





## LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Bené Brito, o Zé Pelintra carnavalizado.....	11
Imagem 2 – Mãos que cortam e pés que riscam em oferenda aos ancestrais.....	15
Imagem 3 – Mestre-sala na linha da malandragem.....	20
Imagem 4 – Hora de tirar do papel: a feitura da fantasia.....	22
Imagem 5 – Um Pelintra tecido pela matriarca.....	23
Imagem 6 – A espetacularidade do Zé Pelintra carnavalizado.....	24
Imagem 7 – O elemento cênico como extensão do corpo na dança.....	29
Imagem 8 – A imersão do artista no processo de criação e presentificação.....	30
Imagem 9 – Processo Criativo do ponto-ancestral-riscado de Bené Brito.....	32
Imagem 10 – O amor encarnado de Rosinha Malandra e Zé Pelintra na avenida do samba.....	34
Imagem 11 – O arrebatamento do corpo pela dança.....	38
Imagem 12 – Um Pelintra Riscando a Amazônia.....	42

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Desenho da fantasia do primeiro mestre-sala da escola de samba Piratas da Batucada para o carnaval de 2023.....	19
Figura 2 – Ponto-ancestral-artístico de Bené Brito.....	31
Figura 3 – Ponto riscado da noção de Ancestralidade Artística.....	40

# SUMÁRIO

5. SAMBORÊ, BENÉ BRITO! - A ESPETACULARIDADE DO RISCADO NA AMAZÔNIA PARAENSE p. 5

5.1 A CONSTRUÇÃO DE UM MESTRE-SALA PELINTRA PARA O CARNAVAL PARAENSE p. 9

5.2 ANCESTRALIDADE E ESPETACULARIDADE: O PELINTRA NA AVENIDA p. 34

5.3 UM PELINTRA RISCANDO A AMAZÔNIA p. 42

6. FIRMANDO O PONTO: POR UMA ANCESTRALIDADE ARTÍSTICA p. 47

REFERÊNCIAS p. 54

5. SAMBORÊ, BENÉ BRITO!  
 - A ESPETACULARIDADE DO RISCADO NA AMAZÔNIA PARAENSE

Bené Brito  
 O que tem de bendito?  
 Da promessa, uma herança  
 Carrega o nome do santo preto  
 Benedito  
 O bem dito!  
 Nas qualidades de um preto velho  
 E de Ossain  
 Primeiro riscou sua vida nas margens do Tocantins  
 Benedito é do rio  
 É do mato  
 É da rua  
 Da encruzilhada.  
 Bené Brito é do samba!<sup>1</sup>

**Bené Brito** é o nome artístico de Benedito Haroldo de Brito Pereira, dono deste samborê. Se autodeclara preto, filho de pai preto, de mãe preta, neto de avós pretos, afro-religioso, batizado na igreja católica, enfatiza que ainda continua sendo católico. Nascido no dia 13 de novembro de 1975 na beira do rio Tocantins, em Cametá<sup>2</sup>. Filho único de dona Liduina Brito<sup>3</sup>, seu pai o abandonou quando ainda tinha vinte e cinco dias de nascido, foi criado pela mãe e seus avós maternos, seu Brito e Dona Lourdes.

<sup>1</sup> Texto de minha autoria, compõe a poética da escrita da pesquisa: CORPO-RISCO-GRAFIA.

<sup>2</sup> Cametá é um município do Estado do Pará localizado à margem esquerda do rio Tocantins. A palavra Cametá é de origem indígena, do Tupi, caá significa mato, floresta, e mutá degrau que juntas significam “degrau do/no mato”. Espécie de instalação em galhos e árvores onde os indígenas usavam para caça ou moradia.

<sup>3</sup> “Liduina porque lá em Cametá tem uma santa chamada santa Liduina. Na igreja São João Batista a gente entra, no lado direito assim uma santa bonita, ela tá deitada, [...] tu olha pra santa Liduina tu te transporta pra aquela calmaria” (Bené Brito, trecho de entrevista).

A primeira encruzilhada sagrada da sua vida foi riscada por seu avô, durante seu nascimento, ao fazer uma promessa a São Benedito, o santo preto, que na Umbanda é Preto Velho e no Candomblé é orixá Ossain, o orixá das plantas sagradas e milagrosas. Bené costuma dizer que é ranzinza como um preto velho, também carrega as qualidades do orixá das plantas, pois sempre tem uma dica de cura, de planta, unguento a oferecer a quem precisa ou se queixa de alguma dor.

---

*“Na hora do parto, como foi parteira, eu nasci pelas mãos de uma parteira, e estava difícil, meu avô fez uma promessa pra São Benedito e colocou meu nome de Benedito. Meu avô fazia fogos, ele fazia aqueles fogos pra soltar nas procissões, então ele fez essa promessa pra São Benedito. Ele é considerado em Cametá um santo milagroso, chamam de preto velho” (Bené Brito – trecho de entrevista para a pesquisa, 2023).*

---

Em Cametá passou toda a infância e dessa vivência destaca dois importantes momentos: o afogamento e o carnaval. Um momento de quase morte e outro que passou a ser sua vida. Ainda criança caiu no rio Tocantins, quase morre afogado, não sabe bem ao certo como saiu da água, mas atribui à Iemanjá seu salvamento, orixá de quem é filho. Território que lhe apresentou o carnaval de escola de samba, traço fundante da tessitura de sua *Ancestralidade Artística*:

---

*O primeiro contato com o carnaval foi em Cametá, acho que eu tinha oito, nove anos, e a minha mãe tinha umas amigas que eram sambistas da Embaixada de Samba Não Posso Me Amofiná, eu via, sentado na calçada aquele desfile e aquelas sambistas e achava bonito. Passava também aquela mulher com o estandarte, porque lá em Cametá os estandartes eram levados por mulheres, dona Raimundinha que tá até hoje, e passava a porta-bandeira com o mestre-sala. Ali foi meu primeiro contato com escola de samba, Cametá é uma cidade de carnaval. Depois que eu vim morar em Belém eu comecei a dançar quadrilha e depois fui pra grupo folclórico e no grupo eu conheci a família Aquino, seu Aquino*

*também era pai de santo e tinha duas filhas e umas delas era porta-bandeira e quem dançava com ela era o Ciro e o Nato, eles ensaiavam na Rosa de Ouro dentro do terreiro, o terreiro era de madeira, era assoalho. Então fui assistir, fui ver eles dançarem lá no ensaio da Rosa de Ouro e eles ensaiavam no chão do terreiro, no tablado, que era em cima de palafita e quando eu fui experimentar a dançar com eles no primeiro giro torci meu pé. Ali já tinha um aviso: te acalma que não é assim. Ainda mais no chão que estava sendo dançado. Aí eu comecei a acompanhar eles pelo carnaval (Bené Brito – trecho de entrevista para a pesquisa – 2023).*

---

Dona Liduina saiu primeiro de Cameté rumo à capital paraense para trabalhar, mais tarde, aos onze anos foi a vez de Bené fazer a travessia. No início, passaram de casa em casa dos parentes, depois o pai de Liduina construiu um quartinho nos fundos de uma vila no bairro da Pedreira. Foram quarenta anos residindo no “bairro do samba e do amor”<sup>4</sup>.

Já são vinte e três anos que vem riscando a avenida do carnaval paraense. Tudo iniciou com o samba no pé, dançando como passista na escola de samba Acadêmicos da Pedreira. Em 1993 saiu da escola representada pelo gavião vermelho e amarelo e foi para escola da águia grená e branca, o Império do Samba Quem São Eles, quando passou a fazer o que Exu faz: abrir caminhos. Bené Brito encantou-se e passou a compor a comissão de frente do “Quenzão”, abrindo os caminhos da escola durante oito anos. Ao revisitar minha pesquisa de mestrado, encontro uma entrevista na qual Bené referencia essa transição:

---

<sup>4</sup> Denominação atribuída pela paraense jornalista, vanguardista, cronista, militante política, grande conhecedora e pesquisadora do carnaval brasileiro: Eneida de Moraes.

*No ano seguinte o professor Neder Charone<sup>5</sup> 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).*

Durante os oito anos que integrou o quesito comissão de frente da escola sempre observava a grande porta-bandeira Margarida Malar<sup>6</sup>, ancestral encarnada da tradição, a bailar na quadra. Bené Brito conta com muita emoção sobre o dia que Margarida o chamou para dançar pela primeira vez, antes do seu mestre-sala oficial chegar. Foi Margarida quem ensinou o fundamento do bailado a Bené, foi uma mulher que “encantou” Bené, levando-o a riscar a trajetória como mestre-sala no carnaval paraense. Em 1998 saiu da comissão de frente e passou a dançar como segundo mestre-sala com a porta-bandeira Cíntia Luna<sup>7</sup>. Dançou dois anos como mestre-sala no Quem São Eles, depois passou a integrar outras escolas da cidade como primeiro mestre-sala, dentre elas a Academia de Samba Jurunense e Alegria-Alegria. Em 2006 recebeu um convite, junto com sua esposa e porta-bandeira Ana Flávia Brito<sup>8</sup>, do presidente da escola de samba Piratas da Batucada a ingressarem na escola como primeiro casal de mestre-sala e porta-bandeira. Já são nove anos defendendo o pavilhão piratiano.

---

<sup>5</sup> “Neder Charone iniciou suas atividades carnavalescas em 1973, no Império do Samba Quem São Eles, como assistente do carnavalesco da escola e seu professor no curso de arquitetura, Luiz Fernando Pessoa. Em 1979 criou as fantasias e alegorias do enredo “Delírio Amazônico”, criado por Luiz Fernando Pessoa. Em 1980 criou seu primeiro enredo para o QSE, chamado “Chuva”. Foi carnavalesco do Grêmio Recreativo Guamaense Arco-íris, do Acadêmicos da Pedreira, da A. C. Bole-Bole, A. C. Alegria-Alegria, da Mocidade Olariense e da Associação Carnavalesca A Grande Família. Atualmente trabalha como consultor em diversas agremiações. Já conquistou 4 títulos no Grupo Especial e 8 em grupos abaixo. É cenógrafo, figurinista e professor de artes na UFPA” (Palheta, 2019, p. 43).

<sup>6</sup> Mulher, preta, com nome de flor. Baluarte do carnaval paraense. Margarida foi por muitos anos porta-bandeira da escola de samba Quem São Eles, a qual entrega até os dias atuais profundo amor e, mesmo com idade já avançada, continua a desfilar e participar dos eventos da escola. Margarida Malar é grande referência da tradição do bailado em Belém do Pará, uma ancestral desta arte.

<sup>7</sup> Cíntia Luna dança como porta-bandeira desde os sete anos de idade, já são mais de vinte anos de trajetória artística no carnaval paraense. Até a atualidade ocupa o posto de 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, formando com Bené Brito o primeiro casal da escola.

<sup>8</sup> Ana Flávia Brito, mais conhecida como Flavinha Alegria, começou a dançar como porta-bandeira na escola de samba “Alegria, Alegria” em 2007 ao lado de Bené Brito. Atualmente, é a primeira porta-bandeira da escola de samba Piratas da Batucada, pavilhão que defende há nove anos.

## 5.1 A CONSTRUÇÃO DE UM MESTRE-SALA PELINTRA PARA O CARNAVAL PARAENSE

*Na direita ele é maneiro, na esquerda ele é pesado*<sup>9</sup>

Em 2022 a Escola de Samba Piratas da Batucada anunciou seu enredo<sup>10</sup> para o carnaval de 2023: “Um rendez-vous de grandes mulheres”. Realizando um traçado histórico mundial em torno das lutas, conquistas e empoderamento feminino desde as antigas civilizações, passando por Berlim, pela Segunda Guerra Mundial, Belém da Bella Époque até a atualidade. Em síntese, a abordagem do enredo da escola homenageou “grandes mulheres” (Didimano, 2022), mulheres da luta, da rua, da resistência. Falou das putas<sup>11</sup> e seus corpos livres, donas de si, autoras de suas trajetórias.

Ao tomar conhecimento do enredo e ouvir o samba-enredo já pude sentir a grandeza, irreverência e importância do desfile do Piratas da Batucada no carnaval de 2023, só não imaginava que esta pesquisa-encruzilhada receberia o maior dos presentes: um mestre-sala, sujeito da pesquisa, presentificando Zé Pelintra no carnaval. Em conversa informal, Bené Brito me contou que desfilaria de seu Zé Pelintra e sua porta-

---

<sup>9</sup> Trecho do ponto cantado “Seu Zé Pelintra”. A passagem do ponto “Na direita ele é maneiro, na esquerda ele é pesado” faz referência à linha de esquerda, ao povo da rua, da encruzilhada, todos sob o domínio de Exu.

<sup>10</sup> Autoria de Raquel Abreu, Cláudio Didimano e do carnavalesco da escola, na época, Edson Barata.

<sup>11</sup> Lourdes Barreto foi uma das grandes homenageadas pela escola. Ativista dos direitos humanos e direitos das mulheres, com 80 anos de idade, boa parte da vida Lourdes é dedicada à luta das mulheres prostitutas de Belém do Pará. Fundadora do Grupo de Mulheres Prostitutas do Estado do Pará (GEMPAC). “A partir da organização das prostitutas em busca de direitos, Lourdes tornou-se referência na militância pela educação sexual, especialmente voltada à prevenção do HIV e da Aids, pela liberdade sexual, pela prevenção da violência e pelos direitos das mulheres. Em 1987, ela fundou, junto com Gabriela Leite, a Rede Brasileira de Prostitutas, primeira organização da categoria a nível nacional na América Latina, e ajudou a estabelecer o dia 2 de junho como o Dia Internacional da Prostituta (“Putá Day”), data de referência no avanço a políticas afirmativas dos direitos das prostitutas. Lourdes também foi conselheira nacional dos Direitos da Mulher e, hoje, é conselheira estadual dos Direitos da Mulher” (Por g1 Pará — Belém 23/02/2023. Disponível em: <https://g1.globo.com/pa/para/noticia/2023/02/23/ativista-e-prostituta-lourdes-barreto-lanca-autobiografia-no-theatro-da-paz.ghtml>).

bandeira, Ana Flávia Brito, de Rosinha Malandra. As mulheres *na esquina com a malandragem*<sup>12</sup> trouxeram seu Zé Pelintra para riscar a avenida do carnaval paraense.

Os processos criativos em Arte são diversos e complexos. Uma escola de samba, por exemplo, até chegar a desfilarmos na avenida engloba variados e distintos processos criativos que permeiam desde a concepção do enredo, do desenho das fantasias, criações dos carros alegóricos, das danças, composição do samba-enredo, dentre outros. Processos estes singularizados, alguns individualizados, outros coletivizados. Fazendo um recorte destes diversos processos criativos, destaco os processos de trabalho do casal de mestre-sala e porta-bandeira, no qual observo que, mesmo o bailado apresentando uma estrutura tradicional comum de movimentos, os modos criativos como cada casal elabora sua apresentação artística para a avenida não são os mesmos de um carnaval para o outro, são processos únicos que dependem de variados fatores, como a caracterização do casal dentro da proposição do enredo, a proposta artística da fantasia, suas dimensões, peso, maquiagem, até mesmo o posicionamento espacial do casal no desfile da escola de samba, se o casal vem no início do desfile ou perto da bateria, por exemplo.

Há processos que englobam a apresentação do casal, trabalhando juntos, como também de maneira individualizada com imersões criativas isoladas da porta-bandeira e do mestre-sala, constituindo-se como processos individuais que atendem necessidades artísticas específicas de cada artista para o espetáculo. Nessa imersão criativa individual, que não se aparta do ser em toda sua coletividade, individuação, Ostrower (2013, p.19) nos aponta que “[...] criar é essencialmente um processo, um caminho de crescimento: de aprender, conhecer e compreender, de compreender-se e desenvolver-se, de realizar-se naquilo que cada um traz de melhor dentro de si em termos de potencial individual. É um caminho da sensibilidade e da imaginação”. Nesse caminho criativo/imersivo de vinte e três anos de trajetória artística no carnaval de escola de samba, Bené Brito enfatiza a unicidade de cada processo criativo que viveu ao longo desses anos, dentre eles destaco o último processo para o carnaval 2023.

---

<sup>12</sup> Passagem do samba-enredo da escola de samba Piratas da Batucada do carnaval de 2023.



Imagem 1 – Bené Brito, o Zé Pelintra carnalizado. Foto-experimentação da pesquisa.

Compreendendo que o potencial criador se constitui de intensa doação de si, posso dizer que Bené Brito foi disponível, atuante, imerso e ativo no processo criativo do desafio artístico que lhe fora entregue para o carnaval 2023: “dar corpo” a um Zé Pelintra carnavalizado<sup>13</sup> para viver a festa da carne e desfilar sua espetacularidade na avenida do samba. Um Pelintra embebido da euforia do carnaval, dono de um corpo em êxtase que pulsa ao som do surdo de terceira, do corpo que dança, malandreira, joga e risca. Um Pelintra que corteja, enamora, defende e protege o pavilhão. Alinhado, refinado e com o brilho que só as noites carnavalescas têm.

Bené Brito enfatiza que enquanto mestre-sala seu diferencial é não interpretar a letra do samba-enredo, mas o personagem que lhe é dado, embora o trabalho desenvolvido pelo artista para o carnaval 2023 detenha uma dimensão profunda, ancestral, artístico-sagrada, de afinco do pé no chão sagrado do terreiro e do samba, não caiba dentro da significação de interpretação/representação de um personagem. Nesta perspectiva, Paula (2023) destaca que os estudos/pesquisadores sobre as artes negras e debates sobre performances negras – manifestações de tradições negro-africanas e/ou afrodiáspóricas – danças, teatros, expressões cênicas que se originam ou buscam relações com a África subsaariana e/ou afrodiáspórica estão imersos nos sentidos da palavra presentificação em oposição à representação que se firma na imitação vinculada à produção artística euro-ocidental, diferente da arte tradicional africana, afrodiáspórica, afro-brasileira que não se assentam na imitação, na superfície, mas em encontrar o que está dentro, “[...] captar o que está por dentro do que vê, materializando, criando signos e símbolos de algo que se quer comunicar aos outros” (Paula, 2023, p. 17), como se vê:

A ação ou resultado de presentificar, o ato pelo qual um objeto se torna presente sob a forma de imagem, característica do tempo vivido, sentida como presente e integrada como tal na memória é a acepção da palavra-imagem presentificação que é dada pelo dicionário (AULETE, 2011). A noção de presentificação se manifesta em outras linguagens artísticas, como a dança, a música e em ritos e celebrações à memórias de

---

<sup>13</sup> Não acionei nenhum conceito externo, noção ou teoria sobre carnavalização e ramificações, mas enfatizar com a concepção do próprio artista, da sua perspectiva de dentro, de quem faz, do artista-praticante da tradição. Portanto, Bené Brito ao empregar o termo carnavalizado não está se referindo à superficialidade de caracterização do se “fantasiar” de algo, mas à profundidade artística e sagrada do que é o carnaval para si, logo, “carnavalizar seu Zé Pelintra” é levar para a avenida, com profundo respeito à religiosidade afro-brasileira e comunidade, o mito do ancestral malandro e toda sua significação dentro da Umbanda.

ancestrais e divindades das culturas africano-brasileiras. A presentificação é o modo como o invisível se faz crível e concreto. Nas tradições de matrizes africanas, em comunidades-terreiros, nos candomblés são espaços físicos e simbólicos onde se pode vivenciar-experienciar atos de **presentificação** que me levam a buscar modos de transposição deste estado para a dança (Paula, 2023, p. 17).

Como a construção epistemológica desta pesquisa-encruzilhada é decolonial e assentada na tradição, filosofia, ancestralidade e práticas afrodiaspóricas e afro-brasileiras, assumo a palavra “presentificação” e sua significação dentro do pensamento africano ao invés de representação, desta forma, aponto que Bené Brito presentificou artisticamente o ancestral, a entidade da Umbanda Zé Pelintra, no desfile carnavalesco da escola de samba Piratas da Batucada. Além de “presentificação”, utilizo os termos “corporificar”, “corporificação” pela perspectiva etnocenológica dos estudos do corpo para me reportar ao processo criativo de Bené Brito, que teve como motriz “encontrar as respostas” através da incorporação, experimentando no corpo.

Enquanto mestre-sala com longa e notável trajetória artística no carnaval paraense, Bené Brito já sabe o “pulo do gato” para chegar à avenida, mostrar-se em sua espetacularidade e garantir excelentes avaliações dos jurados, afinal, já são anos de sua vida dedicados ao riscado, habilidade que se deve à maturidade, “a criação é uma conquista da maturidade. Só ela dará aos artistas a liberdade de formular novos conteúdos expressivos, de crescente complexidade estilística e sutileza de nuances emocionais”, como destaca Ostrower (2013, p. 39).

Os anos de carreira artística associados à maturidade de quarenta e oito anos de vida foram importantíssimos para Bené presentificar o Zé Pelintra carnavalizado, talvez se esse desafio tivesse surgido no início da sua trajetória o resultado não teria sido o que o público presenciou na avenida, na noite do dia nove de fevereiro de 2023, na Aldeia Amazônica: um Zé Pelintra malandro riscado no coração do carnaval paraense.

Comungando da concepção de Ostrower (2013, p. 31), que “a fonte da criatividade artística, assim como de qualquer experiência criativa, é o próprio viver”, sublinho o encontro e imersão religiosa de Bené Brito com a Umbanda, que aconteceu depois de adulto e casado. O encontro com a Umbanda aconteceu juntamente com sua esposa, ambos receberam o convite de um amigo para visitar o terreiro São João da Mata, desde

então não saíram mais. Dentro do terreiro trabalha como cambono<sup>14</sup>, sua mediunidade não é de rodante, de incorporação, e sim de servir e ajudar na casa, como sua esposa é rodante, Bené não pode fazer a feitura da cabeça porque é considerado incesto, já que fazem parte do mesmo terreiro, da mesma família de santo. Também atua tocando atabaque nas giras e detém a “mão de corte”, realiza o sacrifício e corte dos animais.

A seguir Bené Brito nos conta sobre sua imersão na Umbanda e sua relação sagrada com seus guias espirituais:

*Quando a gente entrou no terreiro fomos jogar os búzios e quando jogou apareceu Oxóssi, Yemanjá e Ogum. Nesse tempo todo eu vou conversando com as entidades e eles dizem que o meu Oxóssi é o Ibualama, Oxóssi mais velho, um Oxóssi mais ranzinza. Yemanjá por conta desse cuidado, eu acho até porque quando eu era criança eu caí no rio e não morri afogado, fui salvo. E Ogum por conta dessa batalha, os búzios disseram que Ogum que me protege. Esses são meus orixás. Das entidades eu digo que sou filho de todos porque todos eles nos protegem, mas os que estão sempre próximos é Seu Manezinho da Cruz Vermelha de Açucena Trindade, Dona Mariana e Seu Zé Pelintra, o povo da rua porque eu vejo muito, me identifico muito. Eu nunca tive medo, eu sempre respeitei e depois que eu conheci a Umbanda eu passei a saber o que significava realmente, nunca tive e não tenho medo. Tenho medo de fazer alguma coisa errada, entendeu? Que a gente sabe que não pode mexer, fazer coisa errada. Tem as entidades das matas que a Flávia, minha esposa, quando se fala da nossa religião da Umbanda a gente tá junto, ela recebe muitos caboclos das matas. Eu amo todos eles, procuro servir, ajudar, porque eles incorporam nos filhos e a gente tá ali pra auxiliar (Bené Brito – trecho de entrevista para a pesquisa – 2023).*

---

<sup>14</sup> O cambono na Umbanda não entra em transe mediúnico, são trabalhadores que exercem variadas funções dentro do terreiro, dos rituais e auxiliam os guias espirituais.



*“Não tenho mão na minha cabeça, sou cambono da casa. É o que serve, que ajuda na casa, eu toco, sou da equipe de abatazeiro, eu toco xeque, e ajudo na mão de corte, pra fazer os cortes dos animais. A minha mediunidade é sensitiva, não é de incorporação, até então não sei, né?” (Bené Brito – trecho de entrevista para a pesquisa – 2023).*

Imagem 2 – Mãos que cortam e pés que riscam em oferenda aos ancestrais. Foto-experimentação da pesquisa.

Como suas experiências de vida se constituem em grande parte no terreiro São João da Mata<sup>15</sup>, carrega e aplica os princípios, ensinamentos e filosofia da sua religiosidade em todas suas vivências. No carnaval não foi diferente, lançou mão do seu pertencimento e conhecimento afro-religioso para desfilar como Zé Pelintra malandro, da linha de esquerda. Acredito que se tivesse recebido esse desafio no início da sua carreira talvez não alcançasse a profundidade artística e sagrada que empregou em sua presentificação, fruto da sua maturidade, religiosidade, conhecimentos, pertencimentos e vivências. Enquanto umbandista e conhecedor de seu Zé Pelintra, sabia que não poderia “andar fora da linha”, o respeito pela doutrina umbandista e pelo viés sagrado da entidade regeram todo processo, logo, Bené Brito antes de dar qualquer passo, riscar qualquer ponto, primeiramente consultou a espiritualidade, como ele nos conta:

---

*“Em uma sessão eu conversei com seu Manezinho e ele falou que a gente tinha que pedir licença, fazer obrigação e que ia ser marcado. Aí foi marcado pra gente fazer obrigação, né? As questões mesmo do terreiro, a Flávia teve que pedir licença porque é mais complicado pra ela do que pra mim. Eu fiz obrigação e pedi licença pro seu Zé e também pra Exu, mas isso já nas proximidades do carnaval, eles falavam pra gente se acalmar que ia chegar a hora” (Bené Brito – trecho de entrevista para a pesquisa – 2023).*

---

O “eles” que Bené menciona são as entidades, todo processo criativo até chegar à avenida foi mediado pelas energias de seu Zé Pelintra, dona Rosinha Malandra, em especial por seu Manezinho da Cruz Vermelha de Açucena Trindade, caboclo dono/chefe do terreiro São João da Mata

---

<sup>15</sup> Terreiro do Pai Sandro Sena. É importante dizer que Sandro Sena foi presidente da Escola de Samba Piratas da Batucada, inclusive no ano de 2020, do seu primeiro campeonato no grupo especial de Belém, a escola homenageou Miguel Santa Brígida com o enredo “Miguel Santa Brígida: o Arcanjo Dionisíaco do Drama, Fé e Carnaval”. Em 2023 Sandro Sena também estava à frente da escola como presidente. Atualmente, a escola está sob a presidência de Ricardo Fernandes.

do pai Sandro, importante dizer que no carnaval de 2023 da escola de samba Piratas da Batucada exercia a função de presidente, como também de zelador espiritual da escola. Bené aponta que esse processo criativo foi um grande exercício de paciência, nada foi realizado no seu tempo, mas no tempo determinado pelo sagrado, pelas entidades, por isto demorou um pouco mais para “trazer para o corpo”, para a dança, diferente de outros processos que já viveu que partiam primeiramente da pesquisa do corpo e do movimento. O terreiro São João da Mata foi o espaço-tempo que se deu grande parte do trabalho de criação, pois nas giras, sempre que possível, buscava conversar com as entidades, fazia perguntas para aprofundar o conhecimento, observava as atitudes corporais do seu Zé Pelintra, seus modos, expressividade, corporeidade.

O Zé Pelintra presentificado por Bené Brito no carnaval teve como fundamento criativo o chão do terreiro de Umbanda para a posteriori riscar a quadra da escola de samba e a avenida, e neste processo de profunda imersão artístico-sagrada o corpo foi o protagonista, ponto nodal e motriz das encruzilhadas criativas.

É comum artistas de escola de samba iniciarem o trabalho de criação após verem o desenho de suas fantasias, como se a fantasia abrisse o caminho e desse o aval para o início do trabalho. É quase que um ritual aguardar o momento de entrega do desenho e conversa com o(a) carnavalesco(a) ou a equipe de carnaval, este instante evoca distintas emoções por ser um espaço de escuta e trocas entre quem cria o corpo da fantasia e quem dá corpo a mesma, em amplo sentido. É o momento em que se estabelecem trocas, alterações necessárias para o pleno movimento do corpo, dentre outros fatores que surgem, e o mais importante: é o instante que o afeto evoca as primeiras criações. Podemos identificar isto na fala de Bené ao nos relatar seu primeiro contato com o desenho da fantasia para o carnaval de 2023:

---

“Quando eu recebi o desenho, tu já viu, né? Aquele mestre-sala esguio... Quando eu vi o desenho me lembrei do **Delegado**, me lembrei do **Ronaldinho**, me lembrei do **mestre Peninha**, e claro, do **grande mestre Dionísio**. Tudo o que eles me falaram, tudo o que eu ouvi deles aquilo veio na minha cabeça, inclusive uma fala que disseram que eu não poderia ser mestre-sala porque eu tinha o pé grande, que eu era grande demais. Então, tudo veio na minha cabeça, mas eu pensei que eu tinha que fazer uma coisa que era **preparar o meu corpo porque eu vou precisar ser leve nessa avenida**, vou precisar estar leve e pra isso vou ter que emagrecer. Dia primeiro de janeiro de 2023, dia do primeiro arrastão do Piratas, eu decidi treinar, fazer dieta, eliminar muita coisa, inclusive preocupação e comecei a me dedicar a cuidar do meu corpo” (Bené Brito - trecho de entrevista para a pesquisa, 2023, grifo nosso).

---



Figura 1 – Desenho da fantasia do primeiro mestre-sala da escola de samba Piratas da Batucada para o carnaval de 2023. Concepção e desenho: Edson Barata.

Os mestres que Bené menciona constituem sua *Ancestralidade Artística*, mestres que lhe são importantes em profundas dimensões, referências tecidas pelo próprio artista ao longo da sua trajetória. Bené Brito, além de grande mestre-sala, também vem riscando a sabedoria e condução de um grande mestre do bailado do casal de mestre-sala e porta-bandeira. Considera-se firmado na tradição, “ranzinza” como um preto velho, como ele mesmo se denomina, sempre ressalta que as “novidades” não devem estar acima do “feijão com arroz”, para ele, primeiramente, é preciso saber fazer bem-feito o básico e ter muito cuidado com as inovações para não ferir a tradição. Na formação deste mestre, a *Ancestralidade Artística* se funde à ancestralidade afro-religiosa, como também acontece na sua formação artística enquanto mestre-sala, evidente quando destaca que desde o processo criativo e a vivência no desfile de 2023, como Zé Pelintra, não consegue mais fazer o descolamento com a entidade. Desse encontro artístico ancestral Bené Brito saiu alterado, não é mais o mesmo dentro da sua própria religião e, especialmente, na sua atuação como mestre-sala, transformações invisíveis e visíveis, como a mudança no estilo de se vestir para dançar, por exemplo, sua preferência agora é usar terno em referência ao grande ancestral da malandragem.

Retomando o relato anterior, no qual menciona a transformação do corpo como limiar do processo criativo, emagrecendo mais de vinte quilos, identifico que o artista trabalhou com objetivos e metas no processo criativo para o alcance do arquétipo esguio do malandro, como também com a referência imagética e mítica do Zé Pelintra. Como o artista referencia:

---

*“Tem aquela imagem que a gente tem do seu Zé Pelintra encostado, [...]. Por que a gente estuda a época que eles viveram e eu imagino que eles tinham um corpo esguio porque eram malandros, Zé Pelintra não é carioca, né? É nordestino, então tem toda aquela luta de vida, batalha, de sobrevivência, de viagens, passando de mundos em mundos [...]” (Bené Brito – trecho de entrevista para a pesquisa, 2023).*

---



Imagem 3 – Mestre-sala na linha da malandragem. Foto-experimentação da pesquisa.

A fantasia foi feita a três mãos. Edson Barata, carnavalesco, com sua imersão no enredo de forma sensível, artística e sagrada concebeu e desenhou. Dona Liduina – costureira e mãe de Bené – deu forma aos tecidos e Marcos Alcântara – estilista – deu o brilho e elegância necessários para vestir um Pelintra mestre-sala. A fantasia apresentou todas as referências que constituem o imaginário do seu Zé Pelintra na linha da malandragem, nas cores vermelho e branco, com chapéu panamá, camisa social, calça social, terno, gravata, sapato bicolor. Bené conta que a princípio gostou de noventa por cento da fantasia, o resplendor com as cartas de baralho e penas não lhe agradou muito, o carnavalesco percebeu e retirou, o charuto que consta no desenho foi substituído por uma bengala<sup>16</sup>.

Uma preocupação latente de Bené era “mexer” na roupa de seu Zé, de fazer alguma alteração que não agradasse a entidade, especialmente com relação ao brilho que uma fantasia de carnaval requer. Então, toda esta questão da criação do visual e adereços foi autorizada pela entidade, como podemos ver:

---

*“A ideia era que a fantasia da Dona Rosinha fosse mesmo mais glamorosa e com muito brilho e do seu Zé seria apenas um terno normal, branco, sem brilho, sem nada. Aí eu fui conversar com ele e perguntei se podia, aí ele falou assim: “é carnaval”. Na semana que nós compramos o tecido pra saia da Flávia eu perguntei pro Edson se podia ser feito do mesmo tecido e ele disse: “pode!”. Então, a roupa do seu Zé Pelintra é pro carnaval, pro desfile. Aí o Marcos entendeu e pediu o material” (Bené Brito – trecho de entrevista para a pesquisa, 2023).*

---

Toda a fantasia foi feita com um tecido branco leitoso de paetê bem pequeno, com um brilho discreto que reluz conforme o movimento do corpo, apesar da aparência leve, o tecido concedeu um peso considerável à fantasia incitando uma investitura na preparação corporal para a

---

<sup>16</sup> Mais à frente irei aprofundar sobre este objeto e sua dimensão sagrada na presentificação de seu Zé Pelintra por Bené Brito.

execução da dança, especialmente do riscado. Bené Brito concedeu uma mostra do tecido que sobrou da fantasia, nos possibilitando ver seu brilho e sentir sua textura:

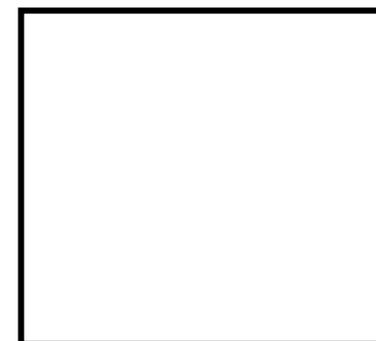


Imagem 4 – Hora de tirar do papel: a feitura da fantasia.

Dentre as mãos que teceram a fantasia ressalto as da dona Liduina. Mãos que carregaram o filho no colo e agora unem fios e pedaços de pano vestindo-o para o carnaval. Uma fantasia de fácil feitura para a costureira acostumada a fazer fantasias complexas para o filho, mas desta vez a simplicidade do terno e calça social trazia uma energia diferente: o sagrado ancestral de seu Zé Pelintra. A mãe vestir o filho é ancestral, a mãe vestir o filho de Pelintra para desfilar no carnaval é a *Ancestralidade Artística*. Laços sanguíneos, matriarcal, do processo de criação em arte que constituem a tessitura da Ancestralidade Artística de Bené Brito.



Imagem 5 – Um Pelintra tecido pela matriarca. Nas fotos: Dona Liduina e Bené Brito.



Imagem 6 – A espetacularidade do Zé Pelintra carnavalizado. Foto-experimentação da pesquisa.

A fantasia “ganhou corpo” pelas mãos de Dona Liduina e se tornou espetacular pelas mãos de Marcos Alcântara. O artista foi o responsável por “trazer o carnaval”. Colocou uma por uma das pedrinhas na fantasia, decorou, entregou sua energia criativa neste processo como parte de um ritual religioso, sagrado. Marcos é afro-religioso e seu pertencimento foi primordial para que a fantasia transbordasse sua espetacularidade na avenida.

Desde 2016 Marcos Alcântara é o estilista responsável pelos figurinos de apresentação e fantasias de Bené e Ana Flávia, ao longo desse tempo construíram uma relação de irmandade, Marcos também prepara as fantasias para a avenida no fundamento afro-religioso. Realiza toda a parte de proteção, como defumação e segredos que não podem ser revelados adicionados às fantasias.

---

*“O chapéu inicialmente era um chapéu panamá normal, mas aquela coisa, quando vai pra mão do Marcos ele transforma. Quando eu vi aquele chapéu eu fiquei impressionado. E a gente vai ver o trabalho, as coisas que ele coloca é tudo igualzinho, as quantidades são as mesmas, as cartas que ele utilizou teve um sentido mesmo” (Bené Brito – trecho de entrevista para a pesquisa, 2023).*

---

Não há dúvidas que esta fantasia foi a mais leve e ao mesmo tempo a mais pesada que Bené Brito já vestiu. Na esquerda seu Zé é “pesado” mesmo e esse peso não é qualquer um que carrega. O peso de vestir-se de Zé Pelintra é imensurável, uma responsabilidade que não pode ser “riscada” por um iniciante, mas por um artista que não aparta o sagrado do terreiro do espetáculo do carnaval, um artista que encontra as demandas e sabe como desfazê-las, por um artista que “segura” com seu corpo, que realiza todo o espetáculo com sua dança, sem fantasia luxuosa, grandiosa, mas com a força ancestral que move o samba, que dá movimento aos corpos. Esse peso só pode ser carregado por quem sabe que o mergulho na criação, no processo, é mais profundo do que os pés alcançam, é um caminho de risco, de medo e até de morte.

Bené Brito fez o “difícil parecer fácil”<sup>17</sup>, segurou a cena com o corpo, seu maior recurso neste processo. Embora tenha demorado um pouco mais que o de costume para acessá-lo, o que aconteceu somente com a autorização da entidade, a investidura na pesquisa do próprio corpo para chegar à cena carnavalesca foi intensa e difícil, como ele conta:

---

<sup>17</sup> Bené Brito, como grande mestre e referência do bailado do casal de mestre-sala e porta-bandeira que é, comumente utiliza a expressão nas transmissões de conhecimentos.

---

*Começamos a conversar muito, começamos a assistir alguns vídeos nossos e vimos que a gente sempre fazia algum movimento afro, mesmo sem intenção, aí começamos a montar alguns movimentos, algumas caminhadas, gestos. Nós somos um casal, mas esse casal na avenida não pode ter o beijo, que é tradicional nosso, ela vai ser cortejada pelo malandro, vai ser protegida por ele, pelo malandro. Então, eu comecei a verificar o jeito que ele caminhava no terreiro, o jeito que ele baiava, alguns movimentos de pé. Lá no terreiro ele baixa em homem, mas também vi baixar em mulher, por exemplo, eu vi ele baixar em uma mulher que ele veio todo de terno, do jeito que a gente vê, mas no nosso pai de santo ele não baixa de terno, ele não vem daquele jeito. Eu vi várias pessoas recebendo Zé Pelintra de maneira diferente, de se vestir, de falar, caminhar. Então, quando eu digo que foi muito difícil pra mim, pra eu fazer essa montagem, porque eu tinha medo de ferir, de fazer alguma coisa errada, foi quando chegamos ao resultado que levamos pra avenida” (Bené Brito – trecho de entrevista para a pesquisa, 2023).*

---

É primordial enfatizar que a pesquisa efetuada pelo artista não teve como referência outros mestres-salas que já desfilaram como Zé Pelintra ou famosos dançarinos que na atualidade remontam o perfil do malandro da Lapa carioca do século XX, não partiu do externo, mas de dentro, apresentou um caminho próprio, autoral, de imersão no terreiro em plena conexão com a entidade, fazendo um estudo profundo e com noções próprias.

Pude acompanhar uma imersão de pesquisa corporal do artista já nas proximidades do desfile. Bené fez uma experimentação/criação tentando aproximar ao máximo a fantasia, portanto, usou terno, camisa social, calça gravata, sapato sola lisa, chapéu e bengala, elemento cênico

usado no desfile. A experimentação aconteceu dentro da quadra do Piratas da Batucada que, nas proximidades do carnaval, já se transformava em barracão, tomado por materiais, adereços, fantasias.

O que me chamou a atenção logo no início da experimentação foi a instauração do *corpo-encruzilhado* do artista, acionando suas referências artísticas e ancestrais. Bené primeiramente se conectou com seu sagrado, colocou sua guia de Exu e pediu licença para “iniciar o trabalho”, um ritual artístico-sagrado espetacular, quase que litúrgico, a impressão que tive é que o barracão se calou para ouvir o corpo dançar, pois algo de sagrado e muito forte foi instaurado naquele lugar. Com a experimentação do corpo, com a dança, aquele espaço-lugar do carnaval ganhou uma atmosfera sagrada, um exemplo disto é que ao final da experimentação os trabalhadores do barracão pediram para tirar foto com Bené, mas a impressão que tive é que eles estavam reverenciando seu Zé Pelintra, como se ele estivesse ali encarnado.

Quando iniciou a experimentação uma atitude corporal malandra surgiu, com uma inclinação do ombro, como se um lado do corpo fosse puxado em direção ao chão, uma postura menos verticalizada. Executava os movimentos tradicionais da dança do mestre-sala, mas não deixava de malandrear, não havia dissociação entre o mestre-sala e a presentificação de seu Zé, mas uma integração total de movimentos que apresentavam ondulações, balanceios, inclusive o riscado. Trabalhou gestos, posicionamentos de cabeça, posturas arquetípicas do malando como a perna cruzada, o toque suave da ponta dos dedos na beira no chapéu, a expressividade do rosto com sorriso aberto e com parte escondido pelo chapéu instaurando o enigma que é Zé Pelintra. Esse era o objetivo de Bené, essa corporificação artística, como ele enfatiza:

---

*“[...] percebi também que eu não estava com uma postura assim clássica, de peito aberto, eu estava meio corcunda, meio assim com uma postura de caboclo arriada, entendeu? Era justamente isso que eu estava procurando, não descaracterizar a dança do mestre-sala, não*

*descaracterizar o malandro que eu acompanhei, que eu via no terreiro e trazer pra dentro de mim e poder ter aquele resultado” (Bené Brito – trecho de entrevista para a pesquisa, 2023, grifo nosso).*

---

Bené Brito fez uso de um elemento cênico que trouxe ao processo criativo e à presentificação do Zé Pelintra carnavalizado a energia do ancestral malandro: a bengala. Não é comum ver Zé Pelintra na linha da malandragem usando bengala, geralmente está com cigarro ou charuto nas mãos, mas o Zé que Bené deu corpo fez uso, pois o objeto próprio da entidade foi emprestado ao artista para desfilar no carnaval, mas só teve contato na semana do carnaval quando foi buscá-la no terreiro, parte do processo criativo, inclusive o ensaio técnico às vésperas do desfile foram realizados com uma bengala improvisada de ferro.

O artista conta que dançar como mestre-sala portando uma bengala foi bem difícil, já que o bailado do casal é permeado pelo toque das mãos, pelo toque ao pavilhão para apresentá-lo ao público, pela condução e cortejo da porta-bandeira, por isso a repetição e ensaios foram essenciais para que o elemento cênico fosse integrado ao artista, à sua dança, ao seu corpo.



Imagem 7 – O elemento cênico como extensão do corpo na dança.  
Foto-experimentação da pesquisa.

---

*“Senti muita diferença porque no ensaio eu usava uma bengala de ferro, encapada, uma bengala simples de material, mas eu fiz o mesmo processo, eu lavei ela com banho no terreiro pro ensaio técnico e com a bengala do seu Zé também, lavei e defumei. **Foi a extensão do meu corpo**, eu acho que aquela bengala me conduziu, tanto que tem movimentos que eu ensaiei com a bengala de ensaio que eu não fiz, mas fiz outros com a bengala da avenida que apareceram na hora” (Bené Brito – trecho de entrevista para a pesquisa, 2023, grifo nosso).*

---



Imagem 8 – A imersão do artista no processo de criação e presentificação. Foto-experimentação da pesquisa.

Abrimos este samborê com o ponto riscado da ancestralidade sagrada de Bené Brito e agora apresento o **Ponto-Ancestral-Artístico** do artista. Ponto que concentra a Ancestralidade Artística deste mestre-sala de notável trajetória no carnaval paraense. Ponto riscado que reflete o constante movimento ancestral, artístico e sagrado do artista.

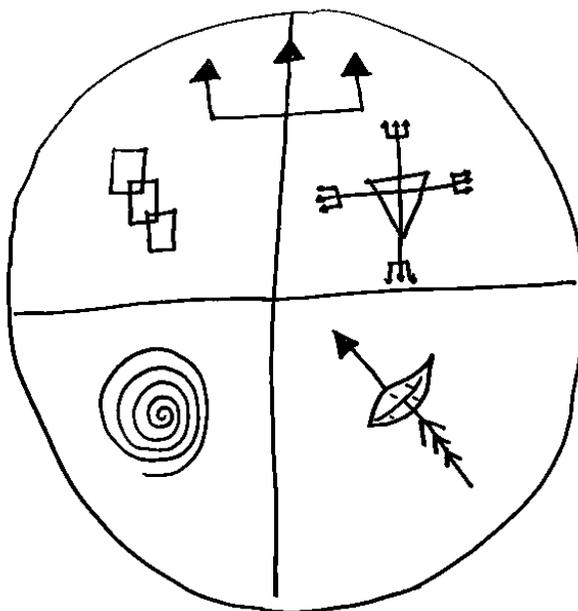


Figura 2 – Ponto-ancestral-artístico de Bené Brito. Desenho: Arianne Pimentel.

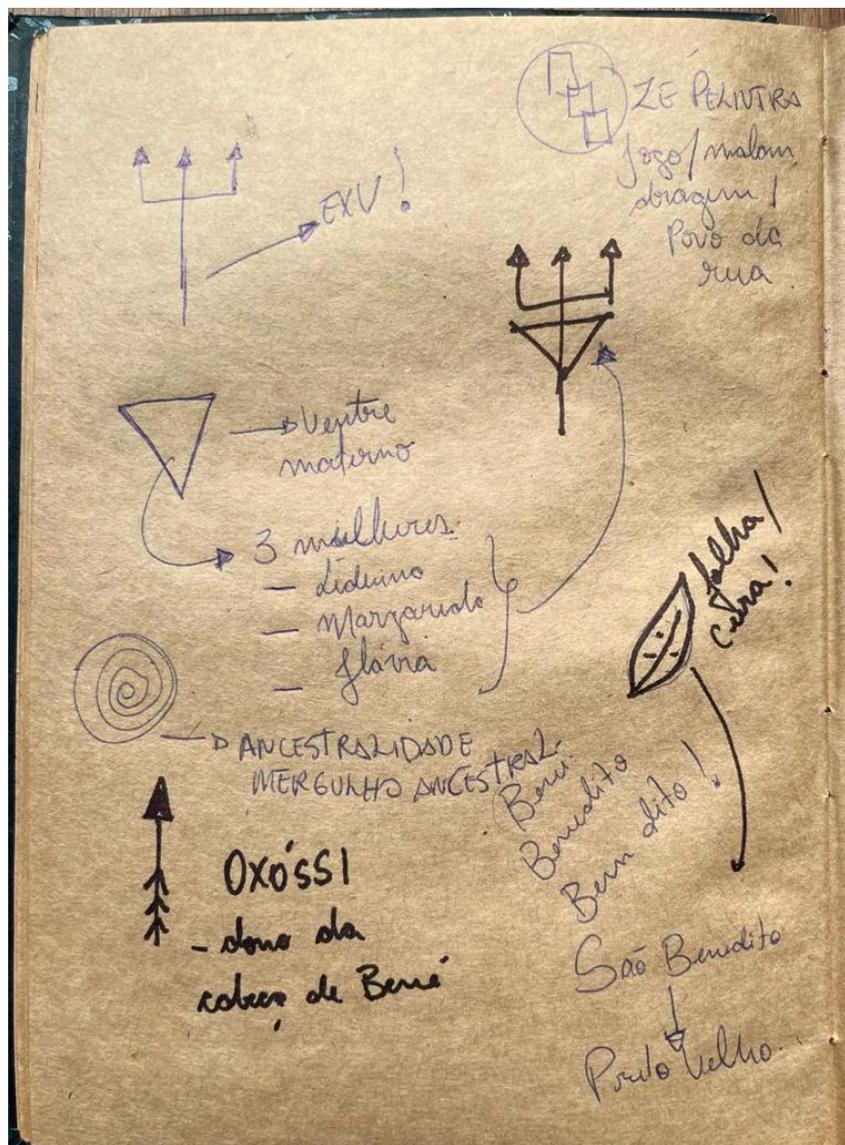
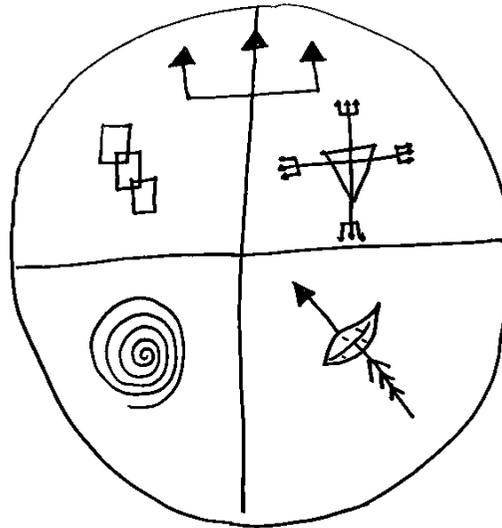


Imagem 9 – Processo Criativo do ponto-ancestral-riscado de Bené Brito. Recortes do caderno de experimentação da pesquisadora.

O *ponto-ancestral-artístico* de Bené Brito é concebido a partir da filosofia do cosmograma kongo – da dikenga. Como linha de força central o tridente de Exu, fincando energia ancestral do seu Zé Pelintra e o povo da rua. Apresenta a trajetória artística de Bené Brito alicerçada pela sua religiosidade afro-brasileira e pela construção do corpo-encruzilhado em constante estado de atravessamentos e movimento expansivo.

No tempo de Tukula, do amadurecimento, as cartas simbolizam Zé Pelintra malandro, na linha de esquerda. Simbolizam o jogo sagrado e artístico entre o artista e a entidade durante o processo de presentificação para o espetáculo de escola de samba. A partir do profundo mergulho no processo de criação e aproximação com a energia sagrada do malandro ancestral, este passa a integrar a Ancestralidade Artística de Bené Brito.



No tempo de Luvemba, tempo do retorno para uma nova vida, a espiral aberta em movimento circular representa o movimento de mergulho em si – mergulho ancestral – e a constante construção em expansão do artista e da sua Ancestralidade Artística. Movimento crescente que não apresenta fim, está sempre aberta a novos mergulhos, experiências e movimentos.

No tempo de Kala, o nascimento, a encruzilhada com as pontas em tridente representa a Ancestralidade Artística de Bené. Trajetória do artista firmada nas práticas da rua, do terreiro, atravessada por muitos caminhos e pessoas, encarnadas e desencarnadas. A imagem da encruzilhada com o triângulo invertido também representa o corpo-encruzilhado do artista e da sua ancestralidade feminina e maternal, útero gerador da sua dança, enfatizando três mulheres que o ancestralizam artisticamente: Liduína, Margarida Malar e Ana Flávia Brito.

No tempo de Musoni, de concepção, a flecha que atravessa a folha representa a energia do preto velho (São Benedito) na linha de irradiação do orixá Oxóssi, pai de cabeça de Bené Brito. Neste espaço-tempo está sendo concebido com os elementos deste orixá, compondo seu corpo, sua ancestralidade artístico-sagrada.

## 5.2 ANCESTRALIDADE E ESPETACULARIDADE: O PELINTRA NA AVENIDA

*Talvez a grande loucura lúcida do corpo seja o amor  
e sua celebração esteja na poesia.  
(João de Jesus Paes Loureiro).*



Imagem 10 – O amor encarnado de Rosinha Malandra e Zé Pelintra na avenida do samba. Na imagem: Bené Brito e Ana Flávia Brito. Foto: Marcos Barbosa.

Como pode uma imagem conter a força de nos conduzir a espaços-tempos tão distantes do qual nos localizamos? A imagem que abre esta subseção tem esse poder e me transporta<sup>18</sup> à avenida do samba para ver Rosinha Malandra e Zé Pelintra bailarem em dimensões artísticas e sagradas, assim como os pontos riscados que acionam energias e corporificam em presença encarnada entidades, caboclos, orixás. Afetada pela espetacularidade dos corpos dos artistas em *estado de graça*<sup>19</sup>, em profundo encantamento de si, dilatação ancestral, espetacular, como uma espiral crescente, expansiva, a partir da imagem do corpo que risca a espetacularidade que lhe transborda do coração, passo a acreditar que o amor também é visível.

Para nosso grande poeta paraense e amante da Etnocologia, João de Jesus Paes Loureiro, “o corpo só é lugar do amor enquanto o amor faz dele o seu lugar” (2022, p. 26). Há vinte e quatro anos de trajetória artística Bené Brito faz do corpo a morada do amor porque nele habita seu riscado que, como um portal, desvela sua *Ancestralidade Artística*. A imagem em questão emana a energia artística ancestral de Bené Brito e Ana Flávia Brito, casal de mestre-sala e porta-bandeira, unidos pelo pavilhão e matrimônio. Há vinte e três anos enamorados, e deste laço o amor mais uma vez se faz visível através do bailado de Beatriz Brito, filha do casal e porta-bandeira desde o ventre de sua mãe.

Ele de Zé e ela de Rosinha, atravessaram a avenida encarnando o amor, amor pelas entidades presentificadas em riscado e giros, pelo carnaval, pelo pavilhão da escola de samba Piratas da Batucada que há nove anos incorpora suas vidas. Eles são o amor visível em dança! Me reporto ao amor ancestral, não o amor platônico, mas o amor da ação, da entrega, da doação do que é mais sagrado de si. E por falar em entrega, em conversa informal, Bené Brito me contou que a porta-bandeira Ana Flávia fez à mão uma por uma das rosas que cobriram a fantasia da “sua” Rosinha Malandra, mais uma vez o amor se tornou visível, desta vez em rosas entregues “ao santo” como uma oferenda sensível de afeto, doação, devoção. Volto a dizer que o amor é visível e também espetacular!

---

<sup>18</sup> Não estive presente no dia do desfile acompanhando Bené Brito na avenida, na subseção seguinte discorro sobre a razão.

<sup>19</sup> “O Estado de Graça é um estado ténue, entre a consciência e a inconsciência na cena, é o sombreamento da/o atriz/ator, da/o artista” (Carvalho, 2021, p. 170).

Na dimensão espetacular, a entrega de Bené Brito ao processo criativo reflete o amor em dança riscada pelos pés do mestre-sala apelintrado que encontra na avenida o seu lugar no mundo. O corpo do artista entregue à cena carnavalesca é dilatado pela festa e, ao dançar, o corpo alterado energeticamente (Carvalho, 2021), se transforma, transborda, acessa outras dimensões. Neste espetáculo não existe uma segunda chance, uma nova passagem, o espetáculo de uma escola de samba só se realiza uma vez, o que fica é memória. Todo o processo criativo, tudo o que foi feito, todo amor doado para pisar no chão da festa da carne começa e termina na avenida, naquele instante presente. Então, o artista ao entregar tanto de si se descola da carne e passa a dançar em outros planos, mundos, realiza “incorporações”, por isso a existência de lacunas da memória, a memória desse corpo na avenida passa a existir em flash, em recortes, em instantes sagrados. Ao se reportar à dança, Bené nos conta sobre as energias que afetam seu corpo, levando-o a outros planos:

---

*“A cada dança, a cada hora que a gente vai dançar é um sentimento diferente e a gente pode até se preparar pra dançar, mas quando a gente pisa o chão sagrado a conexão vem a energia vem e transforma o nosso corpo, a nossa alma e a gente consegue dançar, riscar o que aquele momento tá pedindo, o que aquela energia tá pedindo naquele momento. Então, o sentimento de cada dança é novo, mas é de leveza, parece que a gente sai desse plano e entra no plano espiritual e a gente consegue desempenhar o nosso trabalho, a nossa dança bem” (Bené Brito, trecho do vídeo-artístico: Corpo-encruzilhado).*

---

Bené, ao atravessar a avenida na noite do dia onze de fevereiro de 2023, recriou e reatualizou o mito do Zé Pelintra no imaginário do carnaval paraense, o corpo-encruzilhado do artista imerso na cena levou o público a compartilhar consigo uma experiência artística e sagrada. A encruzilhada e os fundamentos do processo criativo, que o artista teceu com a entidade e entregou na cena, foram tão profundos que após o desfile algumas pessoas chegaram a perguntar se ele estava tomado pela entidade.

Bené não estava incorporado por Zé Pelintra, mas estava iluminado por ele, com o *corpo-encostado*<sup>20</sup> (Carvalho, 2021) pela energia da entidade presentificada em cena. O *corpo-encostado* consiste em “[...] um corpo imenso, ampliado e expandido na cena. Corpo que pede licença, bate cabeça, corpo que gira na gira, dentro e fora dela, corpo que tem seu fundamento no chão da rua, mas que reverbera por toda a imensidão do cosmos” (Moraes, 2022, p. 78).

O *corpo-encostado* apresenta uma **energia cósmica** substanciada nas fontes pelas quais a/o artista se alimenta. Sua fonte para a composição da atuação é a **energia apadrinhada** em seu *corpo-encostado*. A noção de corpo artístico, em seu processo de criação, não está ligada só à religião, mas também a outros motes de criação como matrizes para o fazer artístico. Está relacionada a toda e qualquer poética para a criação e sua dilatação artística porque, em minha concepção de artista, tudo é sagrado, e pode estar em um campo religioso, na procissão, na escola de samba, no riscado de seu mestre-sala, no girar do pavilhão da porta-bandeira, no concerto, na quadrilha, no olhar da atriz, na drag, na performer, em toda e qualquer outra cena, na rua (Moraes, 2022, p. 84).

Para Moraes (2022), “[...] no *corpo-encostado*, para além do trabalho do corpo que proporciona o estado alterado de consciência da/o artista iluminado/a, existe a alteração desse estado de corpo e consciência pela busca da energia cósmica almejada pela/o artista. A diferença consiste no encostamento, seja ele consciente ou não”. Embora Bené Brito tenha buscado a iluminação de seu Zé Pelintra em todo processo criativo, no desfile precisava estar ali na dominância da cena, como ele ressalta: “*Era eu que estava ali, estava consciente porque eu estava ali pra garantir primeiramente um trabalho, o respeito as duas entidades e parte do carnaval que era garantir um bom desfile, a nota máxima*” (Bené Brito – trecho de entrevista).

---

<sup>20</sup> Noção tecida pela artista-etno-pesquisadora Ana Claudia Moraes em sua pesquisa doutoral no Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA. “Corpo-Encostado constitui-se em uma noção autoral disseminada pela pesquisadora Ana Moraes, que se refere ao corpo e suas múltiplas possibilidades de imersões como signo-marca dos procedimentos processuais do campo etnocenológico em sua dinâmica investigativa” (Santa Brígida, 2022, p. 29).

Mesmo entregando seu corpo ao processo e ao chão sagrado da avenida, seu objetivo maior era garantir a nota máxima para a escola, já que o espetáculo realizado visa a disputa de um campeonato e a apresentação do casal de mestre-sala e porta-bandeira garante importante pontuação. Enquanto quesito que passa por avaliação de jurados, Bené Brito e Ana Flávia Brito não buscavam conscientemente a possessão de seus corpos pelas entidades que estavam presentificando na cena, alterando seus estados de consciência, justamente pelo pertencimento e conhecimento afro-religioso que possuem sabiam que o trabalho para se manterem na dominância dos seus corpos na cena seria ainda maior.

Embora Bené enfatize o seu estado ativo, presente da consciência no instante do espetáculo, também sinaliza momentos de descolamentos, de arrebatamento do corpo ao se reportar à dança e o uso da bengala:

---

*Um exemplo que eu lembro bem assim é que cada movimento que acabava de fazer parecia que eu me desequilibrava e essa bengala me equilibrava, parece que me firmava no chão. Então, a bengala me equilibrava porque na hora da dança parece que a gente se transportava e na hora daquela finalização usava aquela bengala pra me proteger. (Bené Brito – trecho de entrevista para a pesquisa, 2023).*

---



Imagem 11 – O arrebatamento do corpo pela dança. Na imagem: Bené Brito e Ana Flávia Brito. Foto: Marcos Barbosa.

Bené, ao riscar a avenida do carnaval paraense, criou um espaço próprio, espetacular, simbólico, sagrado, um espaço de saídas e retomadas, se transportava e retornava equilibrado e protegido pela bengala de seu Zé Pelintra, firmando-o em si, firmando-o no chão sagrado do carnaval. A espetacularidade se fez pela presentificação de um Zé Pelintra mestre-sala, carnavalizado.

Ao longo dos samborês dos três mestres-salas, sujeitos-protagonistas, venho anunciando e reportando a *Ancestralidade Artística*, tecendo relações, apontamentos, apresentando perspectivas, embora não tenha concedido um espaço específico de adensamento sobre a noção, por compreender que ela está em toda esta *pesquisa-encruzilhada* como uma ancestral, se fazendo existir e dando fundamentos para novas existências. Todavia, esse samborê evoca o aprofundamento na noção que é erguida pela tríade: Etnocenologia, ancestralidade e corpo-encruzilhado.

A *Etnocenologia*, enquanto base teórico-metodológica, risca a primeira encruzilhada da noção de *Ancestralidade Artística*, por ser a etnociência que me possibilita a construção epistemológica de uma noção que parte do corpo em movimento ancestral, poético, do corpo tomado de si em plurais dimensões. A *ancestralidade* sustenta a noção enquanto filosofia, categoria de pensamento, analítica, de criação, modo(s) de ser mundo, do ser em profundo encantamento e conhecimento de si, do que o constitui, de outros corpos encarnados e desencarnados, energias, territórios, sagrado, coisas, ou seja, tudo que concede sentido à existência. O *corpo-encruzilhado* é um importante fundamento por nascer da encruzilhada, grande potência de criação e epistemologia afrocentrada, a “boca que tudo come”. É corpo mito-poético, atravessado e que aciona novos atravessamentos para chegar à cena, à prática artística.

A *Ancestralidade Artística* é o traço singular do/a artista na construção do chão ancestral da sua arte, movimento de tessitura autoral da própria ancestralidade, do que ancestralmente atribui profundos sentidos para si e à sua prática artística. É o conhecimento da co(existência) de uma anterioridade, dos ancestrais que já teceram caminhos e que habitam de forma visível e invisível determinadas práticas artísticas, especialmente às práticas firmadas no chão afrodiaspórico, afro-brasileiro. A noção não se postula na herança ancestral consanguínea e/ou artística, como também não rompe as mesmas, podendo o/a artista apagar, (re)construir, transformar, ressignificar, criar, encruzilhar os próprios caminhos e fios relacionais

que o/a ligam à ancestralidade. A *Ancestralidade Artística* é expansiva porque o/a artista imerso no fazer também é, se ancestralizando a cada novo processo, projeto, espetáculo, criação, imersão.

Compreendendo o poder mágico das imagens, especialmente do ponto riscado enquanto iconografia constituída por símbolos dotados de significados próprios da energia ancestral dos guias espirituais das religiões de matrizes africanas capaz de evocá-los e corporificá-los, criei um ponto riscado para a *Ancestralidade Artística*. O ponto concentra a partir dos símbolos os fundamentos da noção. Acessar visualmente o ponto é, também, acessar à noção em sua profundidade epistemológica e dimensões simbólicas:

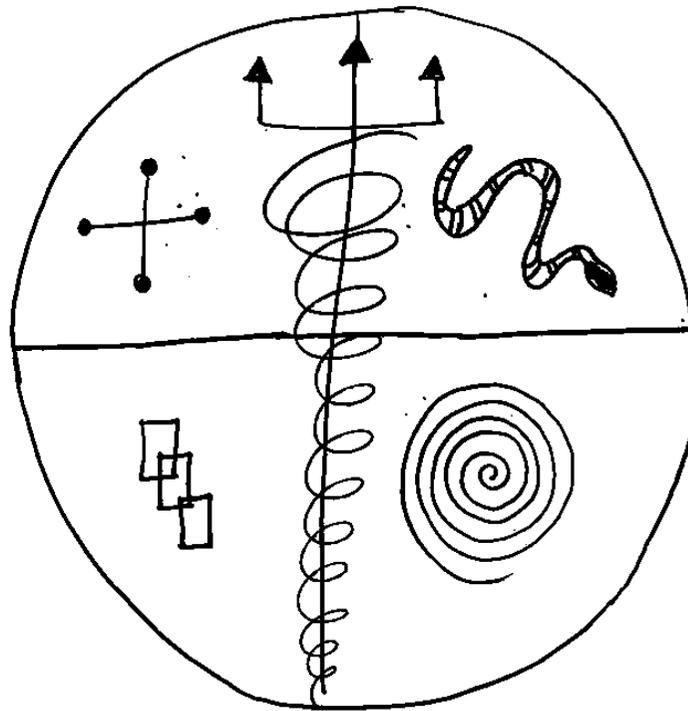
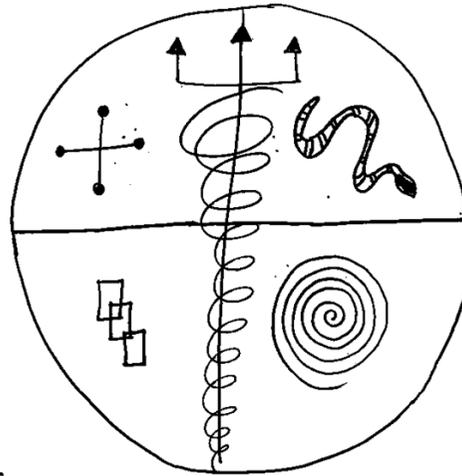


Figura 3 – Ponto riscado da noção de Ancestralidade Artística. Desenho: Arianne Pimentel.

O *ponto riscado da noção* é concebido a partir da filosofia do cosmograma kongo – da dikenga. Como linha de força central Exu, ancestral epistemológico da pesquisa. O tridente de Exu envolvido pela espiral remonta a força ancestral do movimento que a *Ancestralidade Artística* se assenta.

No tempo de Tukula, do amadurecimento, a encruzilhada representa o corpo-encruzilhado.



No tempo de Kala, o nascimento, a cobra coral representa a Etnocologia em movimentos sinuosos, flexíveis.

No tempo de Luvemba, tempo do retorno para uma nova vida, as cartas simbolizam Zé Pelintra malandro, na linha de esquerda, energia ancestral da noção de Ancestralidade Artística.

No tempo de Musoni, de concepção, a espiral representa o movimento de ir ao encontro aos ancestrais, na ação de constante expansão da ancestralidade.

### 5.3 UM PELINTRA RISCANDO A AMAZÔNIA



Imagem 12 – Um Pelintra Riscando a Amazônia. Foto-experimentação da pesquisa.

Muitos pontos foram riscados, apagados e reinscritos nesta pesquisa-encruzilhada. Ao longo desse tempo que ela se fez existir, em constante construção, algumas despedidas foram efetuadas para outros “corpos” nascerem e com eles novos caminhos. Desde o pré-projeto da pesquisa a minha experiência de imersão etnocenológica ao lado dos três mestres-salas sujeitos-protagonistas no desfile carnavalesco era a passagem mais esperada, a bateria da escola de samba que fazia pulsar e movimentar meu corpo enquanto *artista-etno-pesquisadora* que sou! A esperança de viver o carnaval nas profundas imersões tornou-se contagiante novamente.

Lembro-me de uma aula do doutorado na qual a professora Wlad Lima nos alertou sobre a importância de mostrar, também, a “cozinha da pesquisa”. Não só as coisas prontas, arrumadas, “certinhas”, mas como foram preparadas, o que deu certo e o que não deu certo. E por aqui algumas coisas não deram certo, não foram efetuadas, algumas da ordem da minha vida pessoal, outras que estavam para além do meu alcance, como a pandemia de Covid-19.

A tão ansiada vivência etnocenológica no carnaval de 2023 não aconteceu, mesmo com o “novo normal” e o retorno das escolas de samba para as avenidas, mesmo com tudo previamente organizado. Consegui a autorização<sup>21</sup> oficial para pisar na avenida do samba paraense e com a credencial e câmera em mãos o caminho não pôde ser seguido, não estive na avenida, dessa vez por demandas de cunho familiar<sup>22</sup>.

E agora? E esse vazio? E esse espaço que está aqui e em mim? Me perdi e parei. O tempo da pausa foi precioso para a reconexão, o reencontro e motriz para novos movimentos. E mais uma vez Exu soprou a transformação do movimento, ascendendo a fagulha da *pesquisadora-exuística* que me tornei, um novo e espetacular caminho se abriu na minha frente e fiz meu próprio carnaval! Do meu retorno processual à pesquisa,

---

<sup>21</sup> Com antecedência, solicitei junto à Fumbel o credenciamento para estar na avenida com Fábio de Cássio, Bené Brito e Nando Elegância, no momento do desfile das suas escolas de samba. Mesmo com a documentação escrita, formalizada junto ao órgão público, precisei vencer muitos entraves. Os não foram imediatos, embora não tenham me feito aceitá-los, travei a guerrilha e venci as demandas que “fechavam o caminho”, recebi a credencial! Sinalizo o quão é difícil ser pesquisador(a) das práticas culturais em Belém do Pará e ter acesso aos espaços/eventos organizados pelos órgãos públicos da cidade, espaços que nossos fenômenos habitam e que as portas se fecham para o nosso acesso. Ficamos à mercê das brechas, do olhar distante, da clandestinidade ou da transgressão ao pular por cima das cercas e passar por baixo dos cordões de isolamento que insistem em nos apartar. Uma reestruturação da política de acesso à cultura e pesquisa na cidade é urgente.

<sup>22</sup> O carnaval de 2023 ficou marcado pelos confetes transformados em lágrimas, devido ao adoecimento do meu filho e sua internação na UTI vésperas do desfile. Foi um carnaval longo, mas de superação, assim como muitas alcançadas ao longo desse tempo de pesquisa, tempo que não é meu, mas dela própria.

com lacunas imensas, dúvidas, o fenômeno mais uma vez me ensinou que quem faz sua existência é ele próprio, ele quem decide sua fantasia, a escola de samba e onde desfilar sua espetacularidade, e assim aconteceu! Desse processo de transformação nasceu o vídeo-artístico intitulado “*Um Pelintra riscando a Amazônia*”.

Cada samborê dos sujeitos-protagonistas possui uma poética, uma linguagem, uma singularidade artística engendrada da trajetória de cada um, e o vídeo é a poética deste, como também é a grande encruzilhada de criação artística da pesquisa. Embora a criação artística não tenha sido um objetivo inicialmente firmado, os caminhos próprios do fenômeno e o processo de escuta sensível do mesmo nos conduziram a este lugar: a criação audiovisual na linguagem da dança.

*Um Pelintra riscando a Amazônia* é a corporificação da noção de *Ancestralidade Artística*. Caminhamos para além das teorias e epistemes e trouxemos a noção para o corpo, portanto, assistir ao vídeo é acessar pelo(s) afeto(s) da espetacularidade do riscado à pesquisa em todas suas encruzadas. É ver em movimento, em dança, a *Metodologia-Etno-Encruza*, a *Corpo-risco-grafia*<sup>23</sup>, a epistemologia decolonial e exuizada, as noções, autores, pesquisadores, os mitos, a filosofia afrodiaspórica e afro-brasileira, a Umbanda, o sagrado, o corpo-encruzilhado, os espaços-lugares, os territórios. É ver o mestre-sala riscando a encruzilhada com Zé Pelintra e firmando o ponto da *Ancestralidade Artística*.

Bené Brito usou a fantasia do desfile do carnaval de 2023 e a mesma bengala emprestada por seu Zé. Antes de iniciarmos a gravação reservamos um espaço para Bené se preparar, vestir a fantasia, e vê-lo nesse processo de corporificação, de presentificação apelintrada, foi um convite para imergirmos<sup>24</sup> junto com o artista em um ritual sagrado e espetacular, preparando-nos para a cena.

Divido a direção artística com Raoni Figueiredo, artista do audiovisual, paraense, musicista, umbandista, quem captou as imagens e realizou a edição do vídeo. É fundamental mencionar que o lugar de pertencimento afro-religioso, dentro da Umbanda do artista foi uma importante encruzilhada que me conduziu a convidá-lo a adentrar neste lugar que tão é sagrado para mim: esta pesquisa! Sua *Ancestralidade Artística* tecida

---

<sup>23</sup> Nome concedido à escrita da pesquisa.

<sup>24</sup> Além de mim e Raoni Figueiredo, estavam presentes os integrantes da equipe técnica: Milena Maia, Flávia Brito e Raoni Paixão.

pelo respeito, pertencimento e conhecimento “do santo” foi essencial para a compreensão da dimensão artístico-sagrada e captação da espetacularidade do fenômeno.

A concepção artística de *Um Pelintra riscando a Amazônia* partiu da ação de espiralar para dentro da pesquisa, em movimento de encontro ancestral. Todas as encruzilhadas que risquei ao longo da pesquisa artisticamente e simbolicamente constituem o vídeo. Estruturei um roteiro flexível, com cenas delineadas, não tivemos ensaio, a proposta foi levar o artista, imbuído do corpo-encruzilhado, a ocupar os espaços da cidade e “deixar nascer” através do adensamento da relação entre corpo, território e riscado. Aprofundando na Ancestralidade Artística, convidamos outros mestres-salas das escolas de samba de Belém para integrarem o vídeo-artístico, destacando o movimento crescente e de re(existência) do riscado pelos artistas da cidade em diferentes momentos da carreira, ressaltando a participação de Nando Elegância e Fábio de Cássio nos possibilitando ver os três sujeitos-protagonistas da pesquisa riscando juntos, dividindo a cena.

O espaço tornou-se a grande motriz de criação, portanto, coletivamente escolhemos os lugares da cidade em que sentimos a energia de Exu e do povo da rua, da linha de esquerda, são eles: a rua João Alfredo localizada no centro do comércio da cidade, a feira do Ver-o-Peso, o Mercado de Carne e a Pedra do Peixe.

Lugares de afeto e ancestralidade que através do(s) pés do(s)mestre-sala(a) apelintrado(s) riscando o espaço-lugar emergem Mairí, terra Tupinambá. O corpo que risca seu próprio lugar desvela seus territórios. A dança é território, o riscado é território, Belém do Pará é pedaço de terra no Norte do país que origina e abriga corpos amazônicos que tecem trajetórias, ancestralidades, inscrevem com os pés suas existências carnavalizadas. Território que se funde ao corpo, corpo que se funde ao território ancestral indígena corporificado pelo riscado de artistas que lhe habitam, que dançam, que riscam chãos ancestrais e desvelam mundos, desvelam a grandeza da Região Norte como lugar de criação-conhecimento-expansão e firmam o território desta pesquisa-encruzilhada: a Amazônia Paraense.

Os convido para assistirem o vídeo-artístico *Um Pelintra riscando a Amazônia*:



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

## 6. FIRMANDO O PONTO: POR UMA ANCESTRALIDADE ARTÍSTICA

*Nas espirais do tempo tudo vai e volta  
(Leda Martins)*

Ao chegar até aqui, o momento de entregar ao “santo”, de “arriar as obrigações” e firmar o ponto no chão sagrado da pesquisa, exerci o movimento de espiralar em mim mesma e nessa espiral do tempo, o espaço-tempo que durou essa pesquisa, saio transformada e em transformação. Nesse espiralar encontrei meu grande ancestral já desencarnado, meu avô, *um marinheiro em minha vida*, o malandro que me criou, ensinou a andar e riscar caminhos.

Nesse trajeto encruzilhado, **Exu** foi a grande força da criação, da transgressão e do movimento do meu corpo entregue à pesquisa, provocando o nascimento da **CORPO-RISCO-GRAFIA**, escrita autoral gerada pelo processo de escuta sensível do fenômeno, de como escrever sua existência livre, arruaceira, dentro das páginas da tese, o chão da pesquisa. A corpo-risco-grafia foi constituída por pontos riscados, fotografias, desenhos, versos, vídeos, possibilitando-me, também, riscar a poética de cada Samborê. Por ter consistido em uma ação de criação, percepção, análises e transbordamentos provocados e sentidos pelo meu corpo ao afetar e deixar ser afetado.

Ao tirar os sapatos e pisar com os pés descalços no chão da pesquisa senti o princípio dinâmico de Exu vibrar meu corpo e desse encontro ancestral o desvelar do **EU-EXU-PESQUISADORA**, um processo de encantamento, arrebatamento e desconstruções, me ofertando potência para riscar encruzilhadas e reencontrar com a minha rua, antes esquecida, e território dos sujeitos-protagonistas da pesquisa. Exu, com seu tridente fincado na minha carne, me mostrou o terceiro caminho, apontou as novas direções, me lançou ao risco da rua, da noite, do jogo, me levou à encruzilhada, a boca que alimenta o mundo! O meu (re)nascido enquanto pesquisadora-exuística dentro do espaço acadêmico, de pesquisa em Artes, foi fundamental para chegar nesse lugar de firmamento, instante de entregar ao mundo a existência corporificada que é esta pesquisa-encruzilhada.

Exu foi o ancestral epistemológico desta pesquisa de epistemologia afrocentrada de guerrilha decolonial, como também o princípio organizador e estrutural do corpo da pesquisa que se fez em um *Ebó-livro* e três *Samborês*. Exu, enquanto dono das encruzilhadas, também foi energia atravessada que ancestralizou a criação dos caminhos metodológicos da pesquisa, da *METODOLOGIA-ETNO-ENCRUZA*. Metodologia de base etnocenológica que objetivou o movimento de encruzadas, de saída, da ida ao encontro do fenômeno nas encruzilhadas de suas existências, como rua, terreiros, escolas de samba, avenida.

A Etnocenologia foi a base teórica-metodológica que assentou a pesquisa por compreendê-la como o movimento do retorno, de descida. Da desconstrução das epistemologias de elevação, as colonizadoras, que ergueram degraus para poucos pés subirem. Do movimento de guerrilha. De descentralização para a ida ao encontro com as práticas das beiras, das margens, onde habita a teatralidade<sup>25</sup> na simplicidade de se arrumar para o olhar do outro e na grandiosidade da espetacularidade<sup>26</sup> da captura, do afeto, do encantamento. A encruzilhada do corpo, dos comportamentos, das práticas, dos ritos, dos mitos. O pó da terceira cabaça de Exu, espiral aberta a serpentear em movimento.

---

<sup>25</sup> “Teatralidade – palavra dicionarizada em língua portuguesa (HOUAISS, 2001, p. 2682; AURÉLIO, 1986, p. 1655), originada do vocábulo grego que se constituiu para designar a ação e o espaço organizados para o olhar, que compreendo como uma categoria reconhecível em todas as interações humanas. De fato, toda interação humana ocorre porque seus participantes organizam suas ações e se situam no espaço em função do olhar do outro. Assim, penso em todas as interações, as mais banais e cotidianas, nas quais, podemos compreender, todas as pessoas envolvidas agem, simultaneamente, como atores e espectadores da interação (aqui utilizo esses vocábulos do mundo do teatro certamente – e apenas – como metáfora)” (Bião, 2009, p. 34-35).

<sup>26</sup> “Espetacularidade – palavra ainda não incluída nos mais importantes dicionários da língua portuguesa, editados no Brasil, que registram “espetaculosidade”, como qualidade ou procedimento de espetáculo – derivada do vocábulo espetáculo, de origem latina, destinada a designar o que chama, atrai e prende o olhar (HOUAISS, 2001, p. 1229; AURÉLIO, 1986, p. 704), que compreendo como uma categoria também reconhecível em algumas das interações humanas. De fato, em algumas interações humanas – não em todas – percebe-se a organização de ações e do espaço em função de atrair-se e prender-se a atenção e o olhar de parte das pessoas envolvidas. Aí, e então, de modo – em geral – menos banal e cotidiano, que no caso da teatralidade, podemos perceber uma distinção entre (mais uma vez, de modo metafórico) atores e espectadores. Aqui e agora, a consciência reflexiva sobre essa distinção é maior e – geralmente – mais visível e clara. Trata-se de uma forma habitual, ou eventual, inerente a cada cultura, que a codifica e transmite, de manter uma espécie de respiração coletiva mais extraordinária, ainda que para parte das pessoas envolvidas possa se tratar de um hábito cotidiano. Assim como a teatralidade, a “espetacularidade” contribui para a coesão e a manutenção viva da cultura” (Bião, 2009, p. 35-36).

Enquanto mulher-malandra pelintrei no meu terreno, na Etnocenologia, apresentei o jogo e propus as regras, trazendo os malandros para jogarem comigo neste lugar. Fábio de Cássio, Nando Elegância e Bené Brito, os sujeitos-protagonistas da pesquisa, “entidades” que riscam o chão do carnaval paraense também riscaram comigo o chão da pesquisa. Três homens negros, afro-religiosos, mestres-salas, suas trajetórias artísticas evocaram as questões adensadas nos samborês. Sujeitos-protagonistas que foram os referenciais de primeira grandeza que me conduziram ao firmamento da noção de Ancestralidade Artística.

O **EBÓ LIVRO** que foi constituído pelas seções integradas **RISCANDO ENCRUZILHADAS** e **INSCRIÇÕES SAGRADAS: PEMBA, CORPO E DANÇA**, entreguei “ao santo”, leitor/a, como oferenda apresentando os princípios fundantes, estruturais e motrizes da pesquisa. As camadas simbólicas do movimento de encontro/conhecimento dos meus ancestrais e dos ancestrais da pesquisa. Revelo meu despertar para a pesquisa, ainda durante a realização do mestrado, arrebatada pela espetacularidade do riscado dos mestres-salas de Belém do Pará. Como um chamado ancestral, recebi das mãos de uma mulher-artista-umbandista-malandra o chapéu do Zé Pelintra, a partir deste instante o fenômeno me apresentou sua existência e me incumbiu de mostrá-lo ao mundo. Dei os primeiros passos encruzilhados rumo à tese.

O riscado do mestre-sala me apresentou a ancestralidade pelintra que o habita, o ancestral da malandragem se apresentou a mim pela dança e me conduziu a riscar a principal encruzilhada da pesquisa: a relação mítica, artística e ancestral da entidade da Umbanda – Zé Pelintra – com três mestres-salas do carnaval paraense.

Com profundo respeito ao sagrado afro-religioso, adentrei o portal mágico da Umbanda em **INSCRIÇÕES SAGRADAS: PEMBA, CORPO E DANÇA** através da imersão etnocenológica no campo de pesquisa. Vivências nos terreiros onde vi pela primeira vez Zé Pelintra encarnado, foi quando estabeleci meu primeiro contato com a entidade e fiz o pedido de licença para riscar sua energia ancestral na pesquisa. Durante os trajetos realizados pelos terreiros da cidade pude ver Zé Pelintra em distintos corpos que se pareciam e ao mesmo tempo demarcavam uma singularidade, corpos amazônicos que malandream e fazem a(s) Umbanda(s) paraense(s).

Compreendendo o corpo como uma inscrição sagrada, efetuei estudos sobre a Lei de Pemba – a grafia sagrada dos orixás –, especificamente sobre os pontos riscados (ideogramas mágicos) da Umbanda e da tradição Kongo, para uma compreensão profunda da iconografia dos pontos riscados que se sustentam pela filosofia do cosmograma Kongo – Dikenga –, imagetivamente formada por duas linhas de forças que se cruzam, uma mandala que simbolicamente representa os ciclos do sol, da vida, do universo e do tempo. A Dikenga foi a base de criação para todos os pontos riscados da pesquisa.

**O CORPO-ENCRUZILHADO** nasceu da vontade de transformar em carne a energia nascente do chão. Quis ver/sentir no corpo, incorporado, a energia dos pontos riscados criados para os sujeitos-protagonistas, pisei nesse chão com muito respeito para riscar traços poéticos. A noção partiu da compreensão afrocentrada da encruzilhada enquanto “boca que tudo come”, do ser que já traz consigo atravessamentos, desde sua concepção, e se permite atravessar, ser encruzilhado que visa à criação artística, à cena. É um corpo plural, centralizado, descentralizado, nodal, motriz, tomado de si, empoderado, por isto “encruzilhado”, mas acima de tudo é mito-poético.

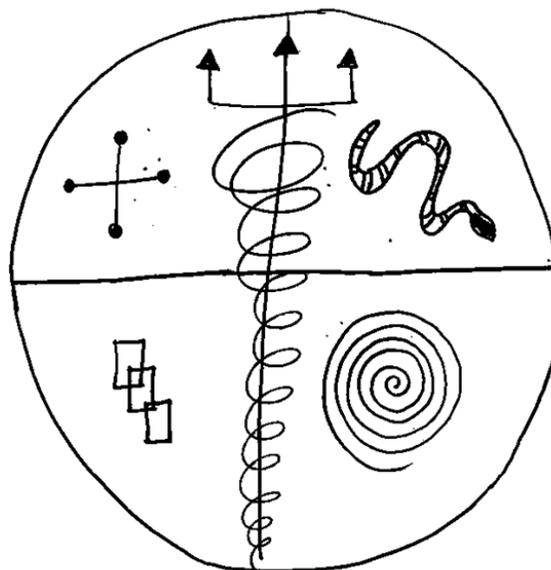
SAMBORÊ, no Omolokô, significa “*um momento de grande alegria, pular de alegria, sambar*”. Preciso dizer que foi um espaço-tempo de muita alegria riscar a trajetória de cada sujeito-protagonista. Cada Samborê evocou sua poética, sua existência, como também a tessitura de noções, conceitos, autores, válido dizer que não tiveram a função de sustentação/afirmação teórica, mas do estabelecimento de conversas horizontalizadas, acionados quando foi necessário.

**O SAMBORÊ, FÁBIO DE CÁSSIO!** – MALANDRAGEM: A POÉTICA DA (R)EXISTÊNCIA DO HOMEM QUE RISCA – a partir da trajetória do artista, acionou questões importantes sobre o espaço, sobre a lógica do lugar e a relação do corpo que o ocupa, surgindo tensionamentos entre território e pertencimento, consistindo a territorialização o (re)conhecimento do território que o artista ocupa em relação a outro, sendo uma potência que garante a diferenciação perante os demais, dando corpo e singularizando o malandro no mundo. A malandragem foi luta contra o sistema e o corpo do capoeirista, dos arengueiros, foi arma de guerrilha.

Em **SAMBORÊ, NANDO ELEGÂNCIA!** – ANCESTRALIDADE: O RISCAR DE AUTORIAS NO SOLO SAGRADO –, o estudo do riscado do mestre-sala, dança autoral e patrimônio artístico nos levou à dimensão da ancestralidade, imergindo nos estudos da memória assentada na força da tradição e transmissão do conhecimento. A ancestralidade compreendida enquanto anterioridade, memória e afeto foi uma importante lente no estudo do riscado. A partir dos mestres da tradição, ancestrais encarnados e desencarnados evocados neste samborê, compreendemos a memória coletiva que habita o riscado como fruto da experiência vivida na presentificação, aprendida, transmitida pela socialização da dança, tecida pelos fatos assentados na realidade como pelas dimensões transcendentais ao espaço-tempo, alcançando dimensões simbólicas. Ancestralidade e Memória são fundamentos do riscado enquanto dança coletivizada que ao ser inscrito, riscado no espaço-tempo, remonta à memória ancestral africana.

O **SAMBORÊ, BENÉ BRITO!** – A ESPETACULARIDADE DO RISCADO NA AMAZÔNIA PARAENSE – adentrou espaços sagrados do processo criativo do artista na presentificação do Zé Pelintra desfilado na avenida do carnaval paraense. A encruzilhada artística firmada pelo mestre-sala com Zé Pelintra abriu o espaço-tempo para o adensamento da noção de Ancestralidade Artística – a tese levantada e construída com a pesquisa – como para a inscrição e firmamento do ponto riscado da noção no chão sagrado da pesquisa. A espetacularidade do vídeo-artístico **UM PELINTRA RISCANDO A AMAZÔNIA** reflete a incorporação poética dos fundamentos da Ancestralidade Artística que tem seu firmamento enquanto epistemologia através da dança riscada pelos pés do artista “incorporado” pelo grande ancestral artístico e sagrado dos mestres-salas, Zé Pelintra.

Empossada da “mão de pamba” risquei nessa pele, nesse corpo, nesse chão a *Ancestralidade Artística*. Agora cantemos juntos “**Samborê, pamba de Angola**” para sua firmeza!



A firmeza deste ponto religa-me ao fio ancestral da minha Ancestralidade Artística tecida desde a minha concepção por minha mãe, que aos dezessete anos engravidou de mim e precisou trabalhar no jogo do bicho para arcar com uma gravidez precoce e colocar no mundo a minha existência. Fico imaginando as dificuldades que enfrentou com um barrigão fazendo jogos, trabalhando, assim como as que passei com duas gestações ao longo desta pesquisa. Logo no início da minha entrada no doutorado engravidei do meu primeiro filho, Ravi, e nos passos de finalizar a pesquisa mais uma encruzilhada materna se abriu: Inaê anunciou sua chegada. Sem dúvida a energia dos Erês está aqui! Minha mãe, minha ancestral viva, foi quem me apresentou o jogo, foi quem abriu a primeira encruzilhada para que malandreasse, me permitindo chegar até aqui e firmar o meu ponto! Hoje sou uma mulher jogadora, transformada pela própria pesquisa, apta a negociar com qualquer malandro, pelintrando no meu terreno. Ao riscar essa pesquisa-encruzilhada acionei o movimento de guerrilha contra o apagamento e abrandamento da voz da mulher em todas suas inserções, aqui me coloquei, também politicamente, falei de/com homens, sem medo, jogando de igual para igual.

Nesse espaço-tempo dilatado – o tempo da pesquisa – duas vidas foram geradas e paridas. Essas duas vidas me ensinaram a respeitar as pausas. Pés tão pequeninos que pisaram junto comigo na imensidão do chão desta pesquisa, em muitos momentos foram esses pezinhos dotados de sabedorias que me guiaram a riscar novos processos ao logo da jornada. Dividi meu corpo com eles e o meu tempo. O tempo da mãe-artista-pesquisadora precisa ser respeitado para que nenhuma abandone suas práticas, territórios, diante dos enfrentamentos diários, pela burocracia ou tempo acadêmico, o tempo da mãe pesquisadora é outro. Nesse espaço tão sagrado para mim fui ARTISTA-ETNO-PESQUISADORA, fui PESQUISADORA-EXUÍSTICA, sobretudo fui/sou **MÃE!** A maternidade passou a ser a lente do meu olhar diante do mundo, das coisas, não há dúvida que ela me transformou e transforma a cada dia, ela também está aqui, constitui a minha Ancestralidade Artística. Eu pari esta tese e a pesquisa pariu a **MÃE-ARTISTA-PESQUISADORA.**



Firmo este ponto ressaltando que **o fenômeno escolheu como mostrar-se em sua espetacularidade e eu apenas o escutei.**

## REFERÊNCIAS

BIÃO, Armindo. **Etnocenologia e a cena baiana**: textos reunidos. Prefácio de Michel Maffesoli. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009.

CARVALHO, Ana Claudia Moraes de. **Putá, Pistoleira, Dona de Cabaré**: a espetacularidade do *corpo-cavalo-travestido* de Dona Rosinha Malandra no Templo de Rainha Bárbara Soeira e Toy Azaka. Icoaraci/Pa. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2021.

GONÇALVES, Arianne Roberta Pimentel. **Defendendo o Pavilhão**: a dança autoral dos casais de mestre-sala e porta-bandeira das escolas de samba de Belém do Pará. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2014.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. Celebração do corpo na cultura, na arte, no amor e na poesia – *Uma rapsódia teórica*. In: SANTA BRIGIDA, Miguel; ANDRADE, Simeir Santos (org.). **Etnocenologia amazônica**: corpo-encostado. Belém: Paka-Tatu, 2022.

MORAES, Ana. A poética do corpo-encostado. In: SANTA BRIGIDA, Miguel; ANDRADE, Simeir Santos (org.). **Etnocenologia amazônica**: corpo-encostado. Belém: Paka-Tatu, 2022.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. 1. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

PALHETA, Cláudia Suely dos Anjos. **Amazônias desfiladas**: A carnavalização da Amazônia nos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro e em Belém do Pará (1955-2016). Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2019.

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

SALLES, Cecília de Almeida. **Redes da criação**: construção da obra de arte. 2. ed. Vinhedo: Editora Horizonte, 2006.

SANTA BRIGIDA, Miguel. Introdução – O corpo epistêmico-encostado da Etnocenologia. *In*: SANTA BRIGIDA, Miguel; ANDRADE, Simeia Santos (org.). **Etnocenologia amazônica**: corpo-encostado. Belém: Paka-Tatu, 2022.