

## **A Dança do Mestre-Sala e da Porta-Bandeira: Performance e Ritual na Cena Afro-Carioca**

Miguel Santa Brígida  
UFPA/ICA  
Doutorado. Orientador: Zeca Ligiéro  
Encenador e Professor

Palavras-chave: Carnaval. Cultos afro-brasileiros. Coreografia.

O sentido de reencantamento do mundo pós-moderno promovido pelas imagens que compartilhamos nos rituais coletivos, analisado pela Sociologia Orgiástica de Michel Maffesoli, adquire contornos especiais de seus pressupostos ao mergulharmos no hiperbólico espetáculo do carnaval carioca revelado nos desfiles das escolas de samba da atualidade.

Em seu singular e multifacetado ritual, esse denso fenômeno cultural consolida-se como signo-marca da essência africana do país, engendrado a partir das comunidades negras do Rio de Janeiro. Sua complexa e apaixonante unidade estética e dramática entrou no terceiro milênio reafirmando a força das culturas populares brasileiras em intercorrência com as novas mídias, tecnologias em sua peculiar capacidade de atualização de sua prática performativa na passarela do samba na Sapucaí.

Como artista-encenador-participante, desenho uma trajetória de imersão nesse rio-rito mágico há mais de uma década, buscando compreender sua configuração espetacular contemporânea, relacionada às abordagens das ciências que convergem para a análise deste fenômeno de nossa cultura carnavalesca, como a já referida Sociologia da Orgia de Michel Maffesoli, a Antropologia do Imaginário de Gilbert Durand, além das abordagens mais recentes através dos Estudos da Performance e da Etnocologia.

Analisando esse espetáculo, investiguei suas matrizes dramáticas, coreográficas e performáticas, que resultou na tese O Maior Espetáculo da Terra – O Desfile das Escolas de Samba do Rio de Janeiro como Cena Contemporânea na Sapucaí. Nesta travessia de construção de conhecimento a partir do universo do samba, identifiquei dezessete modalidades coreográficas observadas no conjunto do desfile, dentre elas, a singular dança do casal de mestre-sala e porta-bandeira.

Durante três anos consecutivos (2004, 2005, 2006) entrevistei diversos casais e estudiosos desta dança, dentre os quais destaco para este artigo, Mestre Manoel Dionísio que fundou e coordena há vinte anos a Escola de Mestre-Sala e Porta-Bandeira, única no gênero no país, e Dodô da Portela que em 2010 completou noventa anos e é a mais antiga porta-bandeira viva do carnaval carioca, além de Selmyinha Sorrizo Z<sup>1</sup> e Claudinho, primeiro

---

<sup>1</sup> Seu nome de batismo é Selma. Selmyinha Sorrizo foi o codinome recebido do jornalista José Carlos Neto no carnaval de 1991 em um artigo sobre sua bela performance. A partir deste ano ficou assim referida no carnaval.

casal de mestre-sala e porta-bandeira da Beija-flor de Nilópolis que constituem o fulcro de nossa pesquisa.

Durante o intenso transcurso de entrevistas com estas personalidades negras, seus depoimentos, histórias de vida e trajetórias no samba, me conduziram a investigar as matrizes e motrizes africanas de suas performances. Tal investida torna-se importante na medida em que as abordagens desta dança em nível acadêmico privilegiam aspectos históricos e antropológicos, notadamente eurocentricos. Nesse sentido, enfocaremos as suas performances reafirmando a dinâmica e a força da cultura afro-brasileira através do samba, como injunção das práticas performáticas negras em suas inter-relações com os cultos afro-religiosos, especialmente o Candomblé e a Umbanda.

Ao mergulharmos na análise das práticas performativas religiosas de identidade negra de origem africana, buscamos os estudos do NEPAA-UNIRIO, que há mais de uma década vem consubstanciando e adensando as investigações das performances africanas e ameríndias, constituindo um importante espaço na pesquisa em artes cênicas e na pós-graduação no ambiente acadêmico do país, ao reafirmar a força das culturas afro-ameríndias na identidade brasileira.

### **Portando Bandeiras – Um sobrevôo entre a história e a tradição.**

Será sempre imprecisa a tentativa de acharmos a possível origem desta dança, suas transformações e complexidade de narrativas enquanto prática performática. Na história e composição do corpo coreográfico das escolas de samba cariocas, sua origem pode ser localizada a partir da figura da porta-estandarte e do baliza, elementos constitutivos da estrutura espetacular dos ranchos carnavalescos que influenciaram o surgimento das escolas de samba no início do século XX no Rio de Janeiro. O baliza tinha a função de proteger e defender a porta-estandarte de um possível roubo de sua bandeira, o símbolo maior da agremiação, por integrantes de escolas concorrentes.

Se recuarmos um pouco nessas narrativas descortinaremos a cena de escravidão de um Brasil colônia onde os negros aprendiam gestos cortesões, elegantes e delicados para cumprirem suas tarefas como serviçais nos bailes da corte, para os quais ensaiavam as medidas, etiquetas e também, observavam os gestos elegantes do mestre de cerimônia, além da coreografia nobre dos casais dançando minuetos. Ao retornarem as senzalas, caricaturavam, ridicularizando e debochando de seus comportamentos ensaiados, utilizando para esta performance movimentos de rituais afro incluindo alguns gestos da capoeira. Nesta versão destacamos um significativo elemento de fundação desta

---

Já o nome Selmytha Sorrizo Z, foi adotado em 2000, a partir de uma consulta numerológica ofertada pela carnavalesca Maria Augusta, sua madrinha no samba.

dança que é a miscigenação de etnias diferentes como os portugueses, os negros e também o índio.

Recuando ainda mais, localizamos como eixo fundamental de nosso estudo as festas das comunidades negras dos cortejos de coroação da Rainha e do Rei do Congo, onde havia uma bandeira conduzida por um negro descalço compondo a performance do porta-estandarte.

Essa localização das narrativas negras chega a um lugar significativo nos estudos do pesquisador Ilclemar Nunes, que ao narrar a origem remota desta dança, sinaliza que a dupla aparece no ritual praticado pelas meninas moças africanas na preparação do casamento, quando eram pleiteadas pelos candidatos à disputa que se apresentavam como fortes guerreiros africanos em uma performance ritual dançada.

Nas descrições dessas modalidades coreográficas revelam-se parte importante da construção da história do Brasil, onde sublinhamos que:

Nas tradições rituais afro-brasileiras, arlequinadas pelos diversos cruzamentos simbólicos constitutivos, o corpo é um *corpo de adereços*: movimentos, voz, coreografias, propriedades de linguagem, figurinos, desenhos na pele e no cabelo, adornos e adereços grafam esse corpo/corpus, estilística e metonimicamente, como *lócus* e ambiente do saber e da memória. Os sujeitos de suas formas artísticas que daí emergem são tecidos de memória, escrevem história. (MARTINS, 2003, p.82.).

Todas essas narrativas apontam para um conjunto de práticas performativas rituais que delinearão a configuração da espetacularidade negra do país.

### **Na Gira sagrada de Selmynha e Claudinho - Dança como devoção.**

Um rei e uma rainha. Filhos de Samba, a sacerdotisa, nascidos sob o signo da sagração e da realeza negra. Eles são os donos do espetáculo na cena sapucaiana. Ele protege, ela dança. Ele reza pro céu, ela benze a bandeira. Ele defende sua amada, ela chora em oração pública e coletiva. E assim giram, giram e giram. Cada giro desenha o giro cósmico do universo no chão desse país. Cada giro revela a herança negra e beleza ritual da energia do terreiro. Assim são Selmynha e Claudinho, estrelas de primeira grandeza na constelação do samba.

Suas performances já foram agraciadas por todos os prêmios, honrarias e glórias que um casal de mestre-sala e porta-bandeira ambiciona. Com trajetória singular dentre os casais cariocas eles dançam juntos há vinte anos, em 2010 completaram quinze de Beija-Flor, sendo o único casal que recebeu nota dez de todos os jurados no desfile oficial. Ele nasceu no Estácio, no berço das escolas de samba, lugar-destino de um

sambista, passista e mestre-sala. Ela filha de passista depois e, para sempre, porta-bandeira.

Acompanhando nos últimos cinco anos seus processos criativos a cada enredo e, em especial, alguns de seus rituais em dupla, coletivos e pessoais que realizam, observei o quanto suas vivências religiosas constroem um corpo dramático-coreográfico que os torna místicos, mágicos e encantadores na Sapucaí. Ela é nascida na umbanda, herança sagrada de sua mãe e no candomblé é Oxum – plenamente revelada na sua beleza, vaidade e sedução na dança e na vida. Ele é devoto de São Jorge, no sincretismo Ogum - pleno na sua potência e ternura masculinas.

Nessa herança africana-religiosa de existência do casal, nossa reflexão destaca a dimensão simbólica do número três remarcado nesse universo de maneira especial: A concepção iorubana de axé enquanto energia/força sagrada relacionada ao número 3 e as cores vermelho, preto e branco. Os 3 avatares de Obatalá - Oxalá, Oxalufã e Oxaguiã. E a tradição do misticismo Kongo na qual o *nganga* (mestre) protege 3 elementos a água, a floresta e a rocha. Inspirado nessas recorrências de tríades africanas apresentamos 3 cena-ritos que compõe a performance do casal a partir dos rituais religiosos afro-brasileiros por eles professados:

1-Nos ensaios na quadra a escola é organizada na seqüência de suas alas e na frente, vem Selmyinha e Claudinho. Antes de a escola começar a dançar o samba do ano, o cortejo se desloca ao som da bateria e vai até uma imagem de São Jorge/Ogum<sup>2</sup>, com mais ou menos quinze metros de altura, localizada em uma espécie de gruta-altar na área externa da quadra. Por alguns instantes a escola para, o casal se aproxima da imagem e reza por alguns minutos. A contrição, adoração e louvação feita ao santo nos emocionam e arrebatam pela plenitude do gesto. Poucos se aproximam do delicado e quase secreto ritual. O casal beija a bandeira da escola, oferece e reverencia a imagem. Depois Selmyinha e Claudinho dançam para São Jorge/Ogum, e num giro especial interligam o espaço sagrado da imagem e se incorporam ao espaço do cortejo, e seus giros são um híbrido de fé, festa e devoção. O ensaio está abençoado. A gira é de todos, como o giro cósmico do universo.

2- Três (3) dias antes do desfile Selmyinha deixa sua bandeira no terreiro “Ela fica lá, pegando todo o axé da casa, dos deuses, dos orixás, de oxum que é a minha mãe e cuida de mim”.

3- Sua roupa é defumada e ela toma banho de ervas antes do desfile. Selmyinha amarra figa de azeviche nos cabelos e está corporificada de porta-bandeira. Ela então, risca o chão da Sapucaí.

<sup>2</sup> Adotamos o sincretismo de São Jorge com Ogum como reza a tradição no Rio de Janeiro, pois esta associação é feita a outros santos dependendo do país ou estado brasileiro.

Essas 3 cenas-ritos, dentre várias, aprofundam seus estados espirituais de integração com o sagrado, redimensionando seus corpos para a performance no desfile. Quando dançam, seus movimentos estão impregnados de suas vivências e práticas religiosas. Nos ensaios que começam seis meses antes do carnaval, seus corpos ritualizam a grandeza da dança performada pelo casal, na qual a tríade absoluta do “batucar-cantar-dançar”<sup>3</sup> herança dos rituais da liturgia banto, é redimensionada na comunhão coletiva do samba evocando ancestralidade:

Assim, quando alguém está tocando um atabaque ou algum outro instrumento percussivo africano, uma imagem espiritual está sendo articulada. Cantar é interpretar essa linguagem espiritual para a platéia e dançar é a aceitação dessas ondas sonoras (mensagens) pelo próprio corpo, reunindo a comunidade em celebrações coletivas no ritmo perfeito do balanço da vida (LIGIÉRO, 1998, p143).

Vivenciando os processos criativos experimentados a cada enredo, destacamos um aspecto importante para personalidade e traçados típicos da linguagem corporal do casal, que é a dispensa de coreógrafos profissionais externos ao mundo do samba, prática equivocada que muitas escolas realizam. Selmyinha e Claudinho constroem suas próprias performances na quadra, ao som do tambor, na energia religiosa dos ensaios como num terreiro de candomblé na festa pública do Xiré<sup>4</sup>. Seus gestos nascem nesse ritual que o casal vive e re-vive há vinte anos. Por isso sua performance no dia do desfile resulta em dança, louvação, reza e devoção. Suas histórias de vida no samba desenham um delicado e preciso trajeto antropológico no sentido elaborado por Gilbert Durand, ao observar a experiência de vida que nos sedimenta no fluir da própria vida, e que é enriquecida pelo que vivemos em comunhão nesses fenômenos coletivos, formando uma rica matéria humana que vai se acumulando como realidade cultural. Nesse trajeto de contato com a realidade cultural, vamos nos integrando à ela e esta, por sua vez, se integra em nós elevando a significação e importância desses fatos culturais.

É nessa dimensão espiritual afro-religiosa de construção deste corpo-devoto-dramático do casal, enquanto prática performativa engendrada na maior festa brasileira, que reside um importante espaço de reflexão para as artes cênicas integradas às ciências que buscam compreender essas práticas espetaculares como produtoras de conhecimento, nos ajudando a repensar e compreender o país e a nós mesmos enquanto pesquisadores.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

<sup>3</sup> Está Tríade é investigada nos estudos de K.K.Bunseki Fu-Kiau na obra *Master's Voices of África*.

<sup>4</sup> O Xiré é a festa pública do Candomblé, também conhecida como dança de roda. Associamos aqui o sentido da roda por ser a dança do casal a única que se realiza nessa geometria espacial em toda a estrutura coreográfica das escolas de samba.

BENISTE, José. *Mitos iorubas: o outro lado do conhecimento*. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 2006.

DA MATTA, Roberto. *O carnaval como rito de passagem*. Petrópolis: Vozes, 1995.

\_\_\_\_\_. *O universo do carnaval: imagens e reflexões*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1981.

DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Lisboa – Portugal. Edições 70, 1993. \_\_\_\_\_. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARAUJO, Hiran. *Carnaval: seis milhões de história*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.

LIGIÉRO, José Luiz. *Umbanda, paz, liberdade e cura*. Rio de Janeiro: Nova Era, 1998.

\_\_\_\_\_. *Iniciação ao candomblé*. Rio de Janeiro: Record, 1993.

MAFFESOLI, Michel. *A contemplação do mundo*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

\_\_\_\_\_. *O conhecimento comum: compêndio de sociologia compreensiva*. São Paulo: Brasiliense, 1998.

MARTINS, Leda. *Performances do tempo e da memória: os congados*. In: O Percevejo. nº12. Estudos da Performance. Programa de Pós-Graduação em Teatro. UNIRIO. 2003.

MARTINS, Suzana Maria Coelho. *A dança de Yemanjá Ogunté sob a perspectiva estética do corpo*. Salvador: EGBA, 2008.

MATTOS, Regiane Augusto de. *História e cultura afro-brasileira*. São Paulo: Contexto, 2009.

SANTA BRIGIDA, Miguel de. *O desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro como cena contemporânea na Sapucaí*. Tese de Doutorado. Salvador: UFBA, 2006.

