltados para esta Dança Nobre do Carnaval⁵², os ensinamentos são geralmente disseminados pelo convívio social, efetuados pela oralidade, corporeidade, sem dúvida é uma dança detentora de uma tradição que implica na consolidação de um repertório gestual comum. Segundo Gonçalves (2008), o compartilhamento do repertório gestual comum é proporcionado pelo convívio social de quem faz parte desse universo do samba onde os casais se encontram, dividem conhecimentos, conversam, propagando “(...) um repertório de informações sobre a transmissão do conhecimento dessa dança” (GONGALVES, 2008, p. 21).

Descrevo a partir de agora a tradicional estrutura supracitada, o repertório gestual comum, mas antes de tudo é importante reforçar que é um olhar particular descritivo e que a ordem com que aparecem é apropriação minha como pesquisadora a partir da liberdade concedida de atuação dentro dela, assim como fazem os casais de M.S e P.B ao dançá-la.

Apresentar o pavilhão é uma sequência de movimentos, mais importante e indispensável, pois é o símbolo maior da escola de samba que de tão significativa e detentora de um simbolismo sagrado é carregada e defendida por um homem e uma mulher que se tornam nobres perante a sociedade carnavalesca devido o desempenho da função de carregá-la, protegê-la, reverenciá-la, apresentá-la e fazê-la movimentar-se ao sabor do vento.

A sequência consiste em vários movimentos que corroboram para um encadeamento e/ou estruturação que depende de cada casal, mas de uma maneira geral, a apresentação do pavilhão consiste em uma reverência simultânea do M.S e da P.B, que é um pedido de licença e ao mesmo tempo um sinal de suas nobrezas por serem os responsáveis pelo pavilhão, conforme podemos ver:

⁵² Neste instante me aproprio da poética denominação para a dança do casal de mestre-sala e porta-bandeira proposto pela pesquisadora Renata Sá Gonçalves.



Figura 29: Rei e Rainha e sua nobre reverencia. Cintia Luna e Nando Elegância. Foto: Marcos Prestes.



Figura 30: O símbolo maior da escola de samba sendo reverenciando: o pavilhão. Bandeira da Academia Paraense de M.S, P.B e P.E. Bené Brito e Flavinha Alegria. Foto: Marcos Prestes.

Em seguida o M.S segura a ponta da bandeira em colaboração com a P.B, deixando-a bem esticada para que seja visível as cores e o símbolo da escola impresso. Em continuidade ambos deslocam o braço, a P.B o esquerdo e o M.S o direito, em direção à bandeira e em seguida para fora, tornando público o pavilhão de sua escola num ato de comunhão, compartilhamento e exaltação. A apresentação do pavilhão é uma sequência estruturada de movimentos sincronizados, conforme podemos visualizar no passo a passo disposto a partir das figuras dispostas:



Figura 31: Apresentação do pavilhão: sequencia de movimentos. Bené Brito e Flavinha Alegria. Foto: Marcos Prestes



Figura 32: Mestre-sala, Porta-bandeira e Bandeira: a tríade do carnaval. Bené Brito e Flavinha Alegria. Foto: Marcos Prestes

A estrutura de movimentos em que a P.B gira em torno do seu próprio eixo e o M.S se desloca ao seu redor é chamada de *cortejo*, sendo o deslocamento efetuado pelos M.S muito particular, pois, embora todos se desloquem utilizando um pé como base que fica mais a frente e o outro atrás que contribui para o deslocamento, uns deslocam bem rápido como se estivessem com rodinhas nos pés, outros já nem tanto. Contudo, é predominante na estrutura que o M.S percorra o círculo com os braços abertos, isto trás à tona heranças dos tempos de batalhas dos blocos carnavalescos em que o M.S detinha a função de proteger o pavilhão de ser roubado.

O movimento também me remete ao enamoramento entre o casal, pois me transmite uma contemplação em que o M.S concede a centralidade do espaço à P.B ao passo que a protege e admira em seus suntuosos giros. A figura seguinte nos demonstra o *cortejo* e sua poética de movimentos:



Figura 33: A dança do beija-flor em torno de sua rosa. Nadja Graciosidade e Kakaio Marfledy. Foto: Marcos Prestes.

O *beija-flor* é outra movimentação indispensável que consiste em o casal segurar a mão esquerda do outro, com os braços esticados e com os corpos levemente inclinados para trás, gerando forças opostas que entram equilíbrio a partir de um centro: as mãos. Gira-se em sentido horário com os olhos sempre em contato com o outro, remetendo a uma admiração, um enamoramento de pouco contato corporal e sim visual, numa espécie de contemplação e amor.



Figura 34: Olhos que beijam e amam em meio ao samba. Nadja Graciosidade e Kakaio Marfledy. Foto: Marcos Prestes

Na vivência com os casais de M.S e P.B já escutei a denominação *beija-flor* também para outro movimento, mas como não há uma sistematização da dança, conforme já mencionado, acredito que a mesma nomenclatura para ambos os movimentos não implique negativamente já que o acordo existente entre os casais é primordial e essencial para a comunicação na dança. O movimento consiste em a porta-bandeira girar em torno do seu próprio eixo enquanto o mestre sala a corteja ao se deslocar ao seu redor no desenho de um círculo, muito parecido, e/ou talvez seja, o *cortejo* há pouco supracitado.

Há uma tradicional sequência de movimentos cheia de leveza e com todos os resquícios dos minuetos dançados no século XVII: o *bailado*. Esta nomenclatura é utilizada pelos próprios casais de M.S e P.B para a denominação da movimentação de pernas que consiste num quase deslizar pelo chão de tão leve que é aos olhos de quem vê. Segundo

Gonçalves (2008), o *bailado* também denomina a própria dança que realizam e que se opõe ao samba, expressamente proibido ao casal.

O *bailado* é executado com recorrência na dança, sendo uma estrutura que permite, talvez, um descanso, uma pausa para recarregar as energias, devido, na maioria das vezes, contrapor o ritmo acelerado da dança que acompanha a bateria. A diversidade de *bailados* é notória, isto demonstra a criatividade dos casais ao se apropriarem de uma estrutura base de ir e vir para frente e para trás ou de um lado para o outro e recriarem outros movimentos sobrepostos ao *bailado* “tradicional”. Desta forma, torna-se impossível à descrição precisa devido à apropriação e irreverência de cada casal, sendo uma impressão própria, corroborando para a constituição de um estilo próprio.

O *improviso* é um elemento presente na estrutura tradicional da dança do casal de M.S e P.B, sendo um espaço que permite maior liberdade de movimentação ao casal. Os casais executam os movimentos mencionados e, geralmente, partem para a improvisação da dança. Os M.Ss exibem seus riscados e as P.Bs seus giros, ao passo que somos surpreendidos pela realização inesperada de algum movimento, da realização de um *beija-flor*, de um *bailado*, de um *cortejo*, *apresentação do Pavilhão*. A dança do casal de M.S e P.B é uma dança detentora de uma estrutura tradicional, mas é uma dança que lida com o *improviso* a todo instante. Não significa dizer que é uma dança improvisada, mas vale demarcar que o *improviso* é o elemento que torna as apresentações diferentes, inusitadas, surpreendentes.

3. O BEIJA-FLOR E A ROSA: PESQUISA E ASSINASTURAS NA DANÇA DO CASAL DE MESTRE-SALA E PORTA-BANDEIRA.

3.1. DO TAMBOR À ACADEMIA: A ACADEMIA PARAENSE DE MESTRE-SALA, PORTA-BANDEIRA E PORTA-ESTANDARTE.



Figura 35: Logomarca⁵³ da Academia Paraense de Mestre-sala, Porta-bandeira e Porta-estandarte.

A criação da Academia Paraense de Mestre-sala, Porta-bandeira e Porta-estandarte foi e ainda continua sendo um divisor de águas no que concerne ao estudo e aprimoramento de uma dança carnavalesca em Belém do Pará. Onde o popular alcança o espaço acadêmico, da universidade, sendo literalmente uma academia dentro de outra academia. Isto é primordial, pois contribui significativamente para o compartilhamento e ampliação do conhecimento tanto para os próprios praticantes desta dança quanto para a própria

⁵³ A logomarca da Academia, e que compõe o elemento impresso na bandeira e estandarte da mesma, foi criada pela professora da UFPA, integrante do grupo de pesquisa TAMBOR, Msc Cláudia Palheta. Sua criação teve como elementos propulsores os símbolos africanos que compõem a logomarca do TAMBOR, também criada por Cláudia, no qual construiu a P.B a partir do círculo da referida logomarca, remontando uma noção de movimento ao casal. Cláudia Palheta me informou que num jogo de búzios ficou sabendo que seu “pai de cabeça” é o orixá Xangô, por esta razão, fez uma releitura do casal de M.S e P.B com os orixás Xangô e Iansã, detentores do elemento fogo, o que também delimitou a escolha do vermelho na bandeira da Academia. A razão da P.B bandeira da logomarca segurar uma bandeira com uma estrela no meio se deve a uma analogia que Cláudia fez com a bandeira do Pará, reforçando que Academia é tipicamente paraense.

universidade ao fomentar e propiciar sua prática em suas dependências, valorizando cada vez mais a cultura popular como campo epistemológico.

Durante a efetuação dos meus estudos como acadêmica do curso de Licenciatura em Dança da UFPA, deparei-me constantemente com uma história da dança ocidental. Vi camponeses dançando, o romantismo do ballet clássico, neoclássico, dança moderna, contemporânea e seus principais precursores. Contudo, apesar de ter me dedicado a estudar na prática estas danças ao longo da minha formação como bailarina, também não conseguia esconder minha insatisfação com a pequena referência às danças populares brasileiras. Sobretudo pela minha profunda relação prática com as mesmas e principalmente por terem me encaminhado ao estudo acadêmico.

Entretanto, é válido destacar o valor da disciplina “Manifestações Espetaculares I”⁵⁴ dentro do desenho curricular do curso e sua influência no disparar da minha pesquisa de conclusão de curso e em seguida mestrado, pois ela despertou o meu adormecido amor pelo carnaval. Nela, senti-me um peixe de volta à água, senti-me de novo uma P.B girando na avenida.

E focando nosso olhar sobre o carnaval, especificamente, podemos constatar, logo abaixo nas palavras de Brígida, a sua contribuição ao âmbito acadêmico. Sobretudo, sobre sua falta de espaço no mesmo:

Nesse universo carnavalesco brasileiro, legatário da ancestralidade africana, ainda há muito para ser explorado, compreendido e, sobretudo, incorporado ao universo da academia brasileira, onde cada vez mais o samba se afirma como construção de conhecimento, ofertando ao mundo sua força religiosa, mítica e mística. (BRÍGIDA, 2012, p. 25).

A Academia Paraense de Mestre-sala, Porta-bandeira e Porta-estandarte é um espaço que possibilita e propicia o estudo do samba como construção do conhecimento. Difundindo

⁵⁴ A disciplina fora ministrada pela Prof^a Msc Cláudia Palheta, também carnavalesca e pesquisadora do carnaval. Agradeço a mesma por ter sido minha professora e ter me ensinado, tanto na teoria quanto na prática, o valor da cultura popular, mas agradeço principalmente por suas influências no meu trajeto como pesquisadora e por ter me propiciado a vivência de uma das melhores disciplinas que até então pude vivenciar.

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 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.

Apesar de muito nova, a Academia já fora espaço de estudo do pesquisador Feliciano Marques para a ampliação de seus conhecimentos sobre a dança do Porta-estandarte, objeto de pesquisa⁵⁵ de seu mestrado. E é campo de estudo desta pesquisa. Destaco a seguir, figuras das principais reportagens sobre a Academia com o intuito de evidenciar o seu processo de expansão no estado do Pará, assim como o seu reconhecimento pelas mídias, fato que enaltece sua expansão e nos possibilita enxergar a dimensão e importância do seu trabalho.

Todavia, as reportagens, dispostas nas figuras seguintes, apresentam incoerências que precisam ser ressaltadas e discutidas. Uma vez que não é a Universidade Federal do Pará que forma casais de M.Ss e P.Bs, como uma delas apresenta em seu título, e nem são professores de Educação Física, coreógrafos e bailarinos que “treinam” os casais. O fato da Academia ser um projeto de extensão da UFPA e utilizar seu espaço físico para a efetuação de suas atividades não preconiza tais informações e suposições. Uma vez que, as danças nobres do carnaval são aprimoradas e difundidas pelos próprios praticantes que frequentam a Academia, como alunos e instrutores. A presença de professores e pesquisadoras não predispõe que a dança é “ensinada” pelos mesmos.

⁵⁵ Pesquisa intitulada “A DANÇA DO PORTA-ESTANDARTE: corporeidade e construção técnica na cena carnavalesca na cidade de Belém do Pará”. Pesquisa consolidada no mesmo programa que vincula este estudo, o Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Pará – Instituto de Ciência das Artes, no qual a defendeu no ano de 2013.

UFPA forma mestres-sala e porta-bandeiras

QUALIFICAÇÃO
Entre as atividades estão aulas, seminários e mostras de vídeo

A Escola de Teatro e Dança da UFPA oferece oficina permanente de Formação e qualificação de casais de Mestre-Sala, Porta Bandeira e Porta Estandarte do carnaval Paraense. Criada em 2011 a academia vem se constituindo em um importante espaço de manutenção da mais nobre das Danças das Escolas de Samba Brasileira. Inspirada na Escola do Mestre Dionísio do Rio de Janeiro, a Academia Promove Aula, Seminários, Encontros de Bandeiras, Mostra de vídeos dentre outras atividades, construindo um permanente espaço de discussão do carnaval Paraense em parceria com as escolas de Samba. Coordenada por

Miguel Santa Brígida e Ana Flávia Mendes, Professores da Escola de Teatro e Dança e Artistas pesquisadores de Carnaval. A academia funciona na sede da Escola que fica localizada na Rua D. Romualdo de Seixas - 820 Umarizal esquina com a Jerônimo Pimentel.

O casal de porta-bandeira e mestre-sala surgiu no período da colonização, quando a corte portuguesa realizava o entrudo nas casas grandes. Durante as brincadeiras realizadas no entrudo, um casal de escravos, encantado com a festa, passou a acompanhar o movimento andando atrás do festejo, observando os casais que dançavam com roupas de gala. Com o passar dos anos, os negros adotaram o entrudo como festa e imitavam seus senhores, como motivo de gozação. A brincadeira agradava a todos, sendo mais tarde batizados como Porta-Bandeira e Mestre-Sala.



Figura 36: A dança do casal de mestre-sala e porta-bandeira na avenida acadêmica.

Figura 37: O reconhecimento do valor da dança dos reis e rainhas do carnaval.

Miguel Santa Brígida foi o idealizador da Academia Paraense de Mestre-sala, Porta-bandeira e Porta-estandarte. Em virtude de sua residência no Rio de Janeiro para a efetuação de sua pesquisa de pós-doutorado sobre a dança do casal de M.S e P.B, obteve contato com a Escola de Mestre-sala e Porta-bandeira e Porta-estandarte Manoel Dionísio⁵⁶, idealizada e

⁵⁶ “O ‘Projeto Mestre-sala, Porta-bandeira e Porta-estandarte’ funciona com sucesso, desde 1990 [...]. Não está associado a nenhuma escola de samba específica. Em 2 de fevereiro de 2002, o Ministério da Cultura reconheceu oficialmente o projeto e o elevou ao estatuto de ‘Escola de mestre-sala e porta-bandeira, o que não acarretou mudanças efetivas. Em 2008, a escola de Mestre Dionísio completou 18 anos de existência [...]. Vem funcionando, no decorrer desses anos, graças ao trabalho afetivo e voluntário de seus integrantes, mestres e porta-bandeiras ligados a diversas escolas de samba” (GONÇALVES, 2010, p. 56). “‘A escola’ funciona no Sambódromo, a principal passarela do desfile das escolas de samba na cidade, localizada na região central da cidade do Rio de Janeiro” (GONÇALVES, 2010, p. 12).

fundada por Mestre Manoel dos Anjos Dionísio⁵⁷. Apesar de já conhecê-lo desde 2004, fora somente a partir de seu acompanhamento das atividades da escola como pesquisador que se apaixonou e teve a ideia de “[..] fazer isso em Belém do Pará”⁵⁸.

[...] eu lembro que minha primeira ideia era homenagear com o nome Escola de Margarida Malar, por toda minha relação com a Margarida, em fim, por toda minha história, mas como parte mais institucional a gente pensou nesse nome [...], aí eu disse Ana Flávia vamos fazer? Vamos! E ficamos conversando sobre isso. (Miguel Santa Brígida, 09 de janeiro de 2014).

Todavia, a constituição dos pilares da Academia deu-se a partir do duo entre dois doutores-pesquisadores-professores, amantes do carnaval e disseminadores dos estudos do samba como propulsor de conhecimento. 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.

Em 2011, quando Miguel Santa Brígida chegou em Belém, lançou mão de consolidar o que então era só uma proposta. Reuniu-se com professores da UFPA pertencentes ao grupo de pesquisa TAMBOR⁵⁹, Ana Flávia Mendes, Beto Benone, Claudio Dídima e Cláudia Palheta, para o planejamento da Academia. Desta primeira reunião, já fora batizada como *Academia Paraense de Mestre-sala, Porta-bandeira e Porta-estandarte*. Sugestão de Ana Flávia Mendes que desempenha, ainda nos dias atuais, a função de coordenação juntamente com Miguel Santa Brígida.

⁵⁷ “Mestre Dionísio é um senhor negro, esguio, nascido em 1935. Ele é bailarino formado pelo grupo de balé folclórico de Mercedes Baptista. Dionísio não dá aulas. Sua função principal é coordenar, formar e manter uma equipe” (GONÇALVES, 2010, p. 58).

⁵⁸ Trecho da fala de Miguel Santa Brígida coletada a partir de uma reunião de orientação desta pesquisa, no dia 09 de janeiro de 2014.

⁵⁹ Grupo de pesquisa da Universidade Federal do Pará criado em 2008 e coordenado por Miguel Santa Brígida. É um grupo de pesquisa de reflexão acadêmica ligado a 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.

Desta forma, em abril de 2011, fora organizado um encontro com os casais de M.S, P.B e com os P.Es para a apresentação do projeto que culminou num Encontro de Bandeiras. Realizado no Dia Internacional de Dança no estacionamento da Escola de Teatro e Dança da UFPA (ETDUPA). Houve outras reuniões com o grupo de professores, já mencionados, para pensar o perfil da Academia e, se seguiria os moldes da escola do Mestre Dionísio do Rio de Janeiro.

Perfil escolhido. Fora os moldes da escola de Mestre Dionísio que se aplicou na academia, logo, o Mestre também passou a organizar a sua estrutura. Em setembro de 2011 o Mestre Dionísio veio à Belém, juntamente com os instrutores de sua escola, na época, Verônica Lima e Hugo César⁶⁰, para ministrar uma oficina sobre a dança do casal de M.S e P.B e fazer o lançamento oficial da Academia, que aconteceu no dia dezesseis de setembro de 2011 no Instituto de Artes do Pará (IAP). Podemos ver na figura abaixo Mestre Dionísio e a aluna da academia Samantha, em uma das aulas de sua oficina.



Figura 38: Mestre Dionísio, o homem que dedica sua vida ao ensino da dança do casal de mestre-sala e porta-bandeira.

⁶⁰ Verônica Lima é primeira P.B da escola de samba “Grande Rio” e Hugo César é segundo M.S da escola de samba “Beja Flor”. Ambos são instrutores da Escola de Mestre-sala, Porta-bandeira e Porta-estandarte Manoel Dionísio do Rio de Janeiro.

A Academia Paraense de Mestre-sala, Porta-bandeira e Porta-estandarte é uma falange do grupo de pesquisa TAMBOR, que além da Academia detém outras pesquisas vinculadas, todas destinadas ao carnaval como fonte de investigação. Miguel Santa Brígida, além de mentor, é coordenador ao lado de Ana Flávia Mendes, conta com a colaboração dos professores Cláudio Dídima e Beto Benone, além de um grupo de instrutores.

Os instrutores da Academia foram escolhidos a partir da oficina, já mencionada. Onde foram observados e avaliados, principalmente pelos olhos do Mestre Dionísio, habilidades como: conhecimento teórico, técnico, didática, dentre outros. E nesta “avaliação” mascarada, pois não sabiam que estavam sendo avaliados para o desempenho da função na Academia, foram escolhidos: 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”), Cintia Luna (na época 1º Porta-bandeira da escola de samba “Embaixada”) e Feliciano Marques (bailarino-intérprete-criador da Companhia Moderno de Dança), como instrutores. Aqueles que iriam planejar, organizar e ministrar as aulas.

Em 2012, a Academia era composta por seis instrutores. Contando com uma dupla de casais com vasta e importante experiência com o carnaval e que já dançavam juntos por algum tempo, sendo eles Bené e Flávia Alegria, e Nando Elegância e Jéssica, além de Cintia Luna, a P.B mais novas a defender o pavilhão de uma escola de samba no Brasil com 13 anos de idade em 2001, e Feliciano Marques, bailarino, educador físico e pesquisador da dança do Porta-estandarte. Uma das grandes apostas que deu certo, segundo Miguel Santa Brígida, pois ao contrário dos outros instrutores ele não era um M.S e nem possuía vasta experiência com o carnaval.

Em 2013 houve mudanças no que concerne ao quadro de instrutores da Academia, pois Jéssica Sorriso, devido cursar a faculdade de Educação Física no período noturno, ficou impossibilitada de frequentar as aulas que neste ano passaram a ser realizadas às terças-feiras, às 19:00 horas, na ETDUFPA. Passei a integrar este quadro, devido à necessidade do desenvolvimento deste estudo, juntamente com a atual P.B da escola de samba “Xodó da Nega”, Nadja Graciosidade, que fora convidada por Miguel Santa Brígida a se tornar

instrutora devido seu elevado grau de comprometimento, participação, interação, assiduidade com as atividades da Academia. Além do seu conhecimento e prática com a dança.



Figura 39: Instrutor Nando Elegância e aluna Cecília.

Os alunos da Academia, em sua maioria, são ligados a alguma escola de samba no desempenho da função de M.S e P.B como terceiros, segundos e principalmente primeiros casais. Isto é um diferencial, pois a Academia agrega tanto os casais iniciados como os mais experientes no processo de compartilhamento do conhecimento, além de alunos iniciantes, que nunca tiveram contato com a dança e esporadicamente recebe pessoas ligadas à universidade, como bailarinos, alunos e pesquisadores.

É relevante destacar que dentre os alunos da Academia a sua maioria é composta pelos primeiros casais de M.S e P.B das escolas de samba de Belém do Pará. Demarcando seu espaço como fomentador de estudos, tanto práticos, quanto teóricos, como também possibilitador do compartilhamento de experiências, técnicas corporais, danças. Além do próprio convívio social entre casais que durante o carnaval disputam entre si perante o concurso das escolas de samba. Isto só enaltece a nobreza destes alunos, uma vez que, os

instrutores, me incluo nisto, também são alunos, ou seja, fazem as aulas quando não estão escalados para ministrarem-na. Conforme a escala de revezamento planejada mensalmente.

Em 2012, as aulas foram ministradas tanto pelos monitores deste ano, aqui já mencionados, como pela coordenadora Ana Flávia Mendes somando significativamente no aprimoramento dos elementos técnicos da dança devido à sua capacitação como bailarina, educadora física, coreografa e professora do curso de Licenciatura em Dança da UFPA. Em 2013 residiu no Rio de Janeiro para a efetuação de seu estágio de Pós-doutorado e passou a frequentar as aulas da Escola de Mestre Dionísio para melhor qualificação metodológica da Academia.

No tópico subsequente, falarei com maior profundidade e detalhe sobre a organização, os planejamentos, didáticas das aulas efetuadas em 2013, pois fora o ano que apliquei a minha metodologia em torno do processo de investigação corporal para chegar-se à Dança Autoral.

A Academia desenvolve, além das aulas, atividades como seminários, palestras grupo de estudos, sessões de vídeos, Encontro de Bandeiras e outras atividades carnavalescas em Belém do Pará.



Figura 40: Sessão de vídeo: análise das performances dos casais no carnaval de 2013



Figura 41: A valorização da dança: reunião com os presidentes das escolas de samba de Belém do Pará para ressaltar a importância do casal de M.S e P.B. Foto: Arianne Pimentel.

Em 2013 a Academia tornou-se Projeto de Extensão da Escola de Teatro e Dança da UFPA. Dentre os muitos benefícios, destaco a presença de quatro alunos bolsistas que ajudam e desempenham distintas funções técnicas na Academia, sendo eles: Alan Jhons, Wan Aleixo, Ila Falcão e Darciana Martins.

No dia 16 de setembro de 2013 a Academia Paraense de Mestre-sala, Porta-bandeira e Porta-estandarte completou dois anos. A comemoração deu-se nos espaços da ETDUPA, com exposições de fantasias, do uniforme da academia, das fotos dos alunos demonstrando suas trajetórias no carnaval de Belém do Pará e da apresentação do vídeo institucional feito por Ana Flávia Mendes.



Figura 42: A dança da vida: porta-bandeiras e suas trajetórias. Foto Arianne Pimentel.

Seu aniversário contou com a presença dos instrutores, alunos e seus familiares. Numa noite muito especial e significativa para todos que se empenham em fazer da Academia Paraense de Mestre-sala, Porta-bandeira e Porta-estandarte um espaço fomentador da formação, qualificação e divulgação da mais nobre das danças das escolas de sambas brasileiras.

3.2 AS AULAS: O APRIMORAMENTO DA DANÇA E O ESPAÇO DE INVESTIGAÇÃO CORPORAL

[...] o que importa é lançar as sementes no corpo de cada um, abrir espaço na mente e nos músculos. E esperar que as respostas surjam. (VIANNA, 1990, p. 131 *apud* NEVES, 2008, p. 38).

Início este tópico com um breve pensamento, porém grandioso pela influência que exerce em mim, de Klauss Vianna⁶¹. Ele fora meu fiel “mestre-sala” durante o percurso em busca da dança autoral, nas aulas ministradas na Academia Paraense de Mestre-sala, Porta-bandeira e Porta-estandarte durante o ano de 2013. Embebedei-me de seus pensamentos para abrir espaços em corpos carnavalescos e fazer florescer a dança autoral.

Antes de tudo, estudei os “solos”, observei, analisei e vi que eram muito férteis e que as sementes, ao invés de serem plantadas por mim, só precisavam ser regadas para florescerem, pois já estavam ali, elas pertenciam àqueles “solos”. E esse processo de estudo deu-se no segundo semestre de 2012. Fora o período que acompanhei através da observação os alunos da Academia e deste processo pude conhecer, compreender, analisar e principalmente verificar a existência da dança autoral que, em alguns “solos” ainda estava coberta por terra, em outros brotando e noutros florindo.

Klauss Vianna denomina de “parteiro” “aquele que propicia, dá ferramentas para que o outro desenvolva algo cujas suas possibilidades já traz em si” (NEVES, 2008, p. 38). Este pensamento aplica-se totalmente com os princípios norteadores deste estudo, uma vez que, a dança autoral é a expressão do indivíduo em conexão com todos os fatores que o constituem, por isto, dediquei-me, como uma “parteira”, a encontrar mecanismo para suscitar no outro a pesquisa, investigação, reconhecimento e impressão da sua dança autoral. Compreendendo o homem na sua expressão repleta de individualidade.

⁶¹ “Bailarino, coreógrafo, preparador e diretor corporal de atores, filósofo da dança – como brincava – e, sobretudo, pesquisador e professor, Klauss desenvolveu um trabalho de movimento que atualmente é conhecido como Técnica Klauss Vianna. Atuou desde os anos 1940, quando iniciou sua carreira no balé clássico. Seu trabalho foi muito conhecido e valorizado nos anos 1970 e 80. Marcou fortemente o trabalho de muitos atores e bailarinos, (...). Foi, junto com Angel Vianna, sua esposa, o introdutor da ‘preparação corporal do ator’, no Brasil” (NEVES, 2008, p. 36).

Os princípios de Klaus Vianna alicerçaram a constituição do meu pensamento e prática enquanto fomentadora da dança autoral, devido o mesmo compreender que “o homem é uno em sua expressão: não é o espírito que se inquieta nem o corpo que se contrai – é a pessoa inteira que se exprime” (VIANNA, 2005, p. 150 *apud* NEVES, 2008, p. 35), além de sinalizar a importância da percepção, da consciência, como fundamentais para a expressão, caso contrário, a dança se torna pura ginástica (Neves, 2008).

O referido autor “interessava-se pelo afloramento das individualidades e da diversidade na expressão através do movimento” (NEVES, 2008, p. 18), pois considerava que os movimentos, oriundos de uma conscientização, atenção, transmitem informações e comunicação (Neves, 2008).

O despertar e aprimoramento da consciência corporal, e por conseguinte do movimento na dança, são de extrema relevância ao processo de investigação, reconhecimento e afirmação da dança autoral, pois é um estágio elevado e que supera o estilo⁶², sendo este, um importante estágio no que concerne à dança do M.S e da P.B. É o momento em que se ultrapassa o “feijão com arroz”⁶³ e inicia-se o processo de impressão de uma assinatura na dança.

A consciência corporal a qual me refiro, e que procuro suscitar no outro através deste estudo, não se estabelece a partir de uma elevação da mente em relação ao corpo, ou vice-versa, ou da compreensão de uma dominância, mas sim de uma conexão num trabalho de interdependência, atuantes na construção do indivíduo (Mendes, 2010). Deste modo, quando me reporto à consciência corporal, no qual trabalhei nas aulas da Academia, me refiro ao processo de chamada de atenção para o corpo e conseqüentemente dos movimentos que constituem à dança. Segundo Mendes,

⁶² No tópico subsequente, ampliarei a discursão em torno do estilo, assim como, de suas especificidades e importância na dança do casal de Mestre-sala e Porta-bandeira.

⁶³ Termo utilizado pelos casais de M.S e PB. Refere-se “feijão com arroz” a apreensão dos elementos constituinte da estrutura da dança e que são indispensáveis.

[...] a consciência corporal é como algo maior a que se chega por intermédio de uma compreensão da imagem do corpo. A consciência corporal é um reflexo da imagem corporal. As técnicas corporais cujo enfoque está no aprimoramento da consciência têm, justamente, a qualidade de possibilitar ao indivíduo o contato mais próximo com sua imagem corporal. Isso se dá por meio do exercício da autopercepção, em que são observadas as construções e alterações da imagem que se tem de si mesmo (MENDES, 2010, p. 249).

Levar o outro ao alcance de sua imagem corpórea fora uma tarefa muito difícil. Deparei-me com várias barreiras que me fizeram ir em busca de artifícios para retirar as “cascas” e chegar ao fruto. Trabalhar o corpo é romper bloqueios, principalmente quando se trata do outro. Mas, sabia de todo o trabalho que iria ter ao me propor efetuar esta pesquisa, tendo o corpo como foco de investigação, pois as pessoas lidam com seus corpos de diversas maneiras e as imagens que constituem dele atravessam várias questões sociais e culturais, uma vez que, “cada sociedade elege um certo número de atributos que configuram o que e como o homem deve ser, tanto do ponto de vista intelectual ou moral quanto do ponto de vista físico” (DAOLIO, 1995, p. 39).

Para Le Breton (1953), homem e corpo são indissociáveis, considerando o corpo como um elemento de tradução do imaginário social e que a constituição da carne do indivíduo detém uma variabilidade infinita, devido as sociedades se diferenciarem quanto à relação do homem com o corpo, o que parte de uma construção cultural. Ainda para o autor, as imagens do corpo são “alimentadas pelas matérias simbólicas que mantêm sua existência em outros lugares e que cruzam o homem através de uma fina trama de correspondências” (LE BRETON, 1953, p. 30).

Observei distintas imagens que os alunos da Academia possuem de seus corpos, percebi que os alunos iniciantes são mais permissíveis corporalmente, não são tão rígidos, recatados, fechados, como os alunos que já possuem uma carreira solidificada no carnaval. Os alunos que já possuem uma carreira e um “nome no carnaval” são quase que intocáveis, sempre mantendo distância dos outros corpos, ao passo que as informações do meio também são “peneiradas” antes de atravessarem os mesmos.

A rigidez e o bloqueio podem ser reflexo dos atravessamentos sociais, externos ao carnaval, mas, acredito que se reforça com o convívio no meio do samba, principalmente por

terem um nome a zelar, precisam manter uma postural ativa, com regras de etiquetas e comportamento, como também pela competitividade que não se restringe somente no dia do desfile das escolas de samba. Por conseguinte, é perceptível alguns ranços de relacionamentos entre os alunos, alguns nem mesmo se falam, outros trocam meias palavras ou só o necessário para o convívio no mesmo ambiente, entretanto, há os que são amigos mesmo diante de toda a competição que enfrentam no carnaval.

Eles lidam com seus corpos de diferentes maneiras, alguns são muito preocupados com questões estéticas, malham em academias, outros já não possuem esta preocupação tão exacerbada, mas comumente escutei comentários do tipo “estou gordo(a), preciso emagrecer urgente pro carnaval”, ou alguém falando, em tom crítico, que fulano ganhou peso. Embora esta preocupação não seja tão latente com os casais de M.S e P.B em Belém do Pará, geralmente a questão do ganho de peso seja uma preocupação desencadeada por conta da execução de suas danças e a qualidade de suas performances no carnaval.

Segundo Geertz, “tornar-se humano é tornar-se individual, e nós nos tornamos individuais sob a direção dos padrões culturais, sistemas de significados criados historicamente em termos dos quais damos forma, ordem, objetivo e direção às nossas vidas” (GEERTZ, 1989, p. 64 *apud* DAOLIO, 1995, p. 36), isto ressalta a importância da cultura no processo construção do homem e do qual o corpo não está inerente a estas impressões culturais.

Tais padrões culturais são latentes nas expressividades corporais dos alunos e determinantes na constituição e execução de suas danças. Segundo Daólio (1995), podemos verificar as diferenças culturais a partir do corpo, uma vez que, a partir da gesticulação, da postura, do jeito de andar, podemos identificar as vivências culturais de um indivíduo. Um exemplo bem interessante disto é do M.S Kirson Sorriso, pois sempre me chamou atenção seu jeito de dançar, e sem mesmo perguntá-lo, verifiquei elementos de danças afro-brasileiras quando dançava como M.S. Seus giros e posicionamentos de braços me fizeram traçar uma relação com o carimbó e somente numa conversa após uma aula ele relatou a sua vivência como dançarino de grupo folclórico, logo, confirmei o que sua expressividade me transpassava. Conforme podemos verificar:

É... Posso dizer assim por mim que eu vim do carimbó, sou do carimbó. É... Quando comecei como mestre-sala, na minha primeira apresentação assim com a Cyntia eu casei o carimbó no carnaval, entendeu? E isso eu levei pra minha primeira oficina do Mestre Dionísio, quando ele me viu ele me chamou em particular e disse assim: Tu dança o que? Eu disse assim: Eu danço carimbó. O teu giro é completamente diferente e eu giro como eu danço carimbó, é uma coisa que eu tentava tirar só que depois que ele falou pra mim: Não, é o teu estilo, tu traz o teu estilo africano de carimbó pro mestre-sala. É que como ele falou, eu tive instrução do Edinando, Cyntia, Bené e outros instrutores, Nadja, muita gente, mas, nunca eu me via dançando como eles dançavam porque eu não conseguia... Como eu já tenho estilo do carimbó é... Eu comecei a casar a minha malandragem do mestre-sala, que tem que ser malandro, com um pouco do carimbó, como o Bené disse numa oficina e aqui mesmo: tudo que o mestre-sala faz no folclore você faz. Ou seja, alguns passos do mestre-sala ele vem de estilos de danças diferentes, você trouxe a perna como um gaúcho, entendeu? Você faz cruzados igual como você tá dançando a chula, entendeu? Você faz alguns ariscos traçado que é o xaxado, entendeu? Você faz algumas malandragens da gafeira que já vem da malandragem, então, o mestre-sala pega cada passo, ele não tem um... O mestre-sala não tem uma dança dele, ele se apropria de vários estilos e coloca na dele, entendeu? Pelo menos foi isso que me passaram.⁶⁴

Acredito que a investigação do corpo é primordial para a ampliação do vocabulário de movimentos do mesmo, contribuindo para que M.Ss e P.B.s efetuem movimentos próprios em suas danças, num processo que ultrapassa a cópia e repetição propriamente. Por isto, busquei fomentar o potencial criativo individual de cada um, investindo em seus corpos, a fim de fazê-los verificar os movimentos que podem executar, levando em consideração as impressões que cada um já traz em si.

O conhecimento prévio de alguns fatores foram determinantes para a constituição didática e metodológica das aulas. Com base nisto, pude analisar o que fazer, como fazer e me deparar com os limites e os espaços que poderia encontrar.

A partir do estado de atenção corporal e da história dos corpos, Klauss Vianna desenvolveu princípios com instruções para o alcance de uma maior disponibilidade do corpo para sua expressividade e criação de movimentos (Neves, 2008). Usei alguns de seus princípios que considere essenciais no processo de investigação da dança autoral com os alunos da Academia, sendo eles:

⁶⁴ Depoimento coletado a partir de uma conversa com os alunos da Academia, sobre a aula que havia ministrado no dia 03 de setembro de 2013.

- Autoconhecimento e autodomínio são necessários para a expressão do movimento.
- Sem atenção não há possibilidade de autoconhecimento e expressão.
- A repetição deve ser consciente e sensível.
- A dança está dentro de cada um.
- O que importa não é decorar passos, formas, mas aprender caminhos para a criação de movimentos
- Dançar é vida.” (NEVES, 2008, p. 40)

Procurei desencadear os princípios supracitados no outro, para tanto, me apropriei, também, da Técnica Klauss Vianna que “(...) é aplicada na formação de atores e bailarinos e também pode ser usada por pessoas interessadas apenas em desenvolver maior consciência de seus movimentos, dissolver tensões, (...)” (NEVES, 2008, p. 44). Contudo, é válido ressaltar que adaptei, reelaborei, reestruturei a técnica a partir da tomada de conhecimento dos principais focos de trabalho da mesma, para a elaboração das dinâmicas e exercícios nas aulas da Academia.

Utilizei da Técnica Klauss Vianna o trabalho com os pontos de apoio e de transferência de apoios. Este trabalho acontece a partir da relação do corpo com a gravidade e podem ser executados no chão, com objetos e até com outros corpos (Neves, 2008). O trabalho de resistência e oposição, também fora trabalhado, o que também não deixa de se relacionar com os pontos de apoios, já que estabelece uma relação com uma base, que pode ser o chão e até outro corpo, para gerar e/ou acionar o movimento (Neves, 2008).

A concepção de intenção e contra intenção da referida técnica também fora utilizada para pensar o movimento. Em todo movimento há uma intenção e uma contra-intenção, em distintos graus. Sendo a intenção responsável pela clareza do movimento e a contra-intenção baseia-se na oposição e funcionamento dos músculos (Neves, 2008).

Para Neves (2008), a aplicação dos supracitados conteúdos de trabalho da Técnica Klauss Vianna contribuem para o desbloqueio das tensões que limitam o movimento, possibilitam a abertura dos espaços internos das articulações dos músculos, sendo estímulos para a criação de movimentos, partindo da compreensão do quão os mesmos remetem a singularidade do corpo que o executa. Logo, estes fatores são indispensáveis para o desvelar da dança autoral.

Os princípios da dança imanente foram fundamentais e essenciais por iluminarem o meu “desfile nesta avenida”, ou melhor, me subsidiarem em quanto teoria-prática-filosofia. Portanto, a imanência me serviu de estímulo e me orientou metodologicamente para a elaboração e aplicação dos exercícios devido o ato do indivíduo direcionar-se à investigação e constituição de sua dança.

A dissecação artística do corpo é o que possibilita chegar-se à dança imanente. Sendo a dissecação um ato de mergulho no próprio corpo, de investigação, pesquisa, atenção, ao passo que, o indivíduo ao dissecar-se, toma conhecimento de si e de sua dança que é repleta de subjetividades. A subjetividade do corpo remonta a noção de que o indivíduo nada possui de individual, pois se constitui de diversos outros, e esta construção coletiva desencadeia na sua individualidade. Desta maneira, a individualidade é uma trama de outros que ajudam a enredar o indivíduo.

Olhando por este viés, o corpo está sempre em processo, em conectividade com o meio que se insere e com as pessoas, sendo um continuum. Nesta perspectiva, o corpo não é algo completo, mas que lida com uma constante constituição. Conforme podemos verificar:

O corpo é, assim, sujeito, porém um sujeito cujo caracteres não se impregnam de forma determinista, mas são engendrados por uma rede de informações, por uma teia de outros sujeitos em conexão entre si; um ciclo inestancável que não é possível saber onde ficam o começo e o fim (MENDES, 2010, p. 181).

O movimento autônomo é resultante do ato de dissecação artística do corpo, a partir da conectividade com seu próprio interior, com o meio e com outros corpos. Para tanto, faz-se necessário a aplicação metodológica de exercícios de consciência corporal que visam a conscientização do movimento e a conscientização do corpo e outros. Pois, os procedimentos metodológicos não visam uma sistematização fechada para o exercício da dissecação, o que permite a aplicação de diferentes maneiras e com diferentes caminhos, dependendo da pesquisa.

Além dos procedimentos metodológicos citados acima, o contato-improvisação, que também é um procedimento metodológico para a efetuação da dissecação artística do corpo,

fora muito utilizado nas aulas. Mendes (2010) aponta que o contato-improvisação possibilita “(...) a experimentação do movimento consciente em via de mão dupla, levando e trazendo informações por entre as linhas imaginárias da teia interior-exterior do corpo” (p. 189) a partir da constituição rizomática entre corpo e ambiente.

Portanto, elaborei exercícios diversificados, tomando como princípio o contato-improvisação. Logo abaixo podemos visualizar a constituição de um rizoma⁶⁵ em uma aula específica da Academia. Entretanto, além da constituição de rizomas, procurei pensar o corpo como um rizoma, que ao conectar-se transpassa informações ao outro e também recebe, num fluxo de informações que percorre por meio do contato e da improvisação. Seja consigo mesmo, com o meio e com outro. A seguir podemos visualizar a formação de um rizoma pelos alunos da Academia:



Figura 43: A constituição rizomática por corpos carnavalescos. Foto: Arianne Pimentel.

Antes de seguirmos, é primordial suscitar novamente que, a dissecação artística do corpo, fora um procedimento metodológico que me subsidiou, tanto no pensamento como na prática, em busca da dança autoral, associados aos princípios da Técnica Klauss Vianna, aqui já mencionados. Por isto, disponho abaixo as considerações de Mendes (2010), proponente da dissecação artística do corpo, para uma tomada maior do que seja. Para a autora:

⁶⁵ “Um rizoma é um ‘caule subterrâneo e rico em reservas, comum em plantas vivazes, caracterizado pela presença de escamas e gemas, capaz de emitir ramos folíferos e raízes’ (Hoauiss, 2005). Ao contrário das raízes comuns, um rizoma não se fixa na terra como a base de uma árvore. Por suas características morfológicas, um rizoma configura um emaranhado de caules que se entrelaçam não sendo possível identificar seus pontos inicial e conclusivo” (MENDES, 2010, p. 182).

(...) acredito que a dissecação que sugiro não pode ser vista unicamente como preocupação estética no sentido da forma. Diante da particularidade de cada intérprete, ao dançar sobre si próprio, ou ainda, dissecar a si próprio, creio ser possível alcançar um resultado cênico repleto de dados não unicamente formais, mas também conteudistas do ponto de vista da subjetividade do corpo no corpo e representada pelo próprio corpo (MENDES, 2010, p. 167).

Até agora desdobrei os princípios norteadores que fomentaram a elaboração dos exercícios cuja aplicabilidade visam levar o outro ao encontro da sua autoria na dança. Contudo, antes de me deter na descrição dos mesmos, é importante mencionar o pensamento didático utilizado a partir do triângulo da composição de Lobo e Navas (2008) que reporteime para estruturar as aulas na Academia, mas que também se entrelaça nesta pesquisa devido a proposta metodológica do número três adotada.

De acordo com Lobo e Navas (2008) o triângulo da composição é como “(...) um princípio-tríade que deve estimular, nortear e elaborar os processos criativos da composição coreográfica” (p. 21), detendo como base a interligação de três eixos fundamentais, sendo eles: imaginário criativo, corpo cênico e movimento estruturado. Segundo Lobos e Navas (2008):

O princípio da trindade é encontrado na cultura de civilizações ancestrais para representar virtudes como o amor, a sabedoria e o poder ou em representações religiosas como Pai – Filho – Espírito Santo, tal como verificado no Cristianismo. Idéias como corpo – mente – espírito, ou ainda: energia – matéria – ação também são princípios tríades que se apesentam e continuam ressoando em contraponto aos princípios da dualidade (p. 22).

Em seguida podemos ver os três eixos em suas indissociabilidades e interligação que constitui o triângulo da composição, disposto a seguir:

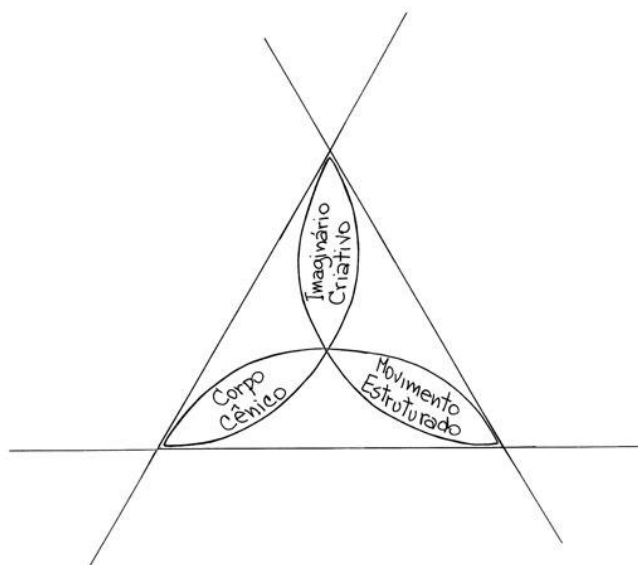


Figura 44: Triângulo da Composição.

A partir dos três princípios constituintes do triângulo, as autoras apontam que outras associações em tríade podem ser efetuadas, um exemplo disto é um desdobramento efetuado pelas próprias, sendo ele: Energia – imaginário criativo, Matéria – corpo cênico e Ação – movimento estruturado. Tomando este princípio da trindade, estruturei as aulas da Academia em três momentos.

O eixo “imaginário criativo” do triângulo da composição se refere “(...) aos conteúdos e idéias percebidas, vivenciadas, sentidas, inscritas e imaginadas no corpo” (LOBO, NAVAS, 2008, p. 22), e a partir do mesmo, estruturei o primeiro momento da aula, pois se trata do próprio corpo que é antes de tudo, as nascentes da criação (LOBO, NAVAS, 2008).

Denominei o primeiro momento de “Despertar”, justamente pelo mergulho em busca da atenção dos alunos para o próprio corpo, servindo de preparação para o prosseguimento da aula e para o melhor encaminhamento do processo investigativo da dança autoral. Por conseguinte, a aplicabilidade dos princípios da dissecação artística do corpo e os princípios e técnica de Klauss Vianna, foram empregados, num conduto de pesquisa-descoberta-escuta corporal. A seguir, disponho alguns exercícios elaborados e empregados nas aulas, no primeiro momento: “despertar”. Também disponho algumas observações, impressões

Na primeira aula que ministrei comecei pedindo que os alunos ficassem descalços e que deitassem no chão. Solicitei que fechassem os olhos e voltassem sua atenção para o seu corpo, para o funcionamento do mesmo, o seu estado, a respiração, o seu peso, as partes que tocavam e as que não tocavam o solo. A partir dessa chamada de atenção corporal, iniciei o trabalho respiratório de inspiração e expiração como mecanismo de ativação da musculatura, e a partir disto, encaminhei que os alunos fossem mexendo pequenas partes do corpo, mas sempre somando, até o alcance do movimento total do corpo, explorando as articulações como propulsoras do movimento.

Percebi que alguns alunos se entregaram ao que eu estava propondo, conseguiram se concentrar, voltar a atenção para o seu corpo e conseqüentemente para os movimentos que estavam executando. Embora, algumas vezes se desconectassem, e isto era perceptível devido abrirem os olhos rapidamente para ver o que os outros estavam fazendo, numa espécie de auto-avaliação. Como se necessitassem comprovar que não estavam “errados”, ou mesmo, uma tentativa de não sair do padrão estético.

Neste exercício, logo o primeiro escolhido didaticamente para começar as minhas aulas, observei o medo do ridículo, da exposição exacerbada, da necessidade de não sobressair, pois alguns movimentos eram bem tímidos, envergonhados, com uma sutil insegurança de movimentar seu corpo de maneira “feia”, desconcertante, já que na dança o casal de M.S e P.B sempre busca executar movimentos julgados como “bonitos”, com leveza, terminações, amplitude, logo, esta proposta de movimentação já desmontava com paradigmas rígidos acerca da expressão corporal.

Deitar no chão e criar uma relação com ele já era uma proposta bem diferente para os alunos, visto que, a dança do casal de M.S e P.B é totalmente vertical, o corpo sempre fica ereto, com uma postura estimável e o contato com o solo é efetuado somente pelos pés. Então, movimentar-se a partir das possibilidades das articulações do corpo fugia totalmente do padrão estético que estavam acostumados a executar na dança do casal de M.S e P.B, logo, algumas risadas, olhares, sussurros foram recorrentes. A seguir podemos visualizar algumas imagens dos alunos no ato de suas dissecações corporais em contato com o chão.

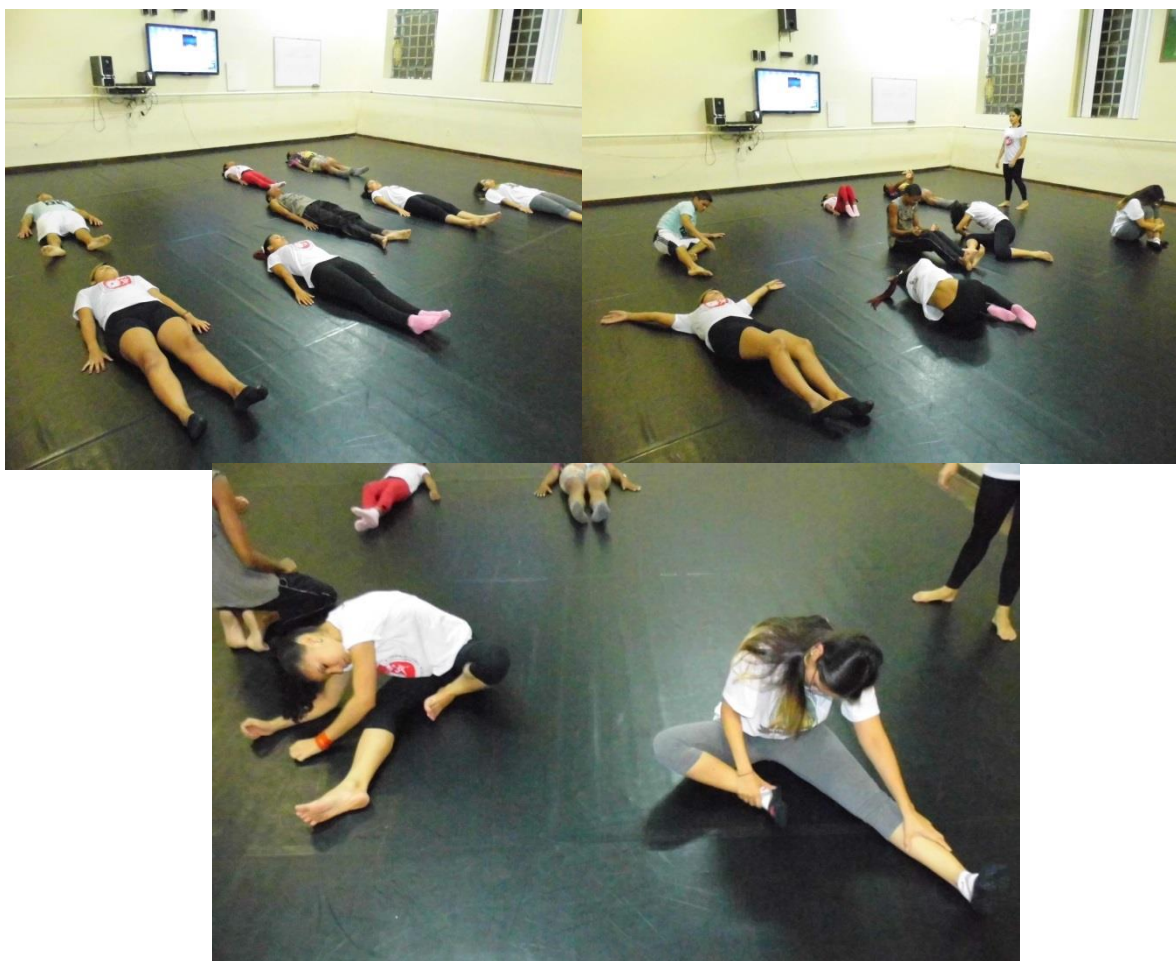


Figura 45: O contato do corpo com o solo para a descoberta de novas movimentações.

A proposta de estabelecer contato do corpo com o chão fora muito significativa no que tange a expressão corporal, pois, verifiquei que apesar da timidez dos alunos, novas maneiras de movimentar o corpo surgiram ao passo que também refletiam sobre suas investigações. Podemos notar isto em um depoimento da P.B Shayene Negrão⁶⁶, disposto a

⁶⁶ Shayene Negrão começou a dançar com nove anos de idade na oficina de dança do “Projeto Aldeia Criança” que tinha como objetivo desenvolver atividades relacionadas a cultura popular e o carnaval era o seu principal foco e nos resultados da oficina que culminou num desfile carnavalesco, Shayene dançou pelo primeira vez como Porta-bandeira. Dançou no referido projeto por quatro anos. Dançou como Porta-bandeira das seguintes escolas de samba de Belém do Pará: “Rancho Não Posso Me Amofiná (2004 – mirin), “Matinha” (2005 primeira P.B), “Mocidade Olariense” (2006 - segunda P.B), “Quem São Eles (2011 – segunda P.B), “Embaixada (2010, 2012, 2013 – segunda P.B e 2014 como primeira P.B). Atualmente é a primeira P.b da escola de samba “Embaixada”.

seguir, após uma aula cujo foco principal fora a dissecação artística do corpo e o estudo dos movimentos na dança.

O meu braço não chega aqui, então vou fazer mais assim, eu não consigo pegar na bandeira desse jeito, então, vou segurar de outra maneira. Então, acho que tudo é uma questão de trabalho, de amadurecimento. Eu não consigo, não sei se felizmente ou infelizmente, não costumo me observar, me gravar e olhar o vídeo, eu infelizmente não sei ao certo qual a minha principal característica, mas, eu acredito que é fazer o que tá no meu corpo, entende? Então, o que eu acho que vai ficar melhor pras outras pessoas verem é o que faço. Eu acho que é mais ou menos por aí.⁶⁷

A P.B Shayene Negrão é bailarina e se dedicou bons anos ao estudo do ballet clássico e da dança contemporânea, por isto, é perceptível a relação que possui com seu corpo e à pesquisa do movimento. Apesar de explicitar que não se detém tanto à observação de sua dança, a efetuação da pesquisa sobre a mesma é evidente, pois, quando menciona que busca executar movimentos com base na melhor visualização do outro, demarca uma investigação, com uma intensidade menor, talvez, do que costuma efetuar com outros gêneros de dança que pratica.

Nem sempre o momento “Despertar” da aula iniciava com o contato do corpo com o chão. Devido observar a disponibilidade de alguns alunos, busquei levá-los ao trabalho investigativo no nível alto. Por esta razão, apliquei exercícios em roda, a partir da conectividade com o outro através do contato corporal, do olhar, e também da conectividade consigo mesmo.

A improvisação em grupo, em dupla e individual, permitiu que os alunos explorassem seus corpos e efetuassem movimentos mais espontâneos, sem tanta preocupação com sua execução e postulação como ocorre na dança do casal de M.S e P.B. A improvisação detém uma relevante importância neste processo investigativo, contribuindo para a execução do movimento autônomo, para seu reconhecimento e seu emprego na dança. Mais adiante, no

⁶⁷ Depoimento coletado a partir de uma conversa com os alunos da Academia, sobre a aula que havia ministrado no dia 03 de Setembro de 2013.

tópico SOB O VÉU QUE DESVENDA A ALMA: O DESVELAR DA DANÇA AUTORAL, também apontarei a improvisação como um espaço que compõe a estrutura tradicional da dança do casal de M.S e P.B, sendo um espaço que permite o maior emprego de autorias e que propicia sua melhor visualização.

Levá-los à improvisação fora fundamental para este estudo. Pude conhecê-los melhor corporalmente, verificar como lidam com seus corpos, como executam movimentos e, desta maneira, tive maior propriedade para identificar as autorias empregadas em suas danças. É válido ressaltar que o exercício de investigação não era só dos alunos, mas era meu também, logo, a familiaridade de suas expressões corporais me subsidiou para melhor retratar suas danças, por isto, muitos exercícios aplicados nas aulas partiam do princípio da improvisação.

Desenvolvi diferentes maneiras de trabalhar o rizoma a partir do contato-improvisação. Em várias aulas o trabalhei, mas não necessariamente o chamei de rizoma, mas o princípio era o mesmo, propiciar uma teia a partir da interligação dos corpos. Uma vez que, ao improvisar e estabelecer contato com o outro, atravessamentos de informações acontecem num fluxo contínuo e inevitável. Disponho a seguir alguns dos desdobramentos efetuados.

O exercício da “pedra e água” consistiu em algumas pessoas do grupo criarem barreiras, como se fossem pedras a partir da conexão dos corpos, dificultando a passagem da água, ou seja, dos outros integrantes do grupo, pelos espaços deixados. A “máquina do equilíbrio” também fora uma maneira de trabalhar o rizoma, pois consistia em um aluno de cada vez criar um posicionamento corporal que exigisse equilíbrio, embora tivesse que se conectar corporalmente ao outro, levando em consideração o encadeamento das “peças” da máquina para seu bom funcionamento.

A importância dos exercícios supracitados deu-se pelo nível de exigência corporal dos alunos, levando-os a construção e desconstrução de atitudes corporais, de movimentos. Embora levassem na brincadeira, o que geralmente acontecia, verifiquei a entrega de cada um, ao passo exigiam mais de seus corpos. A seguir disponho imagens da dissecação a partir do círculo e do rizoma.



Figura 46: O contato e o círculo como estímulos para a dissecação artística do corpo. Foto: Arianne Pimentel.



Figura 47: A investigação individual do movimento autônomo a partir da conectividade com outros. Foto: Arianne Pimentel.

Além da improvisação, a cópia e a repetição também constituíram os exercícios do primeiro momento da aula. Dentre eles, o exercício da “serpente” fora primordial pela autonomia de criação de movimentos que desencadeava nos alunos, ao passo que também repetiam e se apropriavam do vocabulário corporal do outro. O exercício consistia na formação de uma fila indiana pelos alunos, sendo que o primeiro da fila, ou melhor, a cabeça da serpente, era quem guiava todo o grupo a partir do deslocamento pelo espaço e pela efetuação de movimentos. Os outros alunos copiavam a movimentação do propositor, sendo o mais fiel possível em sua cópia. Contudo, todos os alunos efetuavam a função de propositores e de repetidores.

A “serpente” fora uma exercício efetuado na maioria das aulas. Os alunos gostavam do formato do exercício e seu desenvolvimento, por isto, na maioria das vezes, era livre de bloqueios. Embora, alguns alunos se destacassem pela repetição e bloqueassem no momento da criação, da improvisação, o contrário também acontecia. Contudo, o grupo trabalhando junto propiciava o melhor encaminhamento do exercício, pois buscavam apoio no outro. Também coexistia a superação, verifiquei que ao longo de suas efetuações nas aulas, os alunos começaram a se movimentar de maneira irreverente, exigindo mais de seus corpos. O que evidencia a investigação do corpo e do movimento.

Quanto aos exercícios efetuados em dupla, a “sombra”, o “lado a lado” e “toque e movimento” são exemplos desta formatação de pesquisa. A “sombra” consistia em uma pessoa da dupla efetuar movimentos e o outro efetuar a cópia, simultaneamente. No “lado a lado” um da dupla era o condutor, geralmente os rapazes, pois na dança do casal de M.S e P.B quem conduz é o M.S, consistindo nos deslocamentos pelo espaço e na efetuação de giros, paradas, alteração rítmica do andar, mudanças de direções. No exercício do “toque e movimento” uma pessoa efetuava toques em diferentes partes do corpo da outra pessoa, ao passo que a pessoa que recebia os toques deveria executar movimentos de acordo com a intensidade do toque e de maneira livre, improvisada, se permitindo movimentar pela interferência do outro.

Vale ressaltar que, estes exercícios em dupla não eram efetuados pelos casais que já dançavam juntos. A experiência partia do contato com o outro, com o desconhecido, logo, a acentuação das percepções e da capacidade de escuta corporal eram ampliadas. O trabalho com o outro também possibilitava o compartilhamento de vocabulários corporais, ajudando a constituir a dança autoral através da trama de outros, assim como acontece com a individualidade, conforme já mencionado.

Outro exercício aplicado em várias aulas fora o “jogo dos números”. Os alunos executavam o comando correspondente a cada número, por exemplo, número um/saltar, dois/rolar no chão, três/poses com equilíbrio, quatro/girar, cinco/correr. Este exercício fora muito importante, principalmente pela sua aplicação no “Despertar”, devido reunir vários princípios, dos quais já ressaltar a importância para a pesquisa da dança autoral.

A partir dele, os alunos trabalhavam com a improvisação, buscavam diferentes possibilidades de executar os comandos com o corpo, pois era sinalizado que não ficassem executando só um tipo de giro, aguçavam a atenção, ativavam e aqueciam o corpo. A seguir podemos visualizar os alunos da Academia executando o “jogo dos números”:



Figura 48: O improviso nas dinâmicas corporais: em busca da dança autoral: Foto: Arianne Pimentel.

O eixo “corpo cênico” do triângulo da composição diz respeito à maneira como o corpo é preparado para sua disposição na cena, que acontece através do corpo e que se estabelece pelo corpo (LOBO; NAVAS, 2008). Por esta razão, denominei o segundo momento da aula de “Aprimorar”, pois neste instante, os alunos aprimoraram elementos da dança do casal de M.S e P.B, ao passo que, também investigaram suas danças no exercício de sua execução.

Neste momento da aula outros instrutores da Academia passavam a atuar comigo. A quantidade de alunos e, geralmente, a necessidade didática da divisão entre iniciantes, iniciados e profissionais, necessitava de mais instrutores. No entanto, também ministrei várias aulas sem a contribuição dos mesmos, para que pudessem vivenciar as aulas que se

direcionavam, com maior intensidade, à investigação de suas danças, especificamente. Uma vez que, os instrutores da Academia também são alunos, isto reforça questões de compartilhamentos, tanto no ensino quanto no aprendizado.

A denominação “Aprimorar” baseia-se na observação de que os alunos da Academia procuram seu espaço com a expectativa de aprender a dançar, mas, em sua maioria, são impulsionados pela vontade de propulsão das potencialidades que já trazem consigo. Como mesmo já ressaltai, a maioria dos alunos da Academia já são interligados a alguma escola de samba, ou seja, já possuem um pavilhão para defender na avenida, portanto, já se apropriaram do repertório gestual comum da dança antes de chegar no espaço da Academia.

Neste momento da aula os exercícios eram bem específicos, os casais não trabalhavam juntos, havia uma separação de P.B para um lado e M.S para outro. Metodologia de ensino baseada no aprimoramento de elementos específicos de cada um. Por exemplo, giros no sentido horário e anti-horário, no próprio eixo, em deslocamento em linha reta, em torno de um círculo, postura, leveza de braços, apresentação do pavilhão, bailado, dentre outros, eram aprimorados pelas P.Bs, enquanto riscados, cortejos, condução, dentre outros, eram aprimorados pelos M.Ss.

O aprimoramentos dos elementos supracitados reflete uma estrutura tradicional de aula, ou melhor, a estrutura de aula já trabalhada na Academia no ano de 2012 e que possui como modelo as aulas ministradas por Mestre Dionísio nas oficinas em Belém e que se aplica em sua escola no Rio de Janeiro.

O “Aprimorar” fora essencial para a pesquisa da dança autoral devido permitir a pesquisa sobre a dança de cada um, ao passo que sua interligação com o primeiro momento, “Despertar”, possibilitava o estabelecimento de diálogos. Já que no “Despertar” passavam a conhecer melhor seus corpos, as movimentações, enriquecendo o vocabulário corporal e também se apropriando de outros vocabulários através do compartilhamento, logo, no segundo momento estes elementos poderiam ser associados a suas danças. Desencadeando outros processos de pesquisas direcionados ao estudo do movimento estruturado na dança.

As divisões dos momentos das aulas foram organizadas para, justamente, propiciarem os intercruzamentos dos mesmos como estratégia metodológica da investigação do movimento autônomo. Neste seguimento, apliquei nas aulas uma alternância no momento “Aprimorar” entre a estrutura tradicional e à investigação da dança autoral. Iniciativa tomada a partir da observação dos alunos, em especial dos que já possuem pavilhão, cujas preocupações eram perceptíveis com o aprimoramento de elementos técnicos de suas danças devido a aproximação do carnaval de 2014.

A investigação da dança autoral neste momento era mais direcionada e intensa devido os alunos se aplicarem mais à pesquisa. Fato que evidenciei através da prática e das falas, a maioria dispostas de maneira rizomática. Embora a preocupação com o carnaval fosse latente, a diferenciação a partir da dança também era algo perceptível, desta maneira, pude aplicar as aulas e fazer minhas constatações.

A partir da noção de que a individualidade se constitui através da coletividade, os exercícios voltados à pesquisa da dança autoral foram subsidiados por este princípio. Os alunos realizaram suas pesquisas sozinhos, estudando suas danças, pesquisando movimentos, estruturando-os, e também coletivamente, com a ajuda dos outros.

Quanto a pesquisa individual, induzi os alunos à pesquisa de suas danças com a proposta de deixá-los mais livres e autônomos. Para tanto, era estipulado um tempo para a efetuação do exercício e o encaminhamento efetuado por mim era apenas que dançassem e pesquisassem os movimentos que eram recorrentes, o estilo de dançar, os novos elementos agregados à estrutura tradicional da dança e claro, o exercício da assinatura na dança para os iniciantes e o reconhecimento dela para os iniciados e profissionais. Estreitando a relação entre o autor e sua obra, propiciada pelo exercício de dançar. Logo a seguir podemos ver o M.S Fábio neste processo:



Figura 49: A autonomia do M.S na investigação de sua assinatura na dança a partir do movimento. Foto: Arianne Pimentel.

O M.S Fábio, das imagens acima, se volta bastante à investigação de sua dança, pois o mesmo é incisivo em suas falas sobre a importância da criação de um diferencial. Em uma conversa informal me relatou que o M.S tem que ser malandro, que a malandragem é uma exigência corporal que ele sempre procura tornar presente em suas movimentações. Segundo o mesmo, isso ele já traz consigo da capoeira e procura adaptar para a dança do M.S. A malandragem é perceptível na sua expressão corporal que é recheada de balanços, como um barco à deriva, e de movimentos rápidos e traiçoeiros, como se fosse fazer uma coisa, mas engana fazendo outra, surpreendendo quem o vê.

E neste processo de pesquisa, os alunos se sentiam a vontade para conversar comigo, mesmo fora das aulas, para falar da criação de um movimento novo, do desdobramento do movimento de alguém que aprimorou, deu sua característica pra ele e passou a implementá-lo na sua dança. E geralmente para perguntar se podiam fazer relações de outros gêneros de danças com a dança do casal de M.S e P.B. Ao longo deste processo pude perceber a existência de receios quanto a implementação de novos movimentos, ou de uma inovação, talvez ocasionada pela forte tradição estrutural da dança.

Os casais ao passo que precisam se destacar também precisam lidar com a tradição, sendo evidente o medo de feri-la através da criação de movimentos tão inovadores que descaracterizem a dança do casal de M.S e P.B. O objetivo da pesquisa não é induzi-los a isto,

mas também esclarecer e fortificar o quão esta tradição é viva e conectada com o mundo, e que lidar com a mesma não pressupõe adequação à padrões pré-estabelecidos onde tudo precisa se encaixar numa fôrma. Pelo contrário, existe uma estrutura, como já fora mencionado, que é flexível, moldável e não detém uma rigidez incontestável que aponte questões como certo ou errado.

Logo a seguir podemos identificar estas questões na fala do M.S Kirson Sorriso quando lhe entrevistei e perguntei sobre a contribuição da Academia e das aulas na sua dança como M.S:

A importância dela é muito grande. Porque quando eu formei meu estilo pra dançar, que eu misturei um pouco do folclore, pensei que eu tava estilizando de uma maneira que tava errada. Então eu fui procurar perguntar pras pessoas que entendem do carnaval (...), pra ver se eu estava metendo um ritmo, um estilo de dança que estava totalmente fora. Mas até que não, todos me disseram a mesma coisa: você cria o seu estilo, você tem que dançar e se sentir bem dançando. Não é pra você pegar, copiar uma coisa e dançar se você não está se sentindo bem. Então, quando você cria seu estilo e você começa a lapidar o seu estilo dentro daquilo que o carnaval te pede, a coisa vai fluindo. É isso que a Academia faz pra mim, ela vai me lapidando... Algumas coisas que eu tenho um traço do folclore no carnaval eu tenho que ir tirando, as aulas vão me tirando isso.⁶⁸

A conduta, até do movimento, parte de uma compreensão difundida pela oralidade que não se detém a padrões tão rígidos de certo ou errado, porém, é válido destacar que há um respeito tão grande pela estrutura da dança que muitos optam em ficar somente no “feijão com arroz”⁶⁹. Não fora o que aconteceu com o M.S Kirson Sorriso, embora, tenha deixado evidente que antes de empregar qualquer elemento na sua dança para composição de seu estilo, perguntou a outras pessoas, no qual ele julga ter autoridade, se podia fazer o que pretendia: a mistura do folclore com a dança do M.S. É comum vê-los perguntar a uma P.B ou a um M.S, mais experientes, se podem fazer algum movimento na dança, de um terminado jeito, se tal coisa é permitida.

⁶⁸ Entrevista efetuada na Escola de Teatro e Dança da UFPA, no dia 22.04.2014.

⁶⁹ “Feijão com arroz” é uma expressão utilizada pelos próprios de M.S e P.B para denominar a execução do básico da dança, ou melhor, da execução da estrutura tradicional da dança.

Geralmente, estas dúvidas e até insegurança partem dos iniciantes à medida que começam a se apropriar da estrutura tradicional da dança, pois percebem que apesar de não constarem num papel, as regras existem e precisam ser cumpridas. Um exemplo bem notório disto, aconteceu em um momento de conversa em roda no final de uma aula, onde uma aluna iniciante relatou que gostava de dançar como P.B, mas que também gostava muito de sambar e que durante a aula estava pesquisando a possibilidade de trazer o samba muidinho⁷⁰ para a dança da P.B. Imediatamente, uma P.B mais velha, que defende como primeira P.B o pavilhão de sua escola e que já detém uma carreira reconhecida em Belém do Pará, chamou sua atenção dizendo que: P.B é P.B e sambista é sambista! É preciso respeitar!

Retomando a fala do M.S Kirison Sorriso, há pouco citada, podemos verificar uma outra questão muito forte que gira em torno do que ele chamou de “lapidar”, pois aponta que as aulas oferecidas na Academia o ajudam na lapidação dos fortes traços do folclore que já traz consigo. Compreendo que ele tenha se referido ao processo de pesquisa que apliquei nas aulas e no qual se debruçou a investigar seu corpo, sua dança. Embora a “lapidação” não seja efetuada pela Academia, mas pelos próprios alunos, numa relação entre autor e obra.

Após à pesquisa individual encaminhava os alunos para à pesquisa em grupo, um constituído somente por P.Bs e outro somente por M.S.s, sem a separação de iniciantes, iniciados e profissionais, todos investigavam juntos e contribuía com a pesquisa do outro. Esta proposta de pesquisa deu-se pela observação da necessidade dos alunos sobre o olhar do outro e das contribuições efetuadas, pois, mesmo na pesquisa individual era comum uma espécie de fuga para olhar o outro dançando, para perguntar alguma coisa ou mesmo solicitar a visualização da sua dança.

A pesquisa em grupo fora muito significativa, em uma aula específica solicitei que as P.Bs pesquisassem somente seus giros e aos M.S os seus riscados, não criei uma estrutura

⁷⁰ “Tanto o samba mais bem comportado, como o sapateado, quanto o samba das novas gerações, desenvolveu-se em torno de alguns movimentos básicos em que destaco o ‘miudinho’, a ‘ginga’, e o ‘rebolado’. O miudinho é a forma mais próxima do sapateado e se desenvolve à semelhança de muitas danças tradicionais africanas, sobretudo aquelas provenientes de Angola. No miudinho tanto o sambista, a pastora ou passista mostram o seu trato, o seu estilo próprio, a sua intimidade com a dança, pois só quem domina muito bem esse passo será, algum dia, considerado um mestre” (LIGIÉRO, 2011, p. 143).

para isto, os próprios alunos formaram duas rodas, observei que isto fora uma estratégia encontrada para a pesquisa coletiva, mas também remonta a noção de que o círculo, a roda, os movimentos em rotação, são disparadores da criação de sentimentos de sociabilidade, integrando os indivíduos através das experiências coletivas no ato de dançar (SABINO; LODY, 2011). A seguir podemos visualizar a pesquisa coletiva e a constituição das rodas:



Figura 50: Mestres-salas pesquisando seus riscados. Foto: Arianne Pimentel.



Figura 51: Porta-bandeiras pesquisando seus giros. Foto: Arianne Pimentel.

Após as pesquisas individuais e coletivas, um outro exercício era proposto, consistindo na formação de uma grande roda, desta vez agregando M.Ss e P.Bs. O exercício detinha uma formatação de duelo, de desafio. Quem fosse para o meio da roda deveria mostrar ao oponente o melhor da sua dança, uma vez que, a execução de movimentos desafiava o outro à execução de outros movimentos, num “diálogo dançante”.

Os encaminhamentos foram bem simples, através da disposição em uma grande roda, agora com M.Ss e P.Bs juntos, solicitei que quem estivesse à vontade poderia ir ao centro da roda para dançar, ao passo que poderiam desafiar alguém e também ser desafiado, a única regra estabelecida era que M.S só poderia desafiar M.S e P.B outra P.B. Este exercício, com base na improvisação da dança, fora muito significativo, pois estavam assinando suas danças através de seus corpos, logo, pude identificar a utilização da pesquisa como importante viés para o afloramento da dança autoral. A seguir podemos visualizar este momento de desafio, onde o dançarino lida com suas potencialidades, pesquisas e competências em prol da sua dança:



Figura 52: Nando Elegância no desafio de seu corpo assinando sua dança autoral.



Figura 53: A Porta-bandeira e seu gestos leves e giros fortes, desafiando o outro a dançar. Foto: Arianne Pimentel.

O terceiro momento da aula, denominado de “Praticar”, relacionei com o eixo “movimento estruturado” do triângulo da composição, que se refere “(...) a toda uma série de estratégias focadas na elaboração dos componentes do movimento (...)” (LOBO, NAVAS, 2008, p. 31). Tais estratégias partem da organização e estruturação dos conteúdos do imaginário criativo que se manifestam por meio do movimento do corpo cênico. Logo, o movimento estruturado, que penso ser a dança, detém uma relação de conectividade e interdependência com os outros dois eixos para que aconteça.

Os alunos conhecem este momento da aula como “Passagem do Pavilhão”, não se tratando de uma nova proposta da pesquisa como os outros dois momentos, pois, sempre fora aplicado nos finais da aula na Academia, desde 2012. Contudo, a novidade consistia na aplicabilidade das pesquisas efetuadas com os exercícios na dança do casal de M.S e P.B, propriamente.

O “Aprimorar” consistia na apresentação dos casais, um de cada vez. Devido os alunos já conhecerem a estrutura deste momento, imediatamente já formavam uma fila, as P.Bs já empunhavam os seus pavilhões e os casais se formavam, para aguardar o momento de entrarem em “cena”. Os casais compreendiam este momento como uma experiência cênica, isto era perceptível logo pela mudança corporal, pois o corpo ganhava uma outra energia, se expandindo e passando para um estado de prontidão para entrar em cena e realizar com competência à dança.

Os casais trabalhavam seus corpos nos três momentos da aula, todavia, no “Aprimorar” havia uma modificação latente que me chamou a atenção, pois os corpos, principalmente dos casais profissionais, se preparavam para a dança como um pavão que aumenta seu corpo com um grande leque de pluma para conquistar através de sua beleza. É válido mencionar que a dança do casal de M.S e P.B é muito expansiva, os movimentos são grandes, alongados, o que exige uma dilatação corpórea. Isto deve-se a grandiosidade da cena que o casal está imerso, afinal, o carnaval é um grande espetáculo e o casal de M.S e P.B precisa se destacar não só pela bela fantasia que trajam, mas pela dança e presença cênica.

Com um corpo pavoneado os casais entravam em “cena” para dançar, realizando os elementos indispensáveis da dança do casal de M.S e P.B, os quais já foram mencionados nesta pesquisa, como: apresentação do Pavilhão, reverência, beija-flor, cortejo, bailado, improvisado e colocando o “algo a mais⁷¹”, indo além do “feijão com arroz”.



Figura 54: Kirson Sorriso e Bárbara Rocha, praticando a estrutura tradicional da dança do casal de M.S e P.B.

⁷¹ Considero “algo a mais”, o emprego de elementos na dança, seja da P.B, do M.S ou mesmo do próprio casal, que o diferencie dos outros, indo além da execução da estrutura tradicional da dança.

Portanto, o “Praticar” era um momento que disponibilizava um espaço para que os casais praticassem a estrutura tradicional da dança, já mencionada, ao passo que a experiência dos momentos dedicados à investigação corporal podiam ser aplicados e notadamente visualizados neste terceiro e último momento da aula. Corroborando para o emprego do “algo a mais”, a qual me referi há pouco, que compreendo ser o florescimento dança autoral. Por esta razão, este momento, tornou-se imprescindível tanto para os alunos quanto para mim, para meu olhar investigativo de suas autorias, o que demarca a sua importância e sua disposição como estratégia metodológica.

Apontarei mais à frente os resultados das aulas como processo investigativo do corpo para chegar-se à dança autoral, através dos depoimentos dos próprios alunos e da minha observação enquanto fomentadora deste processo e pesquisadora de suas expressividades corporais na dança do casal de M.S e P.B. A imagem a seguir nos encaminha para o que vamos discutir a partir daqui, evidenciando uma tríade em movimento, dançando, improvisando e assinando sua obra artística no término de uma aula na Academia. Demarcando também um casal em especial, Bené Brito e Flavinha Alegria, o qual selecionei por várias questões, sobre as quais falarei adiante, para acompanhar no desfile carnavalesco de 2014, a fim de observar à dança autoral na cena carnavalesca e difundir a sua trajetória enquanto casal de M.S e P.B em Belém do Pará, a qual disponibilizo uma seção nesta pesquisa.



Figura 55: Uma tríade carnavalesca em movimento: Bené Brito e Flavinha alegria assinando suas autorias na dança do casal de M.S e P.B. Foto: Arianne Pimentel.

3.3 “ALÉM DO FEIJÃO COM ARROZ”: O LIMIAR PARA A DANÇA AUTORAL

É preciso ver técnicas e a obra da razão prática coletiva e individual, lá onde geralmente se vê a alma e suas faculdades de repetição (Marcel Mauss).

Marcel Mauss entende a expressão “técnicas corporais” como “(...) as maneiras pelas quais os homens, de sociedade a sociedade, de uma forma tradicional, sabem servir-se de seu corpo” (2003, p. 401), e é sobre a eficácia de servir-se de seu corpo “primeiro e mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico do homem (...)” (Mauss, 2003, p. 407) que vamos nos debruçar em torno das técnicas corporais dos casais de M.S e P.B a partir de agora

Inicialmente é interessante sabermos a concepção de técnica de Mauss:

Chamo técnica um ato *tradicional* e *eficaz* (e vejam que isso não difere do ato mágico, religioso, simbólico). Ele precisa ser *tradicional* e *eficaz*. Não há técnica e não há transmissão se não houver tradição. Eis em que o homem se distingue antes de tudo dos animais: pela transmissão de suas técnicas e muito provavelmente por sua transmissão oral (MAUSS, 2003, p. 407).

Segundo Mauss (2003), a distinção entre os atos da vida comum, ato religioso, ato simbólico e o ato tradicional das técnicas é que este é um ato de ordem mecânica, física, que é efetuado com tal objetivo. O autor também deixa nítida a necessidade da eficácia, da tradição e de sua transmissão numa determinada sociedade.

Refletindo sobre os aspectos citados e voltando nosso foco para a dança do casal de M.S e P.B podemos visualizar a apropriação de um repertório comum da dança consolidado pela tradição de uma sociedade específica do carnaval que estruturou técnicas eficazes para melhor se dançar, tal apropriação e/ou aprendizado demonstra a necessidade do domínio técnico do corpo e sua melhor utilização como meio que propicia a dança.

Em todos esses elementos da arte de utilizar o corpo humano os fatos de *educação* predominavam. A noção de educação podia sobrepor-se à de imitação, pois há crianças, em particular, que têm facilidade de imitação muito grandes, outras muito pequenas, mas todas se submetem a mesma educação. O que se passa é uma imitação prestigiosa. A criança, como o adulto, imita atos bem-sucedidos que ela viu ser efetuados por pessoas nas quais confia e que têm autoridade sobre ela. O ato se impõe de fora, do alto, mesmo um ato exclusivamente biológico, relativo ao corpo. O indivíduo assimila a série dos movimentos de que é composto o ato executado diante dele ou com ele pelos outros (MAUSS, 2003, p. 405).

A partir da leitura do trecho citado acima, encontrei-me mergulhada numa lembrança viva do meu processo de aprendizado em ser uma P.B, processo que está interligado tanto à educação quanto à imitação, pois, lembro-me que fui educada em dados momentos com ênfase direta e outros nas entrelinhas do meu convívio social no meio carnavalesco. Quando criança, P.Bs mais velhas e experientes me educavam, ou se seja, me repassavam como girar, bailar, segurar a bandeira, apresentá-la, estavam ensinando-me a me apropriar da tradicional estrutura da dança, aqui já mencionada.

Quando criança, além de educada⁷², também imitava as P.Bs mais velhas, acreditava na autoridade das mesmas, efetuava uma espécie de recortes de suas técnicas e imitava o que acreditava ser bem sucedida em cada uma. Em acordo com Mauss (2003), de que o ato de imitação se impõe de fora, observo que todos que se propõem a aprender a dança do casal de M.S e P.B recebem a mesma educação corporal, aprendem a tradicional estrutura de uma técnica tradicional e eficaz. Contudo, no que tange a imitação prestigiosa, ou melhor, a execução prestigiosa da referida técnica corporal, é perceptível que se aplica de fora para dentro, mas também depende do que o “imitador” delimita como ato bem sucedido de quem acredita ter autoridade.

Podemos ver a questão da imitação com clareza e afirmação nas palavras da P.B Cintia Luna ao refletir sobre seu estilo na dança:

⁷² A transmissão das técnicas corporais é questão central na antropologia. Como se aprende a falar, a comer, a andar ou a dançar são debates referentes à própria capacidade humana de significação do mundo. Marcel Mauss (1974) é um importante referencial” (GONÇALVES, 2010, p. 49).

O meu estilo foi baseado na dança da Rosângela, da Margarida e de algumas porta-bandeiras do Rio de Janeiro, né? A minha característica hoje pesquisando, desde a aula anterior, é assim, a minha característica eu vejo que é bastante giros, gosto muito de girar, né? Minhas interpretações eu coloco no giro, que são as cênicas, que foi até aquelas dinâmicas que nós fizemos de acordo com o enredo, é também estiar a bandeira. Acho muito interessante uma porta-bandeira estiar a bandeira porque a porta-bandeira não é porta-bandeira se não portar a bandeira, então, ela precisar trabalhar a bandeira. Não só ela! Não só usar ela como elemento cênico, mas usar também a bandeira, ela faz parte deste conjunto tão quando o mestre-sala no desenvolver de sua dança junto com a porta-bandeira e a bandeira.

Aprender as técnicas da dança do casal de M.S e P.B exige um entendimento que vai além da expressão corporal, pois “há uma dimensão mais profunda da técnica que não pode ser compreendida de modo simplista unicamente como um ato mecânico do corpo, e sim como um ato cultural (...)” (GONGALVES, 2003 p. 49). Apresentar o pavilhão ao público, por exemplo, requer muito mais que gestos graciosos, leves, sincrônicos entre o casal durante a execução da estrutura, da qualidade com que se toca à bandeira sem deixá-la escorregar das mãos, mas também parte da compreensão de que este ato foi e é constituído culturalmente e por isto é detentor de uma tradição em que a técnica é porta de entrada para um universo simbólico constituído e vitalizado por uma sociedade específica, conforme podemos constatar:

Mauss destacou o caráter de aprendizado cultural atribuído às “técnicas corporais” que, significadas em seus contextos culturais, não seriam unicamente produto de uma sistematização consciente do uso do corpo. Todos os gestos e movimentos executados pelos homens, não somente os esforços físicos excepcionais ou atléticos, mas também aqueles atos considerados “naturais” como andar ou sentar, são entendidos como técnicas corporais impregnadas de carga simbólica. (GONÇALVES, 2010, p. 49).

Para que um casal de M.S e P.B seja reconhecido perante a sociedade carnavalesca, faz-se necessário ir além da tradicional estrutura da dança, ou melhor, ir “além do feijão com arroz”, expressão usada pelos casais. Não basta apropriar-se da técnica somente, é necessário a criação de um estilo particular de dançar dentro da própria estrutura, lembrando que isto é totalmente possível devido à maleabilidade e liberdade criadora que a mesma dispõe aos

dançarinos. Abaixo disponho uma auto reflexão do M.S Fábio, sobre seu estilo na dança, traçada ao final de uma aula da Academia:

Eu acho que cada um já tem o seu estilo próprio, né? Vamos supor, cada um aqui tem seu estilo, o Piu-piu tem o estilo dele, ele tem um estilo mais ballet, tem um estilo mais centrado, o Edinando tem o próprio estilo dele, o meu estilo já é outro, eu gosto de usar mais a malandragem do corpo. Todo mundo sabe que o mestre-sala tem que ser um malandro, tem que ser aquele cara que tem que chegar com a malandragem, então assim, eu tento puxar mais isso pro meu estilo e também ter um pouco de ousadia de usar movimentos bruscos que ninguém possa fazer ou então uma inovação todo ano.

Um M.S, por exemplo, pode ter referências, influências de outros, isto não é constrangedor e escondido, e sim bem enfatizado pelos próprios, mas em determinado momento há uma exigência social e também individual, mais contundente esta, que implica na criação de um estilo que o identifique e o diferencie dos demais como reflexo da valorização de sua dança.

Goffman nos fala exatamente desse reconhecimento social e individual, pois para ele:

qualquer indivíduo que possua certas características sociais tem o direito moral de esperar que os outros o valorizem e o tratem de maneira adequada. Ligado a este princípio há um segundo, ou seja, um indivíduo quem implícita ou explicitamente dê a entender que possui certas características sociais tem o direito moral de esperar que os outros o valorizem e o tratem de maneira adequada (GOFFMAN, 1975, p. 21 *apud* GONGALVES, 2010, p. 95).

Disponho abaixo um trecho de um diálogo entre M.Ss, realizado no final de uma aula voltada para o riscado, especificamente, onde podemos ver a contribuição dos mesmos no estilo do outro. Sendo este, além de algo muito particular, também constituídos por outros que influenciam de maneira direta e indireta a sua consolidação na dança.

Adriano: *Bom, o que eu posso falar do meu estilo? O meu estilo, como eu disse pros meninos, é um riscado petit, mas misturado, porque tô tentando alongar mais meu passo, agora tô adotando e posso falar que não é mais só aquele passinho.*

Nando: *Petit é pequeno, nós podemos acrescentar o pequeno, mas também podemos acrescentar o grande, porque na hora que a gente tava ali evoluindo aí ele fazia tudo miudinho, tá entendendo? Que tal tu fazer mais assim? Vai ficar até mais legal o Fábio comentou com ele... aí ele achou... não, bora ver! Aí ele fez e ficou legal né? Ficou Bom!*

Fábio: *Porque como eu tava falando pra ele, ele tem uma estatura boa, umas pernas bem alongadas, tava falando pra ele: tu têm uma perna boa pra fazer um riscado até com mais evolução, tá entendendo? Então assim, quando tu tá... quando tu risca desse teu jeito assim bem miudinho aparenta.. parece que tu não sabe o que tu tá querendo fazer, parece que tu tá querendo engolir um riscado em cima do outro, então assim, se tu alongar mais, saber alongar mais teu riscado todo mundo vai definir: olha ele fez isso aqui! Não sei se ele tá levando pra uma crítica boa, mas, enquanto ele tava riscando bem miudinho ninguém sabia que estilo tinha o riscado dele, quando ele começou alongar deu pra perceber assim, olha, isso aí é uma coisa que só ele faz, isso aqui é bacana, tá entendendo? É isso que eu e o Edinando estávamos te explicando, nós vimos que tu ouviu e passou.*

O momento de voar com suas próprias asas talvez seja o mais difícil, é o instante que se faz necessário uma busca individual, um olhar para si. Tal preocupação é latente entre os casais de M.S e P.B. Em uma conversa informal com o M.S Lafon,⁷³ ao me relatar sobre a sua experiência de ensino da dança a um M.S iniciante, escutei por várias vezes o reforço sobre a criação de um estilo ao seu aluno, podemos verificar na sua seguinte fala:

*Já te dei o básico, agora não tens que te parecer comigo dançando, tens que criar teu próprio estilo.*⁷⁴

⁷³ Primeiro Mestre-sala, na época, da escola de Samba “Quem São Eles” – numa escola de samba há uma hierarquia aonde os casais vão subindo de posto de acordo com diversos fatores, o primeiro casal é quem defende frente aos jurados o pavilhão da escola e contribui para a pontuação da escola na competição carnavalesca em busca do campeonato.

⁷⁴ Conversa informal, no dia 18 de outubro de 2013, estabelecida nas proximidades da escola de samba “Quem São Eles” durante o ensaio de preparação do primeiro casal da escola para o carnaval de 2014.

Embora a constituição do estilo próprio de dançar seja uma prerrogativa exigida nesta dança carnavalesca, principalmente aos iniciados que já detém o domínio da estrutura, observo que esta exigência pessoal é muito relativa, alguns desde o começo já se debruçam no conhecimento, reconhecimento e emprego estilístico, outros nem tanto, preferem se dedicar somente a estrutura propriamente, como é o caso da aluna iniciante Maria Letícia, que há poucos meses dedica-se ao estudo da dança do casal de MS e P.B e já fora convidada a assumir o posto de segunda P.B em uma escola de samba do grupo especial em Belém do Pará. A mesma expôs em uma conversa ao final de uma aula na academia:

Como eu to aqui nesse processo de construção eu também não sei dizer o meu estilo, eu não sei definir isso e por enquanto não quero me preocupar com isso (...)

Numa compreensão antropológica do que seja o “estilo” na dança é importante compreendermos que:

“Estilo” é a maneira como os elementos estruturais são executados ou incorporados, o que não é essencial para a sua “estrutura”, segundo os *performers* de uma dada tradição. Em algumas coreografias do Ballet O Lago dos Cisnes, as séries de movimentos do primeiro e do terceiro ato são (ou podem ser) estruturalmente as mesmas, mas a maneira como elas são *performadas* no primeiro e no terceiro atos – o estilo – São muito diferentes (KAEPLER, 2013 p. 92).

O estilo é a maneira, o modo, como os casais de M.S e P.B *performam* a estrutura da dança e sua compreensão “(...) marca uma distinção pessoal que confere uma autoria ao bailarino que a cria” (GONÇALVES, 2008, p. 63). Ser um assinante autoral na dança 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, 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, pois “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). Podemos verificar isto nos depoimentos dos M.Ss Fábio e Nando:

Fábio: *Acho que tira por mim porque eu passei uns dois, três anos que vim suando né Edinando? Ele me ensinando, mas meu estilo é totalmente diferente do dele.*

Nando: *É porque ele criou o estilo dele, disse o que podia fazer e ele criou em cima.*

Fábio: *Ele chegou comigo e disse assim: olha Fábio, o básico é isso, isso, isso aqui, olha vou fazer, tu vê, mas, só que assim, tu vai passar do teu jeito, cria teu estilo, faz do jeito que tu acha que é melhor pra ti, tá entendendo? Pode ver, ele que me ensinou, mas, eu faço muito diferente das coisas que ele me ensinou, totalmente diferente.*

Nando: *Porque ele criou em cima do que tinha, por exemplo, o mestre-sala tem que cortejar a porta-bandeira, tem que conduzir a porta-bandeira e dentro disso, tava mostrando da forma que eu danço, mas, dizia pra ele, você vai fazer do seu jeito, como acha melhor, não fugindo desse padrão aqui, mas tu vai fazer do teu estilo e ele criou o estilo dele que não tem nada a ver com o meu, o estilo dele é outro, muito legal.*

O estilo não é tão perceptível quanto à estrutura, ele lida com pequenas diferenças, detentor de uma sutileza singular, portanto, pesquisadores empenhados em adentrar com profundidade na dança de uma sociedade específica e romper com as barreiras que deixam muitos estudos à porta da superficialidade, faz-se necessário que as vistas sejam desembaçadas para que o olhar alcance o que se tem de mais mágico⁷⁵ na dança: o estilo.

⁷⁵ Acho importante deixar claro que esta é uma concepção muito particular e está longe de ser uma afirmativa impositiva aos outros. Minha estadia em campo como pesquisadora me capta e fascina ao olhar a dança pelo viés da singularidade estilística dos dançarinos.

3.4 “SOB O VÉU QUE DESVENDA A ALMA”: O DESVELAR DA DANÇA AUTORAL

O desvelar da dança autoral é uma proposta que versa tanto da concepção dos sujeitos deste estudo ao falarem de suas autorias, mas, também versa sobre o meu olhar sobre suas danças. Por esta razão, descrevo autorias, mas deixo em relevo, o meu olhar poético e desarmado em torno das descrições efetuadas, uma vez que, falar da dança do outro é uma tarefa árdua, às vezes limitada, por isto, entrelaço meu olhar com o olhar deles, ao mesmo tempo em que, reforço a poesia com que a autoria de suas danças chega até mim, me emocionando enquanto porta-bandeira-professora-pesquisadora e que transpasso através de minhas palavras.

Durante o contato de dois anos com os casais de M.Ss e P.Bs, possibilitado por esta pesquisa e estreitado no ano de 2013, especificamente. convivi, vivenciei, experimentei vários momentos com os casais, indo além da dança, da aplicação das aulas, das entrevistas, extrapolando barreiras e relações distanciadas entre sujeitos e pesquisadora. Com eles pude mergulhar mais a fundo num universo que é muito maior que eu imaginava ser, me aventurei a “dançar” no universo de uma dança carnavalesca cujas especificidades são ricas de segredos, compartilhamentos, tradições, inovações, assinaturas, estilos e claro, autorias.

E diante da intensificação das relações interpessoais estabelecidas, me deparei com danças autorais em apresentações, nos Encontros de Bandeiras realizados pela Academia, em festas de escolas de sambas, nos lançamentos de sambas-enredos para o carnaval de 2014, nos ensaios nas quadras das escolas de samba, nos ensaios escondidos, nos arrastões. Mas também me deparei com danças autorais expressas por confidencias, relatos, lágrimas, sorrisos, suor, brigas, além da formalidade de uma apresentação e das aulas ministradas.

A revisita constante aos vídeos da dança dos casais, que efetuei em vários momentos, fora um recurso que encontrei para elucidar em palavras a autoria de suas danças. Contudo, o fato de ter convivido em diversas situações possibilitou que as suas assinaturas impregnassem minha memória, me permitindo uma espécie de reconstrução das suas danças para o desvelar da dança autoral, numa rememoração recorrente para esta escrita ao longo de suas, e minhas, descobertas, identificações e impressões na dança.

Considero que o improviso, um dos elementos constituintes da estrutura tradicional da dança do casala de M.S e P.B, é o espaço que melhor propicia a realização da dança autoral e, conseqüentemente, permite sua melhor visualização. Embora, a autoria na dança também exista em pequenos gestos, movimentos e até na execução de um movimento tradicional realizado por todos, por exemplo, nos giros das P.Bs, no cortejo dos M.Ss, dentre outros.

Podemos constatar que as danças afro-brasileiras oferecem plena liberdade aos dançarinos que a executam. Nos sambas de roda⁷⁶, no coco de roda⁷⁷, no tambor de crioula⁷⁸, por exemplo, os dançarinos vão ao meio da roda e dançam a partir da liberdade de improvisação de movimentos, mostrando o melhor de sua expressividade corporal, numa espontaneidade desprendida de seguir um “roteiro”.

Verifiquei que é no momento do improviso que os casais de M.S e P.B se sentem mais a vontade para inovar, criar, empregar algo a mais na dança, indo “além do feijão com arroz”. O que não remonta a ideia de que o improviso seja reflexo de “qualquer coisa”, pelo contrário, é o espaço que os casais empregam o que de melhor sabem fazer, o que consideram mais bonito, irreverente. Uma vez que, ao realizarem o improviso estão pesquisando suas danças, ao mesmo tempo em que estão dançando, retirando deste espaço concedido ao improviso, movimentos que podem agregar definitivamente em suas danças demarcando suas autorias. Conforme podemos verificar no depoimento do M.S Nando Elegância:

*(...) dentro do improviso, na hora de improvisar, é... Sai o que tú gosta de fazer, aí sim vai sair o que eu gosto de fazer e faço movimentos que nem eu espero no momento, na avenida mesmo acontece.*⁷⁹

⁷⁶ “É o samba que nasce no prato de louça, cuja borda é friccionada por uma faca de metal, acompanhado por palmas que marcam os ritmos, seguindo dos versos que convidam pra sambar (...). Nesse ponto privilegia-se, nas coreografias, a umbigada (...) e daí as pessoas são convidadas a dançar” (SABINO e LODY, 2011. p. 62).

⁷⁷ “A coreografia do coco de roda é muito simples. (...) formada por uma roda de dançarinos que giram da direita para a esquerda (...). Um dançarino vai para o meio da roda e, com uma umbigada, chama outra pessoa para o solo e assim sucessivamente” (SABINO e LODY, 2011. p. 53).

⁷⁸ “O tambor de crioula é uma das mais importantes representações das danças de roda e traz elementos comuns ao maior gênero coreográfico, o samba, cujas características principais são a umbigada e as inúmeras variações desta” (SABINO e LODY, 2011. p. 58)

⁷⁹ Entrevista realizada no dia 10 de Abril de 2014.

Entre a pessoa do autor e a sua obra existe uma identidade verdadeira e propriamente dita. Nesse sentido, a arte é qualquer coisa de muito mais intenso que a expressão, já que a obra, mais do que exprimir a pessoa do autor, pode dizer-se que o é: ela é a pessoa do autor, não fotografada nem de seus instantes – o que seria imagem muito parcial e falseadora – mas colhida na sua integridade viva, e solidificada, por assim dizer, num objeto físico e autônomo. [...]. A obra é o próprio autor, solidificado numa presença evidente e eloquente, que se encomenda para a eternidade (PAREYSON, 1997, p. 108-107 *apud* MENDES, 2010, p. 145).

A partir da concepção de Pareyson disposta acima, construo um pensamento de que a dança é a verdadeira obra de arte de um M.S e de uma P.B, e que através dela é possível chegar-se neles, nos autores. Principalmente pelo fato da dança e o dançarino possuírem uma relação de coexistência, ou seja, a dança não existe sem o dançarino e vice-versa. E pela compreensão de que a dança é uma obra de arte, e que as obras são os próprios autores, ao descrever a dança autoral estou, automaticamente, falando de seus autores através de suas obras.

Início falando da dança autoral do M.S Nando Elegância, pois o seu nome artístico que adotou como M.S se refere a características de sua dança. Como ele mesmo nos fala:



Tipo, as pessoas ao me observarem dançar, observaram que eu tinha uma elegância na minha trajetória de conduzir a Porta-bandeira, das minhas paradas, das minhas poses, e até da forma de chegar em algum lugar, da minha caminhada e diziam: olha como ele tem uma elegância. E daí surgiu o Nando Elegância.

Figura 56: Nando Elegância e sua autoria na dança, no corpo e no nome. Foto: Marcos Prestes.

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, demonstra uma imponência, uma presença, e uma afirmação de que 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 que não visualizo em outros M.Ss.

Sua caminhada autoral consiste num andar desprezioso, malandro, que quebra o ritmo acelerado do samba, e 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 pelo 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 e ao posicionar 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.

Para o próprio M.S Nando Elegância, a sua assinatura na dança vai além do movimento, ele mesmo aponta outros fatores incisivos, tais como:

Na hora que eu tô dançando eu faço questão de tá mostrando a garra da dança, a garra do samba, de viver aquele momento, isso é meu mesmo. Se eu dançar por dançar pra mim não tem aquilo, pra mim eu tenho que tá mostrando que eu tô gostando de tá ali naquele momento e eu tô cantando. Pra mim é muito bom quando a gente começa a cantar junto a letra do samba pra mostrar na tua dança que aquela letra também é importante pra ti bailar.⁸⁰

Os nome artísticos dos M.Ss e P.Bs de Belém do Pará são utilizados a partir das características marcantes de suas danças, por exemplo, a elegância da dança de Nando propulsionou que ele utilizasse no contexto carnavalesco Nando Elegância e do qual ele se

⁸⁰ Entrevista realizada em 10 de Abril de 2014.

tornou muito conhecido, pois ninguém o conhece no meio do samba por Ednando Xavier, seu nome de batismo.

Nadja Graciosidade, Flavinha Alegria, Jéssica Sorriso, Kirson Sorriso, Adriano da Deixa, são exemplos de nomes artísticos que se baseiam em fatores importantes para cada um, sobretudo, sobre suas danças. Acredito que a utilização de um nome artístico e o seu reconhecimento no contexto do samba em Belém, é uma proposição que se fortifica na atualidade, e que parte de uma cobrança pessoal e de uma pesquisa em torno da dança. Alguns chegam até a adotar o nome artístico em outros contextos de suas vidas. O que não deixa de ser uma autoria que parte da dança e a extrapola propriamente, pois seus nomes artísticos são bordados nas suas roupas de apresentações, nos talabartes⁸¹ das P.Bs, nas bolsas confeccionadas e customizadas para guardar os Pavilhões, em toalhas de rosto, dentre outros.

A dança autoral pode existir tanto nos grandes movimentos, nas grandes sequências coreográficas, como também nas sutilizas de pequenos gestos. A realização consciente de pequenos gestos, ou atributos que possuem, e que o M.S ou a P.B conseguem percebê-los como uma característica determinante sua, reforçando-os nas suas danças, demarca a notória dimensão que alcançam, pois também são elementos, pesquisados, investigados, reconhecidos, que corroboram para a assinatura de uma autoria na dança.

Jéssica Sorriso e Kirson Sorriso, não dançam juntos como casal de M.S e P.B, mas ambos apresentam semelhanças em seus nomes, o sorriso. Jéssica Sorriso é uma P.B que detém como característica principal a estruturação coreográfica de suas apresentações, pois são sempre bem marcadas, ensaiadas, a maioria dos movimentos ela faz questão de dizer que se inspira na dança das P.Bs do Rio de Janeiro. Quando observo Jéssica Sorriso dançando, vejo um balé no samba, ela é doce, seus movimentos de braços são tão leves e sustentados que parecem flutuar no ar. Seus giros são mais lentos que o ritmo do samba, mas que se encaixam num ritmo que ela mesma propõe ao dançar.

⁸¹ Assemelha-se a um cinto, mas possui um objeto a ele fixado, parecido com um copinho, para encaixar a bandeira. O talabarte fica preso à cintura da Porta-bandeira e serve principalmente para ajudar na manipulação da bandeira na hora da dança, deixando-a mais estável.

Seu corpo é sempre ereto, alongado, ele quase não se curva e nem move, assim como seu quadril, dono de uma rigidez que não se rende à malemolência do samba. Jéssica Sorriso fora por muitos anos bailarina clássica, talvez isto nos esclareça à sua atitude corporal ao dançar e até o jeito bem estruturado da organização de sua dança. Heranças clássicas e influentes em suas autorias. Contudo, Jéssica Sorriso ao refletir sobre as suas assinaturas na dança que a diferenciam perante as outras P.Bs, sinaliza o sorriso como elemento determinante, um pequeno gesto que se destaca em meio aos seus movimentos alongados, ativos, bem terminados, como podemos ver:



Todo mundo fala, o meu sorriso, né? A minha postura, a minha elegância que eu tenho pra dançar, que tudo mundo diz que não tem ninguém igual. Por mais que tente imitar, mas não acontece... E meu jeito de dançar, eu sou delicada, sou bailarina e eu faço uma coisa que eu gosto. Eu tenho delicadeza, eu giro, eu jogo beijo.⁸²

Figura 57: O sorriso de Jéssica como autoria na sua dança de Porta-bandeira. Arquivo pessoal de Jéssica Sorriso, cedido para esta pesquisa.

Kirson Sorriso também me disse que uma característica muito forte na sua dança é o seu sorriso. Ele reconhece que tem um sorriso amplo, bonito e que cativa às pessoas quando está dançando como M.S. Ele faz questão de sorrir muito, pois o sorriso, para ele, é elemento que faz questão de reforçar na sua dança como uma assinatura.

⁸² Entrevista realizada em 08 de Abril de 2014.

Não há quem não se encante pelo sorriso de Kirson, pois quando dança ele sorri com o corpo inteiro. Em um ensaio particular de Kirson Sorriso para o carnaval de 2014, encantada pelo sua movimentação “sorridente”, pedi que ele riscasse o chão para que eu filmasse apenas a movimentação de seus pés, fazendo uma espécie de recorte do olhar. Ele riscou sorrindo com os pés, não precisei olhar para seu rosto, pois os seus pés me transmitiram toda a alegria, numa movimentação de acariciar o chão, que notamos no seu rosto quando ele dança. Desta maneira, podemos ver que o seu gesto de sorrir alcança o seu corpo inteiro, alcançando através de “movimentos-sorrisos” o público.

Kirson Sorriso é um M.S que observo ser criador de muitas autorias em sua dança. Além do sorriso, que ele reconhece e reforça como uma importante assinatura artística, outras vivências que ele possui com danças regionais são fundantes no seu processo de constituição da sua dança autoral. Podemos verificar este entrelace a partir de sua narrativa sobre a constituição do seu riscado:

É onde eu procuro ter mais a adequação da mistura do folclore. Porque o meu riscado é uma mistura da dança gaúcha, a chula gaúcha que eu dançava muito. Então eu pesquisei e coloquei alguns trançados. Então tem uma mistura um pouco da capoeira, um pouco da chula, um pouco do miudinho que o Mestre-sala pede aquele riscado antigo.⁸³

Kirson Sorriso quando risca, desliza uma perna para trás do corpo e faz uma pequena inclinação do tronco e da cabeça para o lado oposto da perna e logo após faz o mesmo movimento com a outra perna, e vai deslizando, bem rapidinho para trás e depois volta para frente, e fica alterando o deslocamento dos pés numa movimentação dinâmica. Por alguns instantes tira um pé do chão e suspende sua perna com um jeito bem malando de brincar com o desequilíbrio do corpo fazendo um pequeno salto. Abre as duas pernas ao mesmo tempo e fecha bem rápido como uma tesoura, segue para uma movimentação ampla das pernas contrapondo com movimentos bem curtos, com curtas pausas para colocar um pé apoiado no calcanhar do outro. E depois repete estas movimentações do seu riscado, não necessariamente na mesma ordem, fazendo uso do improvisado.

⁸³ Entrevista realizada em 28 de Abril de 2014.



Figura 58: A chula gaúcha, a dança dos orixás, o boto, o carimbó, o pescador marajoara e a dança do Mestre-sala no corpo negro, híbrido, regionalista e carnavalesco de Kirson Sorriso que exala autorias ao movimentar-se na dança. Imagens retiradas da página pessoal de Kirson Sorriso da internet.

Ver Kirson Sorriso dançar é encontrar a cultura paraense e sua contribuição num jeito particular que os casais de M.S e P.B empregam em suas danças. São características fundantes, de pessoas daqui desta região, embora o Rio de Janeiro seja um grande modelo influente para suas danças, seus contextos culturais fazem de suas danças um reforço do diferencial dos casais de M.S e P.B de Belém do Pará. Há M.S s e P.Bs que afirmam não trazer nada das danças regionais como contribuição, mas observo que esta opção fica apenas no discurso, na impressão deles mesmos, pois suas expressividades corporais possuem particularidades que são nossas, dos paraenses, como uma soltura maior do quadril, os giros com braços levantados para cima como se formassem um arco, no posicionamento corporal com elevações e curvaturas, maneira de movimentar as mãos, os pés, a cabeça, são pequenas evidências da influência cultural na dança.

A Academia reconhece que a cultura paraense, em especial as danças regionais, é o grande diferencial da dança dos casais de M.S e P.B das escolas de samba de Belém do Pará e reforça sua importância ao proporcionar aulas voltadas para seu estudo em concomitância com o estudo da dança do casal de M.S e P.B. A partir da vivência do carimbó, retumbão, marujada, lundu e até mesmo da capoeira, os alunos pesquisam os elementos que empregam em suas danças, seja como M.S e P.B, que são provenientes das danças supracitadas através da verificação de similitudes, analogias, de releituras. As aulas da Academia voltadas para este estudo de aproximação entre a dança regional e a dança do casal de M.S e P.B fomenta a autoria de uma dança difundida em todo Brasil, mas que detém suas características próprias que dependem do contexto de cada região.

O M.S Kirson Sorriso, reconhece a influência das danças regionais, assim como faz questão de reforçá-las na sua dança como M.S, pois para ele, isto é um diferencial que ele trás consigo para ressaltar sua identificação entre os demais. Quando o perguntei se ele utilizava o carimbó como elemento determinante para a consolidação do seu estilo na dança, me disse que:

É, principalmente nos giros com braços, é minha assinatura, eu não consigo, por exemplo, girar como o Ednando, como o Fábio, o Bené, como os outros, porque é... Como já venho do folclore eu já tenho no giro o braço, até a Cyntia às vezes me corrigia, aí foi quando o Mestre Dionísio me disse:

não, você fica com esse seu giro, com teu jeito, porque é teu estilo, porque não adianta você tentar se adaptar no estilo dos outros se você não está se sentindo bem, pra você ser mestre-sala você tem que se sentir bem dançando, então, você cria o seu estilo.

Fábio de Cássio é outro M.S que construiu sua dança autoral no carnaval a partir de suas práticas corporais que realiza além do carnaval. Ele possui uma agilidade de movimentar seus pés e pernas que não vejo em nenhum outro M.S. Me impressiona a sua agilidade e destreza corporal. Ao mesmo tempo em que rompe com seu ritmo acelerado ao movimentar-se em câmera lenta, bem devagar, como se estivesse flutuando, dando a seu corpo um jeitinho bem “malandro”. Fábio é traçoeiro ao dançar, ele engana quem o vê, pois ele nos leva a pensar que vai fazer um determinado movimento quando na verdade nos surpreende fazendo outro.

Ele brinca com isso, com sua “malandragem” ao dançar. Quando faz o seu riscado movimenta rapidamente seus pés captando meu olhar numa espécie de convite para entrar na sua dança. É exatamente isso, me sinto convidada a jogar com ele. E esse jogo parte da surpresa, do improviso, da destreza. Fábio faz duas movimentações, em particular, que considero ser uma das suas principais diferenciações como um assinante autoral. Uma consiste em equilibrar todo o corpo num único pé, especificamente no calcanhar, sendo este o único contato que estabelece com o chão, e ainda demonstra mais destreza ao colocar no momento do equilíbrio o outro pé em cima do que serve de base para o seu corpo, numa notória consciência do corpo e do movimento.

A outra autoria de Fábio que ressalto, consiste numa espécie de explosão com as pernas, num abrir e fechar rapidamente. Primeiro ele retira uma perna do chão, bem devagar, movimentando o quadril e balançando o corpo, colocando-a apoiada atrás da outra perna, depois vai próximo ao chão, flexionando a perna de base, e volta a erguer o tronco esticando a perna. Em seguida ele abre uma perna para frente e outra para trás, e as fecha com muita agilidade cruzando-as, depois de uma breve pausa ele abre novamente as duas pernas para o lado do corpo e volta a fechá-las. Fábio corta o ar com as pernas como uma tesoura ao abrir e

fechar, mas faz isso de um jeito “malando” querendo enganar quem o observa, por isto brinca com o ritmo lento e acelerado na sua dança.

O reconhecimento desta autoria não é só minha, o próprio autor a reconhece em sua dança. Como podemos ver em suas palavras:

Eu tenho um movimento que eu acho que só eu e um mestre-sala do Rio de Janeiro faz. Eu vi ele fazendo uma vez, aí eu perguntei pra ele se eu podia usar na minha dança... Ele disse que eu podia. Perguntei pra ele se já tinha nome e ele disse que não, aí eu peguei e disse assim, então bora chamar de alicate? Que é fazer tipo uma abertura com as duas pernas.⁸⁴



Figura 59: Decodificando uma autoria na dança: sequencia de movimentos do Mestre-sala Fábio de Cássio. Fotos: Arianne Pimentel

⁸⁴ Entrevista realizada em 08 de Abril de 2014.

Fábio inseriu o “alicate” na sua dança a partir da observação do movimento na dança de outro M.S. Ao se apropriar deste movimento, empregou características suas, provenientes de seu corpo, de suas vivências, pesquisou a melhor maneira de realizá-lo e aplicou o que há de mais seu nele, assinando com o seu corpo este movimento autoral. Por esta razão, o “alicate” que ele faz não é o mesmo que o outro M.S realiza. Isto ressalta uma importante questão ao que concerne à dança autoral, uma vez que, ela coexiste numa inovação, como também nos movimentos que possuem uma mesma estruturação de execução que várias pessoas executam. A autoria vai depender do seu autor ao fazer uma releitura, ou adaptação, ou emprego de suas características nele, ao passo que consiga se diferenciar dos demais, assinando sua obra.

Todos os movimentos autorais de Fábio na sua dança, ele afirma que são provenientes da capoeira. Ele me apontou em situações distintas a importância de ser capoeirista na sua dança como M.S, uma vez que, é capoeirista há dezesseis anos, tendo mais tempo nesta prática corporal do que com a dança do M.S, em especial. Ele me explicou que o elemento principal que utiliza da capoeira é:

A malandragem! Todo capoeirista tem que ser um malandro, o capoeirista tem que ter a malandragem no sangue. Como diz meu mestre: não existe capoeirista sem malandragem. Uma vez ele falou pra mim na época do carnaval: Fábio, não existe capoeirista sem malandragem e não existe mestre-sala sem malandragem!

Realmente não existe. Na capoeira tú tem que ter o molejo do corpo e como mestre-sala eu também tenho que ter o molejo do corpo, a malandragem dentro do meu corpo par eu saber me sair.

Então, assim como Kirson Sorriso, podemos verificar as conexões efetuadas com elementos que não constituem a estrutura tradicional de movimentos na dança do M.S, mas eles foram além, agregaram, através da pesquisa e experimentação de suas práticas corporais em outros contextos, inovações para suas danças como M.Ss, tornando isto um diferencial.

A delicadeza e a brutalidade juntos. É assim como definem o casal de M.S e P.B, da escola de samba Xodó da Nega, Nadja Graciosidade e Kakaio Marfledy⁸⁵ a sua dança autoral. O casal já dança junto há sete anos, se consideram como familiares devido o envolvimento de suas famílias com o carnaval, por se conhecerem desde a infância brincando juntos, crescendo juntos. A brincadeira, a alegria, segundo o casal, é o grande diferencial da dança deles, desde os ensaios até na apresentação na própria avenida, onde estão sendo julgados.

A delicadeza vem do M.S e a brutalidade vem da P.B, isso é relevante devido ser comum verificarmos o contrário na dança dos casais de M.S e P.B. Contudo, percebo que estes aspectos onipresentes em suas danças são reflexos de suas personalidades. Kakaio é uma pessoa muito calma, fala pouco, é envergonhado, sempre se firma nas palavras de Nádja quando precisa expressar alguma opinião, chega de mansinho nos lugares, falando baixo, recordo-me das poucas vezes que o vi nas aulas da Academia fora destes comportamentos supracitados.

Já Nadja é totalmente o oposto. Ela é do tipo de mulher que chega mostrando ao que veio. É expressiva, gosta de falar, com ela não existe timidez, faz questão de dar sua opinião nos mais diferentes assuntos, e é daquelas de “não leva desaforo pra casa”. Seu comportamento me remete ao arquétipo de mulher guerreira, pois tudo que almeja corre atrás, luta para conseguir. E isto é refletido através de suas atitudes na sua escola, pois não se coloca numa posição intocável de “a Porta-bandeira”, pelo contrário, faz questão efetuar variadas funções na sua escola de samba, como podemos ver:

Mana eu sou tudo! Mana, eu trabalho no barracão, eu vou fazer compras no comercio, faço comida pra galera do barracão. Aqui no Xodó da Nega, eu e Kakaio, não tem só aquela função de eu sou a Porta-bandeira e ele o Mestre-sala. Nós somos tudo aqui. Eu vou lá pro ensaio a noite da bateria aí eu pego e começo a anotar o nome dos ritmistas, quem é de surdo, quem é de caixa, quem é isso, quem é aquilo. Aí eu saio com o papai pra reunião, vou resolver um monte de coisas. A gente puxa essas funções pra gente porque a gente gosta de tá aqui no meio. A gente não tem isso: eu sou a

⁸⁵ Willian Miranda dos Santos assume como M.S o nome artístico de Kakaio Marfledy. É o atual M.S do Xodó da Nega, escola que o despertou a vontade de dançar e na qual perpassou por todas as fases até chegar a primeiro M.S. Começou como mirim, depois fora terceiro, segundo e primeiro.

*Porta-bandeira, ele o Mestre-sala e a escola que se vire. Não! A gente procura ajudar.*⁸⁶

Esta Mulher guerreira consigo ver em Nádja Graciosidade quando dança. Sua dança é forte, com uma explosão incomum, seus movimentos de braços não são leves, seus movimentos de pés não são leves, embora aplique uma graciosidade em tudo isso, colocando a mão abaixo do queixo para mandar um beijo para o público, no peito em referência ao seu coração, com um sorriso largo, cativante, ao cantar o samba-enredo de sua escola. Seus movimentos não refletem uma lapidação clássica, como a maioria das P.Bs recorrem, sendo certinho, bem aplicado, com terminações, mas é bonito de ver! Tudo nela é muito grande, espaçoso, exagerado, chegando ao público com uma “brutalidade” que capta e prende o olhar.

Contudo, verifico que os giros de Nádja Graciosidade sejam o seu maior diferencial, todas as P.Bs giram, mas ela gira diferente sob meu olhar. Os giros são efetuados com força, são rápidos, que parecem surgir da maleabilidade de seus quadris. Ela transfere todo o peso para uma perna e dá continuidade ao giro transferindo-o para outra, fazendo com que seu corpo se incline levemente para os lados, dando aos seus giros uma plasticidade irreverente. Ela mesma reconhece que é uma pessoa “bruta”, que isso é dela e que aplica na sua dança, pois é inevitável tirar algo tão seu, de sua personalidade. Desta maneira, podemos verificar que a autoria pode ser desvelada, também, por características pessoais subjetivas.

*O meu bailado, meu giro e a brutalidade... Por que a minha brutalidade já se torna uma coisa bonita... A minha explosão é uma coisa que eu faço com emoção, então não transpareço só aquela brutalidade pras pessoas, transpareço aquela coisa bonita. Porque ao mesmo tempo que eu tô bruta eu sei chegar na leveza, ser leve, sei ser espontânea.... (Nádja Graciosidade)*⁸⁷

⁸⁶ Entrevista realizada em 10 de Abril de 2014.

⁸⁷ Entrevista realizada em 10 de Abril de 2014.



Figura 60: A dança autoral desvelada pela força dos giros de Nadja Graciosidade. Foto: Thais Morena.



Figura 61: Figura: Da leveza brota a assinatura Kakaio risca com os pés no samba. Foto: Marcos Prestes.

Kakaio Marfledy me disse que procura ser delicado ao dançar, justamente para contrapor à “brutalidade” de sua P.B. O que demonstra que a sua autoria perpassa por uma visão da dança do casal, e não de maneira isolada como geralmente ocorre. Montam juntos suas coreografias, cada um contribui com um movimento, com uma ideia, se corrigem, brigam e principalmente acham graça dos erros e retiram da alegria de encarar à dança do casal de M.S e P.B o seu grande diferencial.

A dança autoral não se constitui somente a partir do movimento corporal, embora este viés tenha sido a minha maior ênfase nesta pesquisa, outros elementos importantes ao indivíduo podem subsidiar e ser disparadores da assinatura na dança. Escolhi como desfecho falar da P.B Luciana Bastos⁸⁸, pois no decorrer desta pesquisa a vi perpassar por várias etapas

⁸⁸ Luciana Bastos dançou pela primeira vez como Porta-bandeira aos treze anos de idade na escola de samba “Quem São Eles”. Ela conta que não gostava muito, sua mãe é quem queria que ela dançasse como P.B, hoje em

até alcançar o seu reconhecimento e diferenciação entre os casais de M.S e P.B no carnaval de 2014.

No começo era tudo timidez, vergonha, isolamento. Luciana chegava às aulas da Academia e pouco se entregava aos exercícios voltados ao processo de dissecação artística em busca da dança autoral. Percebia claramente que não estava contente com seu corpo, pois vinha de uma gravidez, tinha ganhado peso, e como ela é alta tudo ganhou uma proporção maior, embora isto tenha sido ressaltado pela própria ao se bloquear ao olhar para seu corpo para desvelar sua dança autoral. Ela sumia das aulas e quando aprecia pouco fazia, preferia ficar sentada e só entrava no ultimo momento, no “praticar” ou “passagem do Pavilhão”, momento que demonstrava se sentir um pouco mais a vontade. A troca de M.S também abalou muito Luciana, pois dançava há cinco anos com o mesmo M.S e estava insegura em dançar com outro, mesmo sendo o experiente, conhecido e admirado Nando Elegância.

Luciana, em um ensaio na frente de sua casa, me disse que não sabia dançar com mais ninguém, de princípio verifiquei sua insegurança quanto a mudanças, pois seu antigo M.S, com o qual ainda estava ensaiando para o carnaval, estava propondo que ela fizesse uma movimentação irreverente, diferente das quais já estava acostuma a fazer, e ela se negava, nem sequer tentava, dizia que não iria conseguir e pronto.

Final de 2013 e início de 2014 fora um período de renovação na carreira da P.B de Luciana, pois apesar de sua resistência quanto à troca de M.S, isto aconteceu. A parceria com Nando Elegância fora o primeiro passo, pois ele a ajudou diretamente na execução de novos movimentos, mostrando sua capacidade e fazendo acreditar em si mesma. Desmontando a sua crença de incapacidade de dançar com outro M.S. E disso Nando Elegância entende, pois é o M.S que, até os dias atuais, mais trocou de P.B. Ele mesmo diz que sua lista de trocas é grande devido ter passado por várias escolas de samba, o que possibilitou ter uma

dia diz que ama o que faz. Primeiro começou no “Quem São Eles” como segunda P.B e se tornou primeira, posto que ocupa na escola até os dias atuais, quinze dias antes do carnaval para substituir a primeira P.B, na época Cíntia Luna, que fora dançar em outra escola. Luciana Bastos já dança como P.B há quatorze anos, todos na mesma escola de samba, o “Quem São Eles”.

disponibilidade para se adaptar a dançar com outras pessoas e também ao ensino da dança da P.B, pois ele gosta de ensinar suas P.Bs a dançarem de acordo com o estilo que possui.

*Comecei no Bole-bole, do Bole-bole fui pro Acadêmicos, do Acadêmicos dancei na Tradição Guamaense, fui pro Rancho, do Rancho voltei novamente pro Bole-bole, do Bole-bole fui pra Embaixada do Samba do Império Pedreirense e hoje eu tô no Império de Samba Quem São Eles⁸⁹.
(Nando Elegância)*

O segundo passo a concedeu o apelido de “Luciana 2014”. Muitas pessoas estavam dispostas a ajudarem-na, dando força, conselhos, e até mandando fazer roupas, pagando maquiador, comprando sapato. A mudança no visual de Luciana reascendeu uma Luciana cheia de luz, com brilho no olhar, com vontade de dançar. Ela estava se sentindo bonita, estava sendo elogiada, voltou a ficar de bem consigo mesma. A mudança no visual fora determinante na sua dança. Vi uma Luciana dançando com atitude, com segurança, com movimentos longos, com uma postura alongada, ela cresceu mais ainda, e ela queria crescer, queria mostrar-se.

Abaixo destaco o relato de Luciana Bastos da experiência deste dia, em especial, do qual propulsionou a “Luciana 2014”:

Logo no começou foi difícil, eu queria até deixar a bandeira, só que fiquei... Chorei bastante (...), só que esse tempo na minha, vendo, observando, fazendo as coisas, me adaptando do meu jeito. A nossa primeira apresentação mesmo (...) todo mundo se assustou comigo... A professora mandou fazer roupa e fui achando que ia dançar como a Luciana normal, a minha maquiagem era só uma sombra (...), aí quando vi chegou maquiador profissional e eu me olhava no espelho e via o pessoal falando que eu tava bonita, aí aquilo foi me incentivando. Aí eu falei e agora? A minha responsabilidade foi aumentando ainda mais porque toda a ajuda, o trabalho, eu tinha que fazer jus a isso. E eu fiz, ensaiando, me dedicando, chegando antes do horário no ensaio (...). E eu me senti tão bem que se eu pudesse voltar atrás, voltava lá e dançava de novo.⁹⁰

⁸⁹ Entrevista realizada em 10 de Abril de 2014.

⁹⁰ Depoimento que coletei através do recurso da gravação de áudio, a partir de uma atividade da Academia que consistia na análise, através dos vídeos que realizei, da apresentação dos casais no carnaval de 2012, em 18 de Abril de 2014, na ETDUFPA.



Figura 62: A parceria com Nando Elegância e a mudança no visual como elementos disparadores da dança autoral da P.B do Império do Samba Quem São Eles Luciana Bastos. Imagem retirada da pagina pessoal da internet de Luciana.

Fora na avenida, no desfile de sua escola, “Quem São Eles”, no carnaval de 2014 que a dança autoral de Luciana Bastos fora desvelada, por ela mesma e por todas as pessoas que a viram passar na avenida como uma rainha portando seu Pavilhão grená e branco. A postura corporal de Luciana era bem diferente da qual estávamos acostumados a ver, era altiva, alongada, com uma presença cênica que reforçava sua total confiança e domínio do que estava fazendo. A “Luciana 2014” fora o grande diferencial do carnaval deste ano. E este reconhecimento partiu da mesma, como também dos outros casais, coroando a sua assinatura como uma P.B autoral. Podemos verificar este reconhecimento por parte de outros casais ao falarem do “algo mais” que ela aplicou na sua dança, ou seja, ela é uma prova de que ir “além do feijão com arroz” é o elemento principal para o alcance de uma diferenciação entre os casais de M.S e P.B.

Nadja Graciosidade: Antigamente a gente te via dançando com a cara fechada, e esse ano não, a tua fisionomia mudou, o modo de sorrir, bem mais alegre, parecia que tu tava, muito, muito, satisfeita na avenida, naquela hora, tava muito confiante.

Bené Brito: Eu acho que a Luciana achou o algo a mais....

Nadja Graciosidade: A Luciana cresceu muito esse ano, em tudo, ela dançou com garra...⁹¹



Figura 63: A consagração de uma autora e sua obra: Luciana Bastos e a assinatura do seu nome no carnaval de Belém do Pará. Foto: Arianne Pimentel.

⁹¹ Coleta efetuada a partir da gravação de áudio de uma conversa dos casais de M.S e P.B sobre a grande mudança que viram na Luciana no Carnaval de 2014. Realizada em 18 de Abril de 2014 em uma atividade da Academia sobre a análise das apresentações dos casais através dos vídeos que eu mesma havia efetuado na avenida.

4. A DANÇA AUTORAL NA AVENIDA DO SAMBA DE BELÉM DO PARÁ

4.1 BENÉ BRITO E FLAVINHA ALEGRIA: UMA TRAJETÓRIA NO CARNAVAL GERADORA DE TRÍADES.

Bené Brito e Flavinha Alegria, atualmente, são o primeiro casal de M.S e P.B da escola de samba “Piratas da Batucada”. Já dançam juntos na escola há nove anos como o primeiro casal. E essa trajetória que se glorifica no carnaval de Belém do Pará é repleta de sacrifícios, empenho, trabalho e muito amor pela Nobre Dança do Carnaval. São o único casal de M.S e P.B em Belém do Pará que são literalmente casados, marido e mulher, e o casamento na vida “real” proporcionou também o casamento “carnavalesco” que juntamente com o Pavilhão do “Piratas da Batucada”, a aliança que os une, passam a compor uma nobre tríade carnavalesca, a primeira delas, MESTRE-SALA-PORTA-BANDEIRA-BANDEIRA.



Figura 64: A nobre tríade carnavalesca da escola de samba Piratas da Batucada. Foto: Marcos Prestes.

Bené Brito possui uma extensa trajetória no carnaval de Belém do Pará como M.S. Primeiramente fora passista na escola de samba “Acadêmicos da Pedreira”. Contudo, a sua chegada à escola de samba “Quem São Eles” para dançar como passista fora o divisor de águas em sua vida.

Em 93 eu tava lá sambando e comecei a ver os ensaios de comissão de frente. Só olhava! No ano seguinte o professor Neder Charone que era carnavalesco lá, pegou e disse: Ei, chama aquele negão malandro, magrelo ali, chama ele lá! Aí eu fui levado para falar com Fernando Gogó de Ouro. Ele pegou e disse: olha, acabou as passistas pra ti, eu sei que tu gosta de ficar sambando, agora tú vai sair na comissão de frente! (Bené Brito em 28 de abril de.2014.

Questionou, ficou surpreso, com o seu deslocamento de passista para integrante da comissão de frente da escola, mas não contrariou, passou oito anos dançando na comissão de frente do “Quem São Eles”. E nestes oito anos, chegava cedo à escola para ver a P.B Margarida Malar dançar. Uma vez ela o chamou para que ele a convidasse para dançar. Ele dançava com Margarida antes do seu M.S chegar, mas quem conduzia era ela, dizendo o que ele tinha que fazer, ensinando como dançar. O seu aquecimento era ir pra ala dos passistas, depois dançar com a Margarida e só depois disto ir para o ensaio da comissão de frente.

Em 2001 Bené Brito recebeu o convite para dançar com Cintia Luna, que na época tinha doze anos de idade, como segundo casal de M.S e P.B do “Quem São Eles” e já no ano seguinte se tornaram o primeiro casal da escola, no qual dançaram dois anos, mas a parceria do casal se manteve ao dançarem juntos em outras escolas. A sua ida ao Rio de Janeiro para fazer aula na Escola de Mestre Dionísio fora primordial na sua carreira como M.S, pois conta que começou a construir um diferencial com a P.B Cintia Luna. O término da parceria com a P.B fora o momento que Flavinha Alegria assinalou a vontade de se tornar P.B.

Ana Flávia Barbosa Martins de Brito, mais conhecida no carnaval como Flavinha Alegria, começou como P.B na escola de samba “Alegria-alegria”, através de um convite recebido, mas sua paixão por esta dança deu-se muito antes deste convite, pois sempre assistia oficinas oferecidas pelo IAP (Instituto de Artes do Pará), mas ficava só olhando, pois nesta época era madrinha de bateria. Mas fora de um grande incentivo que Flavinha Alegria passou

de madrinha de bateria à Porta-bandeira, advindo da renomada P.B do Rio de Janeiro da escola de samba “Estácio de Sá” na época, Verônica Menezes, ao vir ministrar uma oficina em Belém do Pará.

Ela chegou comigo e perguntou: por que você não é Porta-bandeira? Eu disse: ah não sei... Acho que isso não muito a minha praia, apesar que eu gosto de dançar, mas não é muito a minha praia. Eu gosto é de tá no meio da bateria, no meio da galera. Aí ela disse: Não, teu lugar não é aí! Aí eu disse: será? Ela disse: Não teu lugar não é aí... Comece a estudar. (Flavinha Alegria, 28 de abril de 2014).

Depois deste acontecimento Flavinha Alegria chegou com o Bené Brito, já namorados na época, e perguntou o que ele achava disto, ele disse: “vai estudar!”. E ela ficou estudando durante dois anos até surgir o convite em 2007 para ser a P.B da “Alegria-alegria”, ao lado de Bené Brito, seu M.S, namorado e do qual passou tê-lo como marido. Ela conta que este começo fora muito difícil, “foi barra”, ensaiavam na rua e quando achava que já era uma P.B viu que ainda precisava ir além, de mais empenho, de mais trabalho.

E todo este esforço Flavinha Alegria carrega no seu nome artístico que adotou no carnaval. Em uma das nossas conversas para esta pesquisa, ela me contou que no começo de sua carreira chegava a ir andando por não ter dinheiro para pegar ônibus do bairro da Pedreira, lugar que residia, até o bairro da Cremação, onde se localizava a escola de samba “Alegria-alegria”, uma distancia muito longa, pois os bairros nem são vizinhos, são contraponto um do outro. A falta de recurso financeiro não a fez esmorecer, pelo contrário, fora a sua grande força propulsora rumo à constituição da sua trajetória, pois mesmo cansada, com o corpo exausto, chegava sempre sorrindo na “Alegria-alegria”, falando com todo mundo, rindo, ensaiando. E por esta alegria fora batizada pelos integrantes da “Alegria-alegria” como Flavinha Alegria. A alegria não adveio do nome da escola, mas da sua maneira alegre de enfrentar os obstáculos da vida.

Não sou perfeita. Não sou melhor do que ninguém. Qualquer uma faz o seu trabalho diferente, assim como eu. E até hoje em dia continuo dizendo: não sou melhor! Eu sou apenas uma pessoa que faz um trabalho diferente. E com a Academia eu continuei trabalhando e continuo trabalhando, até

porque eu sou uma pessoa que gosta de se aperfeiçoar (Flavinha Alegria, 28 de abril de 2014).

Bené Brito e Flavinha Alegria possuem treze anos de relacionamento, três deles já casados no “papel” e nove dançando como casal de M.S e P.B. E do relacionamento de marido e mulher geraram outra tríade, a segunda até agora: PAI-MÃE-FILHA ou BENÉ-FLÁVIA-BIA.



Figura 65: A nobre tríade familiar do carnaval paraense: PAI-MÃE-FILHA.
Foto: Marcos Prestes.

Beatriz Brito é a única filha do casal, até os dias atuais, tem quatro anos de idade, mas já dança como P.B desde um ano e meio. Sua primeira apresentação fora no primeiro Encontro de Bandeiras da Academia. Me lembro como se fosse ontem, do Bené entrando na cena com sua filha, bem pequena, toda arrumada com uma roupa de P.B feita especificamente para ela, com um sapatinho, igual de boneca. Ela entrou na cena, com a mão esquerda segurando na mão do pai e com a direita segurando a sua pequena bandeira do “Piratas da Batucada”, feita pelas mãos de sua própria mãe.

Esta tríade familiar e carnavalesca evidencia uma importante autoria em suas apresentações nos Encontros de Bandeiras. Os três se posicionam para se apresentar, contudo, Bia é quem entra em cena primeiro. Ela toma a benção de sua mãe, um ritual sempre executado, depois segura nas mãos de seu pai, caminham juntos até se posicionarem no espaço e dançam. O impressionante é que Bia executa todos os elementos da estrutura da dança, faz todos os movimentos com muita competência, nem parece que é uma criança segurando uma pequenina bandeira em suas mãos. Ela não só conhece o repertório de movimentos, como também entende o protocolo, como levar a bandeira para ser beijada pelos diretores, reverenciar a bateria, entre outros. Em seguida Bia se despede do público, se despede do seu pai e concede à cena para sua mãe.



Figura 66: Pai e filha dançando a mais nobre dança do carnaval. Bené Brito e Bia Brito nos Encontros de Bandeiras da Academia, em 2012 e 2013. Foto: Arianne Pimentel.

Eu sempre dizia que eu ia engravidar com trinta anos e que eu iria sair na avenida grávida.



Quando eu descobri que tava grávida foi um mês antes do meu aniversário. Descobri que tava grávida em setembro, meu aniversário é em outubro, aí eu falei pra todo mundo (...). Flávia e agora? Tú vais desfilar grávida? Por que não? Não tô doente! Até a presidente uma vez me chamou na casa dela e disse: olha Flávia, não vai dar, tu tá grávida... (...). Eu comecei a chorar, isso eu já tava com dois meses (...). Então pra mim foi uma emoção muito grande (...). Graças a Deus eu não tive problema nenhum, minha gravidez foi muito boa. Até quando eu parava de dançar Bia dançava dentro de mim, porque ela mexia muito quando eu parava de dançar! (Flavinha Alegria, 13 de maio de 2014).

Figura 67: Beatriz Brito criada no samba desde cedo: carregada pela mãe e Porta-bandeira Flavinha Alegria e protegida pelo seu pai e Mestre-sala Bené Brito.

No primeiro ano no “Piratas da Batucada” Flavinha Alegria dançou como P.B com os seios de fora, isto não foi problema nenhum para ela. Ela me disse que muitas pessoas ficaram brincando com o Bené pelo fato da sua mulher sair com os seios de fora, mas ele sempre dizia que ela era artista, que viam isso como um papel artístico que deviam realizar, pois vinham representando um casal de índios guerreiros. Embora Flavinha Alegria já tivesse dançando com os seios de fora como passista, mas como P.B era totalmente diferente.

Ela me disse que as pessoas expressavam surpresa, espanto, quando a viram na avenida, justamente por ser uma P.B que estava com os seios de fora. O casal assumiu esta responsabilidade, pois eram conscientes que isto fugia totalmente da tradição do casal de M.S e P.B, cujas fantasias, geralmente, fazem referência à nobreza, sendo o corpo quase todo coberto. Também sabiam que poderiam obter notas baixas dos jurados pela inovação que estavam propondo. Flavinha me disse que um jurado descontou um décimo do casal, alegou que a roupa do M.S não estava condizente com o desenho apresentado. Em momento algum fez referência ao fato de estar com os seios de fora, apesar de saber que o desconto fora feito por esta razão e que o jurado não apontou isto de maneira direta, como se estivesse voltando o foco para um ponto, quando na verdade queria falar de outro, da nudez da P.B.

Para Flavinha Alegria, isto remonta uma importante autoria na sua trajetória, pois aponta ser a primeira P.B a dançar numa avenida com os seios de fora no Brasil. Sem dúvidas, isto é um importante diferencial e assinatura de uma autoria como P.B.



Figura 68: O casal de índios guerreiros do Piratas da Batucada e a assinatura autoral irreverente de Flavinha Alegria no carnaval. Arquivo disponibilizado pelo casal para sua inserção nesta pesquisa.

Contudo, a autoria de Bené Brito e Flavinha Alegria se constitui em casal. Verifico a cumplicidade que eles possuem e a dedicação de se firmarem juntos, como um casal de M.S e P.B. Nunca os vi dançando de maneira individualista, querendo se destacar mais que o outro, pelo contrário, eles se destacam por pensarem juntos, por serem verdadeiros enamorados.

Uma vez os perguntei se o fato de serem casados facilitava o entrosamento em suas danças, se tinham isto como uma vantagem perante os outros, e Bené Brito me respondeu dizendo que a conversa vale muito para organizarem o que vão fazer na avenida, quais passos vão executar, o que dá certo para eles. Ser casado é uma vantagem, pois se conhecem bastante, se conhecem só de olhar para outro. Sabem seus defeitos e suas qualidades. Mas, reforça que todos os casais podem ter isso. Não precisam ser casados, basta ter união, precisam ser cúmplices como se fossem realmente marido e mulher, se entrosando através do ensaio, da conversa, de entender sobre sua roupa, de entender sobre a sua escola, o seu enredo, o seu samba. Pra ele ser casado oferece certa vantagem, mas nem sempre estão na mesma harmonia, pois eles também brigam, possuem uma relação de marido e mulher com todas as outras, o que reflete na dança do casal, sendo inevitável.

Flavinha Alegria diz que mesmo sendo casados se cobram bastante, apontam seus erros, verificam o que precisam melhorar. E esta “auto avaliação” propulsiona o crescimento e a assinatura da autoria de um casal na dança. Uma vez que, pesquisam juntos suas inovações, a melhor maneira de realizar determinados movimentos, como fazê-lo.

E mesmo assim a gente se critica bastante. A gente vê as filmagens, não Bené, tú errastes nisso, não pode! Aí ele vira e diz: também errastes nessa situação! Eu admito, não foi legal! Então, realmente, às vezes eu fico assim... Caramba! (Flavinha Alegria, 20.04.2014).

Eles possuem autorias individuais, e isto é inevitável, a dança da P.B é diferente da dança do M.S, ambas possuem especificidades de movimentos. Entretanto, o grande destaque que eles possuem são os movimentos criados para a execução de ambos na dança e no mesmo momento. Dentre suas autorias, destaco a “valsa” que consiste num deslocamento no espaço, onde os dois ficam dispostos de frente um para o outro, aproximando seus corpos, se olhando, contemplando um ao outro, dançando uma valsa no ritmo do samba. Na qual vejo marido e

mulher imersos no amor de uma dança carnavalesca. Esta movimentação nenhum outro casal executa, é uma assinatura na dança como um casal de M.S e P.B.

Quando perguntei a Flavinha Alegria qual era a autoria na dança que o casal já havia criado, me respondeu que fora a dança do retumbão⁹², que é uma dança regional, e que permanece até os dias atuais em suas danças como M.S e P.B. A razão da inserção desta dança regional na dança do casal de M.S e P.B, segundo a mesma, foi efetuada pela averiguação da nobreza e galanteio que possui. Todavia, a sua assinatura como uma autoria, teve como premissa o cumprimento de uma exigência da FUMBEL aos casais, que consistia na inserção de alguma dança regional na dança do casal de M.S e P.B. Flavinha Alegria ressalta que só eles cumpriram, levaram nota máxima neste ano, e que a partir deste momento não retiraram mais da estrutura de sua dança.

Barbara Marcelle⁹³ é quem, atualmente, ajuda o casal em sua dança. Sua presença, influencia, contribui, consolida outra tríade, BENÉ-FLÁVIA-BARBARA, cuja importância se verifica pela dedicação atribuída ao casal.

Flavinha Alegria considera que a amizade com a P.B Barbara Marcelle é um presente por ela trazer elementos do Rio de Janeiro para eles. Dentre todas as contribuições de Barbara Marcelle na dança do casal, ela trouxe do Rio de Janeiro o Encontro de Bandeiras, e a supracitada tríade fora a responsável por fazer este evento em Belém, nunca antes realizado, assinando uma outra autoria, mas desta vez em tríade.

⁹² Retumbão é o nome dado a uma dança de marujada que se realiza na festa de São Benedito.

⁹³ Bárbara Marcelle dança como Porta-bandeira há vinte e quatro anos. Iniciou como terceira P.B na escola de samba “União de Vaz Lobo”, em seguida dançou na “Infantes do Lins”, escola de samba mirim, onde dançou como primeira P.B, neste mesmo ano se tornou segunda P.B da “Lins Imperial”. Barbara Marcelle já dançou nas escolas de samba “Vila Izabel”, “Arranco”, “Arrastão da Cascadura” e por sete anos já dança como P.B nas escolas de samba de Cabo Frio. É carioca, mas atualmente reside em Belém do Pará.



Figura 69: Bené Brito, Flavinha Alegria e Bárbara Mercelle no primeiro Encontro de Bandeiras em Belém do Pará, na escola de samba Piratas da Batucada, promovido pela tríade.

Bené Brito e Flavinha Alegria é o único casal em Belém do Pará que além de dançarem como M.S e P.B também fazem sua própria fantasia, outra importante autoria que se verifica. Segundo eles, fazer a própria fantasia é se integrar totalmente em sua arte. Sempre apontam casais que não sabem nada de suas fantasias, nem experimentam e ensaiam antes de dançar na avenida. Eles bordam, colam, montam, pois ao fazer isto se preparam para lidar com qualquer imprevisto com a fantasia na avenida, segundo os mesmos.

Outras tríades geradas pelo casal se constituem no âmbito religioso e ritualístico. O casal não possui uma única crença religiosa, eles dizem que se filiam a várias religiões e que antes de começar qualquer trabalho pedem licença para isso. Contudo, me chama a atenção o ritual religioso que fazem antes de sair de casa para ir dançar na avenida, em que tomam um banho comum e ascendem três velas, uma para Nossa Senhora de Nazaré, uma para São Jorge e a outra para o “povo da rua”, os orixás.

Em 2014 presenciei o ritual do casal antes de entrarem para dançar e ao final de sua apresentação no desfile da escola de samba “Piratas da Batucada”, O ritual consiste em três

momentos. O primeiro é a efetuação de orações, se unem, se energizam, fecham os olhos e colocam a mão no coração do outro. Em seguida, a madrinha do casal Barbara Marcelle abre uma garrafa de champanhe, dá para eles beberem, depois passa a bebida no corpo do casal como se estivesse abençoando e tirando todas as energias negativas, preparando-os para entrar na cena. Joga o restante no chão da avenida e ao redor deles.

O terceiro momento ritualístico consiste em ambos pisarem juntos com o pé direito em cima da palavra “INÍCIO” escrito no chão da avenida. Eles se preparam, rezam, olham pra frente e bem devagar levantam o pé direito do chão e dão um passo bem largo com o mesmo, demarcando uma travessia ritualística para a realização da dança autoral no carnaval.

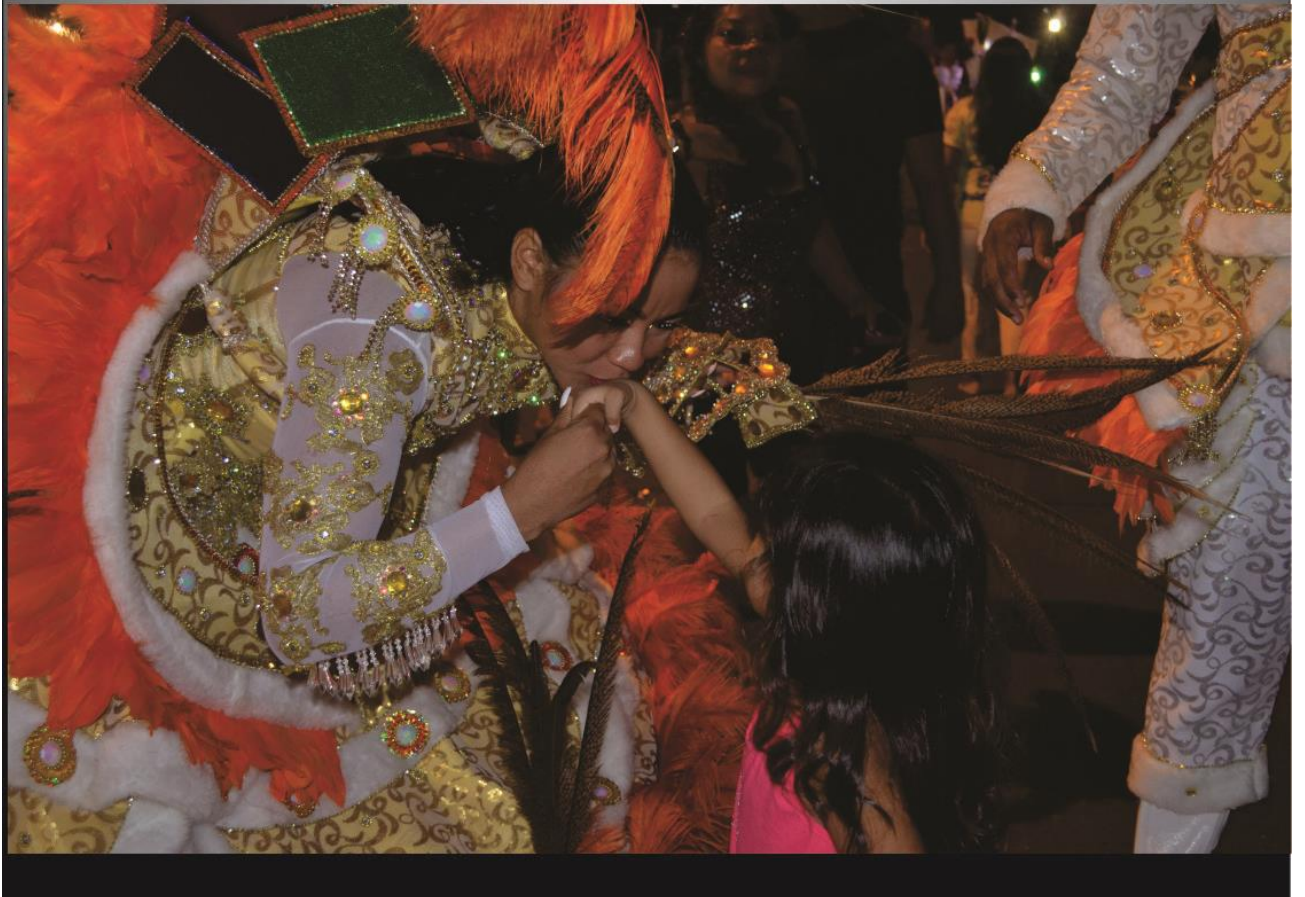
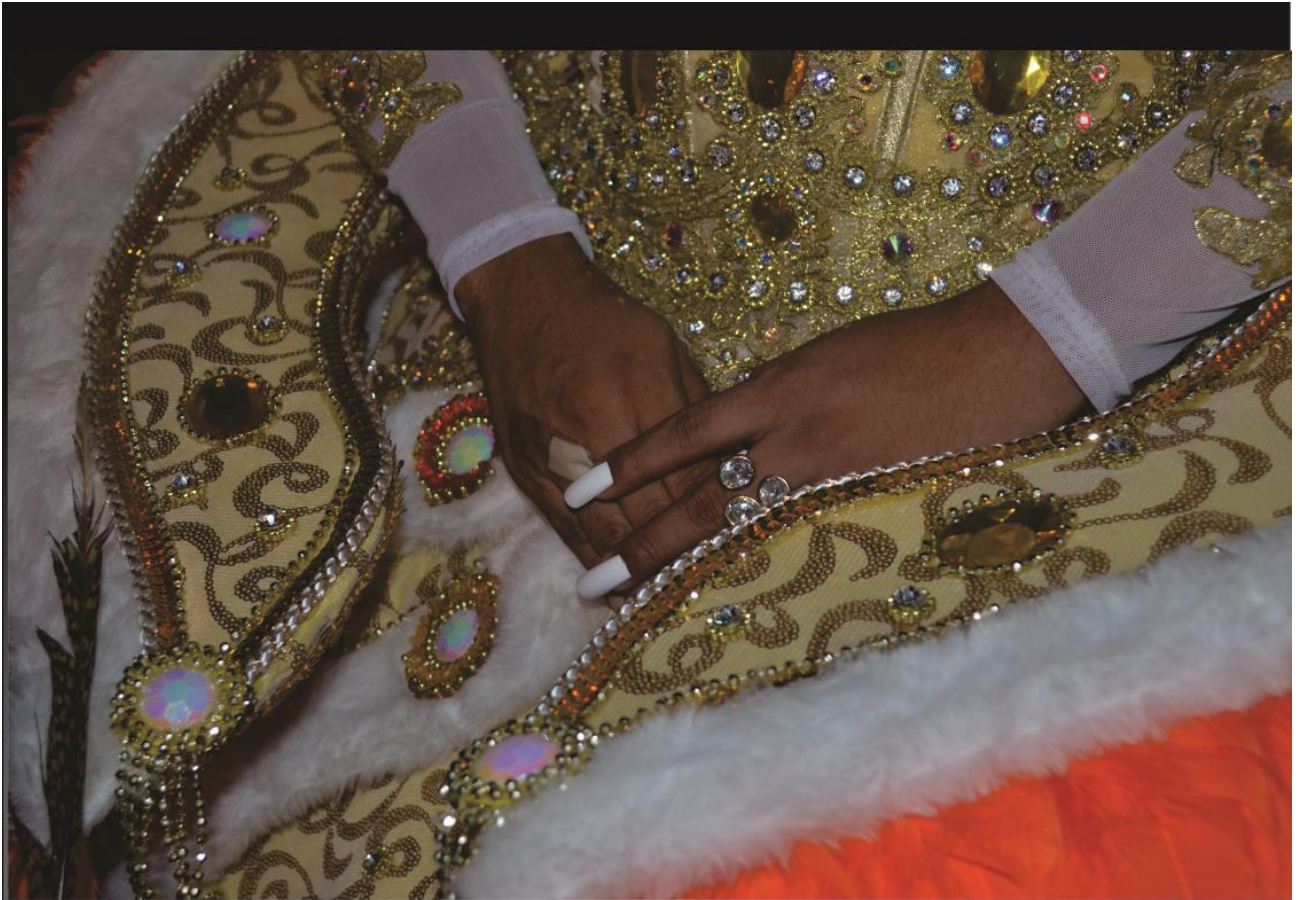
Depois de conhecermos a trajetória do casal gerador de tríades e autorias no carnaval de Belém do Pará. Convido o leitor a viver a experiência do desfile carnavalesco com eles, a partir do “desfile imagético” que disponho da minha experiência vivida ao lado do referido casal no desfile carnavalesco de 2014. Todavia, a descrição e análise proposta sobre a dança e os aspectos que vão além da mesma, de Bené Brito e Flávia Alegria, também podem ser vistos nas imagens a seguir.

4.2 A DANÇA AUTORAL POR IMAGENS: A EXPERIÊNCIA POÉTICA DE UM OLHAR DANÇANTE NO CARNAVAL DE 2014



































5. DANÇA AUTORAL: UMA BANDEIRA DEFENDIDA.

No dia seguinte ao desfile do Rancho Não Posso Me Amofiná, a escola do coração da minha família, a casa da minha avó se despedia do carnaval. Os móveis começavam a voltar para o lugar, os materiais de trabalho, costura, bordado, começavam a ser encaixotados para constituírem fantasias para o próximo carnaval. O carnaval se despedia daquela casa-barracão e ficava uma imensa saudade de tudo o que fora vivido. Em meio ao clima de despedida, todos sentavam ao redor de uma grande mesa na cozinha para contar as experiências, os desentendimentos, as alegrias, angústias e principalmente avaliar o desfile carnavalesco daquele ano. Via o carnaval se despedindo e uma tentativa de prolongá-lo por mais alguns instantes.

É exatamente isto que faço agora, como se estivesse sentada naquela mesa, numa reunião familiar. Minha sensação, nesta seção destinada às minhas considerações finais, é de despedida, de ver a escola de samba se aproximar da dispersão, dando o fechamento de um carnaval, mas já pensando na constituição do próximo desfile. Um ciclo que se renova, onde o fim é sempre recomeço.

Das bandeiras feitas com peles de animais na África, dos cortejos religiosos e profanos no Brasil, dos cordões e ranchos carnavalescos, chegamos às bandeiras das escolas de samba, bandeiras que movem e que geram a dança do casal de Mestre-sala e Porta-bandeira. Chegamos ao casal que no princípio era denominado de baliza e porta-estandarte e desfilamos nesta avenida, compreendendo a indissociabilidade da nobre tríade carnavalesca BANDEIRA-MESTRE-SALA-PORTA-BANDEIRA. Debruçamo-nos sobre a dança do casal de M.S e P.B e sua estrutura tradicional, conversando com teóricos e com as próprias pessoas que a realizam.

Aportamos na Academia Paraense de Mestre-sala, Porta-bandeira e Porta-estandarte e conhecemos a metodologia empregada com seus alunos para o desencadeamento da pesquisa corporal como principal indutor da constituição da autoria na dança. Compartilhei a minha observação da dança autoral de M.Ss e P.Bs e também disponibilizei suas concepções,

ou seja, permiti que os próprios autores falassem de suas obras. Conhecemos a trajetória de um casal, em especial, gerador de tríades e autorias no carnaval paraense, Bené Brito e Flavinha Alegria, e revivemos com eles a experiência do desfile carnavalesco de 2014 da escola de samba “Piratas da Batucada” através do “desfile imagético” apresentado.

Trajetórias foram compartilhadas neste desfile, pessoas do carnaval fizeram desta avenida um espaço para dissecarem seus corpos em busca de uma assinatura na dança, para se diferenciarem das outras pessoas e para serem diferenciadas através do reconhecimento de um estilo tão particular de dançar. A busca de uma autoria na dança fora nossa “apresentação para os jurados”, momento de maior relevo dentro de um desfile de escola de samba para o casal de Mestre-sala e Porta-bandeira.

A Academia Paraense de Mestre-sala, Porta-bandeira e Porta-estandarte propiciou a aplicabilidade da minha metodologia de investigação para o desvelar da dança autoral, por esta razão, demarco sua fundamental importância para a efetuação deste estudo e principalmente para a propagação das nobres danças carnavalescas em Belém do Pará. Ajudando a consolidar a cultura popular como campo epistemológico, ao levar para dentro da universidade o samba, fazendo coexistir duas academias no mesmo espaço físico congregando os saberes empírico e científico da dança.

Exercícios de conscientização corporal, pesquisa de movimentos e dissecação artística do corpo em consonância com os elementos da dança do casal de M.S e P.B, constituíram os procedimentos que utilizei enquanto professora-pesquisadora, para estimular os alunos da Academia à investigação de suas danças autorais. Ao fomentar o potencial investigativo e criativo, verifiquei que os sujeitos desta pesquisa se permitiram ir além da estrutura tradicional da dança para construir suas assinaturas, compreendendo sua importância como instrumento de diferenciação entre os casais de M.S e P.B que compartilham e dançam um repertório gestual comum de movimentos.

O reconhecimento de suas danças como uma obra artística assinada por um autor me faz ressaltar a relevância da aplicabilidade metodológicas das aulas. Uma vez que, nos depoimentos, nas reflexões e nas próprias entrevistas disponibilizadas na pesquisa, podemos verificar M.Ss e P.Bs falando sobre suas danças, seus diferenciais, suas características, seus

estilos, autorias. Fato que me leva a constatar o alcance do principal objetivo desta pesquisa que se debruçou em analisar a importância da dança autoral como fruto de investigação corporal, como propulsora do processo de conhecimento, reconhecimento e diferenciação entre os casais de M.S e P.B através da dança.

A dança autoral fora contada através do meu olhar, mas principalmente pelo olhar dos próprios M.Ss e P.Bs, minha interferência se consolidou em 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 vissem, constituindo-a, reconhecendo-a, como uma assinatura na dança.

As peculiaridades do contexto da região Norte e, principalmente, as influências das danças regionais na dança dos casais de M.S e P.B de Belém do Pará são elementos determinantes para a constituição de um estilo muito particular de dançar a estrutura tradicional da dança do casal de M.S e P.B. Os casais daqui, de Belém do Pará, apesar de terem os casais de M.S e P.B das escolas de samba do Rio de Janeiro como inspiração, são distintos ao dançar, mesmo diante da execução de um mesmo repertório gestual comum. A individualidade já se incumbe em demarcar a diferença própria de cada pessoa. Ninguém é igual a ninguém, logo, ninguém dança idêntico a alguém. Cada pessoa possui particularidades que a tornam únicas em suas expressividades na vida e conseqüentemente nas expressões artísticas.

Dizem que vida e arte se misturam e que não é possível separá-las. Eu acredito nisto, pelo menos esta pesquisa me fez compreender que a dança é muito mais que movimentos corporais, sua constituição e consolidação atravessam o indivíduo e chegam a suas casas, seus trabalhos, suas religiões, seus costumes, seus jeitos, seus estilos e suas autorias na dança. As práticas corporais com outros gêneros de danças, os contextos de vida, sentimentos, nomes artísticos e até características de personalidade e mudança de visual corroboram para a criação de uma autoria na dança, conforme vimos no decorrer desta pesquisa. Por esta razão, ressalto o exercício de dissecação artística como viabilizador tanto do processo de investigação e criação da dança autoral pelos alunos da Academia, como lente que me fez enxergar sutilezas autorais tão pequenas e escondidas no outro. Ao passo que eles se dissecavam eu também os dissecava no ato de suas expressividades corporais na dança.

Neste momento faço um regresso, olho pra trás e vejo uma menina dançando com uma bandeira improvisada, fazendo seus primeiros giros na sala da casa de sua avó. Vejo uma menina dançando na quadra de samba de uma escola de samba, o Rancho Não Posso Me Amofiná, depois já vejo essa menina na avenida com dez anos de idade, fantasiada, segurando com a mão direita um bandeira e com a mão esquerda a mão do seu Mestre-sala.

Vejo essa menina sendo ensinada por outras Porta-bandeiras e as tomando como inspiração para sua dança, observando cada detalhe de seus giros, seus braços, seus sorrisos, seus comportamentos. Depois vejo essa menina-moça caminhando em busca de uma escola de ballet clássico e a vejo dançando no seu primeiro espetáculo em um teatro e também vejo a primeira vez que dançou como primeira Porta-bandeira de uma escola de samba.

Vejo essa menina-moça-mulher chegar à universidade, se profissionalizar e se tornar professora de dança, ao mesmo tempo em que, já não dançava mais nas pontas dos pés, mas com os pés descalços em companhias de dança contemporânea. E a vejo aportar numa pesquisa acadêmica e desfilar sua trajetória no carnaval como Porta-bandeira numa autoetnografia dançante, na qual a avenida do samba, esta pesquisa, se constituiu por palavras que nasciam como movimentos de seus corpos.

Essa menina-moça-mulher sou eu, olho pra trás e vejo minha trajetória e olho para esta pesquisa e também consigo vê-la, ao mesmo passo que me vejo, é um reflexo de mim, pois sua proposição partiu da minha vida, partiu da minha experiência com a dança. Por isto, desfilei aqui nesta pesquisa como uma PORTA-BANDEIRA-PROFESSORA-PESQUISADORA, uma tríade gerada por mim e que encaminhou todo este traslado. Por aqui chego na “dispersão”, com a satisfação de que defendi minha bandeira, mesmo com todas as experiências difíceis, da quais uma Porta-bandeira também não está ileso numa avenida, mas que enfrenta e chega lá, no final, com a satisfação de ter defendido com garra seu Pavilhão.

Encerro este desfile-pesquisa com a imagem da minha última apresentação como porta-bandeira no dia 29 de abril de 2014 antes de escrever aqui estas últimas palavras. E por fim, concluo dizendo que tudo está em movimento e que esta imagem representa a continuidade de outros giros que estão por vir, pois quando uma bandeira é movimentada

estamos reverenciando os ancestrais, afirmando sua existência do momento presente e mantendo a sua tradição viva no futuro.



Figura 70: Dança autoral: uma bandeira defendida. Arianne Pimentel dançando com a bandeira da Academia Paraense de Mestre-sala, Porta-bandeira e Porta-estandarte, no evento de comemoração do Dia Internacional da Dança da Academia em parceria com IAP. Foto: Marcos Prestes.

REFERÊNCIAS

BELÉM. Fundação Cultural do Município de Belém. Cancioneiro do Carnaval, 2012.

_____. Fundação Cultural do Município de Belém. Cancioneiro do Carnaval, 2013.

BARROS, Lucio Alves de. **Da porta-bandeira e do mestre-sala**. 2009. Disponível em: <http://blogin.ning.com/profiles/blogs> Acesso em: 05/04/2012

BRIGIDA, Miguel de Santa. **O maior espetáculo da terra**: o desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro como cena contemporânea na Sapucaí. Dissertação de Doutorado. Salvador: UFBA, 2006.

BRÍGIDA, Miguel Santa. **O SAGRADO SORRIZO DE SELMYNHA**: A dança do mestre-sala e da porta-bandeira na cena afro-carioca. Revista Repertório, Salvador, nº 19, p.18-25, 2012.2.

CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (org). **Antropologia da Dança I**. Florianópolis: Insular, 2013.

DAOLIO, Jocimar. **Da cultura do corpo**. Campinas, SP: Papyrus, 1995.

DICÁ. **O valor de um pavilhão**. Disponível em: <http://www.sidneyrezende.com/noticia>. Acesso em 23/11/2013.

FILHO, Feliciano Marques. **A dança do porta-estandarte**: corporeidade e construção técnica na cena carnavalesca na cidade Belém do Pará. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências das Artes, Programa de Pós-graduação em Artes, 2013.

GONÇALVES, Arianne Roberta Pimentel. **Mães-de-santo, mães-do-samba**: um estudo sobre a performance da ala das baianas do Rancho Não Posso Me Amofiná. Monografia de conclusão de curso- Universidade Federal do Pará, 2012.

GONÇALVES, Renata de Sá. **A dança nobre do carnaval**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.

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

KAEPLER, Adriene. **A dança segundo uma perspectiva antropológica**. In: Antropologia da Dança. CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes. (Org). Florianópolis: Insular, 2013.

_____. **Dança e o conceito de estilo.** In: Antropologia da Dança. CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (org). Florianópolis: Insular, 2013.

KILEUY, Odé e OXAGUIÃ, Vera de. **O candomblé bem explicado** (Nações Bantu, Iorubá e Fon). Marcelo Barros. (Org). Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

MARCEL, Mauss. **“As técnicas do corpo”**. In: Sociologia e Antropologia. São Paulo: Cosac & Naify, 2003: 399 – 422.

LE BRETON, David. **A sociologia do corpo.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

LIGIÉRO, Zeca. **BATUCAR-CANTAR-DANÇAR:** desenho das performances africanas no Brasil, UNIRIO, 2011.

_____. **O conceito de “motrizes culturais” aplicados às práticas performáticas afro-brasileiras.** Revista Pós Ciências Sociais. v. 8, n.16, 2011.

LOBO, Leonora e NAVAS, Cássia. **Arte da composição:** teatro do movimento. Brasília: LGE Editora, 2008.

LORENÇO, Ricardo. **Bandeira, porta-bandeira e mestre-sala:** elementos de diversas culturas numa tríade soberana nas escolas de samba carioca. Textos Escolhidos de Culturas e Artes Populares, v. 6, n 1, 2009.

MARRA, Fabíola Benfica. Inventário de proteção do acervo cultural de Minas Gerais. 2007.

MARCHESOTTI, Ana Paula Almeida. **O CONGADO É NOSSO.** 2014. Disponível em: <http://tremdahistoria.blogspot.com.br>. Acesso em 25/01/104.

MENDES, Ana Flávia. **Dança imanente:** uma dissecação artística do corpo no processo criativo do espetáculo Avesso. São Paulo: Escrituras, 2010. (Coleção Processos Criativos em Companhia; v. 2).

_____. **Considerações acerca da dança imanente.** Revista Ensaio Geral. V.2, n.4, 2010.

NEVES, Neide. **Klauss Vianna:** estudos para uma dramaturgia corporal. São Paulo: Cortez, 2008.

PALHETA, Claudia Suely dos Anjos. **Artes Carnavalescas:** processos criativos de uma carnavalesca em Belém-PA. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências das Artes, Programa de Pós-graduação em Artes, 2012.

PRANDI, Reginaldo. **Segredos Guardados:** Orixás na alma brasileira. São Paulo: Companhia das Let RODRIGUES, Wilson. **Congo ou Congada.** 2010. Disponível: <http://portal.to.gov.br/congo-ou-congadas/50>. Acesso em 08/05/2013.ras, 2005.

SABINO, Jorge e LODY, Raul. **Danças de matriz africana: antropologia do movimento**. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

SOUZA, Luiza Monteiro e. **Desdobrando a dança imanente**. imanência, organicidade e técnica na construção de uma poética cênica. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências das Artes, Programa de Pós-graduação em Artes, 2012.

THEODORO. **Helena. As Escolas de Samba (RJ) e suas Bandeiras (Pavilhões)**. 2014. Disponível em: <http://carnavalguaratingueta.blogspot.com.br/2014/04/as-escolas-de-samba-rj-e-suas-bandeiras.html>. Acesso em 03/03/2014

TURNER, Victor W. **O processo ritual: estrutura e anti-estrutura**. Coleção antropologia 7. Petrópolis: Vozes, 1974: 117-15.

ZABRIESZACH. Andréa. **FESTA DO DIVINO – ORIGEM E SIGNIFICADO**. 2010. Disponível em: <http://museudodivinodeoeiras.blogspot.com.br/2010/07/festa-do-divino-espírito-santo-origem-e.html>. Acesso em: 08/05/2014.

ZEMP, Hugo. **Para entrar na dança**. In: Antropologia da Dança. CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (org). Florianópolis: Insular, 2013.

ZENÍCOLA, Denise. **A dança das iabás: performance e religião**. In____. LOPES, Antônio Herculano. (Org). **Religião e performance ou as performances das religiões brasileiras**. Rio de Janeiro: Edições casa de Rui Barbosa, 2007.