

A dança brasileira riscada no chão: a grafia sagrada do samba

Miguel Santa Brigida
Universidade Federal do Pará

Oh majestades do samba e do meu pavilhão
No manto sagrado carregam emoção
Rainha que herdou toda a nobreza
E a sutileza que dos bailes despontou
Mesmo com as marcas que a dura vida traz
O seu encanto não se desfaz
O gingado dessa raça, o meu guerreiro tem
Cultuado nas senzalas
É a essência da Mãe África, terra de seus orixás!
(Unidos do Porto da Pedra, 2014)

A espetacularidade popular brasileira engendrou para o mundo os desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro, que se constituíram na contemporaneidade no Maior Espetáculo da Terra¹, em sua mundialmente atrativa força espetacular e midiática, enquanto fenômeno cênico da cultura carnavalesca brasileira. Este moderno e luxuoso desfile, em sua complexa unidade estética e dramática, entrou no terceiro milênio reafirmando a força das culturas populares brasileiras em intercorrência com novas mídias, tecnologias e sua peculiar capacidade de atualização de seu caráter ritualístico.

Nesse denso universo de canto e dança, os batuques dos tambores ancestrais africanos são matrizes de sua espetacularidade. Vivemos o sentido de reencantamento do mundo pós-moderno, no sentido abordado por Michel Maffesoli (2005) em sua sociologia da orgia, quando observa a força das imagens compartilhadas nesses rituais coletivos como o carnaval, singularmente revelada no espetáculo do samba engendrado pelas comunidades negras do Rio de Janeiro.

Partindo da experiência de pesquisador da cena contemporânea revelada nesses desfiles e da condição tríplice de artista-pesquisador-participante do ritual coletivo do samba, este artigo analisa a construção do corpo devoto-coreográfico de Claudinho e Selminha Sorriso, primeiro casal de mestre-sala e porta-bandeira da Escola de Samba Beija-Flor de Nilópolis, que há mais de duas décadas encantam o país na Sapucaí. A singular dança do casal é investigada a partir dos rituais que

¹ Pesquisa realizada em 2002 dentre as maiores festas populares do planeta que o apontou como O Maior Espetáculo da Terra, considerando o número de pessoas envolvidas entre participantes e público, suas dimensões simbólicas, sociais e suas projeções midiáticas de alcance mundial.

constituem suas práticas espetaculares, na cosmogonia implícita de sua dança e na sua religiosidade enquanto negros e sacerdotes da cena afro-carioca.

Essa modalidade coreográfica foi investigada nos desfiles ao analisarmos o conjunto dançante das escolas de samba enquanto ritual urbano e coletivo do carnaval pós-moderno. Esse ritual é marcado pela interdisciplinaridade de sua tecnologia criativa, aqui referida como mistura de linguagens, estilos e culturas observadas nos processos, temas e métodos enquanto produção artística contemporânea.

Dentro dele, o espetáculo do samba acolhe uma diversidade de coreógrafos e uma multiplicidade de corpos: bonito, feio, gordo, magro, siliconado, “sarado”, da criança, do jovem, do velho. Todos os corpos se expressam livremente na cena coreográfica da Sapucaí, sublinhando mais uma vez a sua singularidade espetacular, confirmando que “a dança de nossos dias não é absolutamente uma arte fácil e caótica como por vezes tem sido anunciada, ela pode ser classificada como aquela que aceita a estética da liberdade sem, contudo, deixar de exigir intensa experimentação”. (Silva, 2005: 142; Santa Brígida, 2006: 154).

Nessa explosão coreográfica brasileira, identificamos e categorizamos dezessete modalidades coreográficas: comissão de frente, dança livre ou espontânea, samba no pé, passistas, coreografia da bateria, coreografia da rainha da bateria, coreografia das baianas, coreografia de grupos temáticos ou de enredo, solos coreografados, coreografia aéreas, coreografia dos cadeirantes, coreografia das arquibancadas, do porta-estandarte, dos guardiões do mestre-sala e porta-bandeira, e, evidentemente a coreografia do casal de mestre-sala e porta-bandeira, objeto desse estudo.

Ao investigarmos a dança do mestre-sala e da porta-bandeira, acolhemos a tríade Trajeto-Projeto-Objeto no sentido elaborado por Armindo Bião, onde Trajeto aponta para “As técnicas e princípios que buscam permitir o conhecimento do objeto por parte do sujeito, bem como a história que reúne o sujeito e sua opção pelo objeto.” (Bião, 2007: 47). Aqui desdobramos nosso interesse particular pelas modalidades coreográficas do desfile carioca, em especial a dança do referido casal como signo da nobreza coreográfica dos artistas do carnaval brasileiro.

Durante três anos consecutivos (2004, 2005, 2006) entrevistei diversos casais e estudiosos desta dança, com destaque para Mestre Manoel Dionísio que fundou e dirige há vinte e seis anos a Escola de Mestre-Sala, Porta-Bandeira e Porta-Estandarte no Rio de Janeiro e Dodô da Portela porta bandeira mais antiga e viva do carnaval carioca que faleceu em 2015 com 95 anos, além de Claudinho e Selminha, centro de nossa investigação.

Tais entrevistas com essas personalidades negras, seus depoimentos, histórias de vida e trajetórias no samba, me conduziram a investigar as matrizes religiosas africanas como fulcro de

suas práticas espetaculares. Os resultados dessa investigação tornam-se originais na medida em que as abordagens desta dança em nível acadêmico privilegiam aspectos mais históricos e antropológicos, notadamente eurocêtricos. Nesse sentido, enfocaremos a dança do casal reafirmando dinâmica e a força da cultura afro-brasileira através do samba, como inunção das práticas espetaculares negras, em suas inter-relações com os cultos afro-religiosos, especialmente a umbanda e o candomblé.

Em nosso encantamento por esta dança, torna-se imprescindível falar do afeto que nos guiou e iluminou, criando pulsões e desejos em toda a travessia de conhecimento na criação de fluxos de vida. Afeto enquanto campo de energia gerada pela cultura do samba. Afeto somado e comungado com as diversas comunidades carnavalescas cariocas com as quais convivi para a construção desta pesquisa: as quadras, os ensaios técnicos da Sapucaí, os ensaios particulares de Claudinho e Selminha, dentre outros lugares de samba, celebrando coletivamente nesses momentos o sentido das comunidades emocionais investigadas por Michel Mafessoli, como uma das experiências-chave para entendermos a vivência social pós-moderna. Afeto desdobrado na forma das paixões destas comunidades nas quais suas práticas espetaculares vêm confirmar a força e tradição das comunidades negras do Rio de Janeiro. Nesse denso campo de afeto mostramos a seguir o nosso centro mágico e impulsionador:



[Ilustração 1: Claudinho e Selminha. Foto: Vicente Almeida]

É nessa dimensão espiritual afro-religiosa de construção do corpo devoto-coreográfico de Claudinho e Selminha, enquanto artistas negros, 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 a compreender o país e a nós mesmos

enquanto pesquisadores em nossa identidade terrena e cósmica. Nessa dimensão, saúdo Exu, abrindo os caminhos desta travessia do conhecimento como o grande arquiteto do universo:

Exu é senhor da magia cósmica, cuja essência controla a diástole e a sístole do universo, sua inspiração e expiração. É a sua força motriz que torna possível a manifestação da potência em ato. Além disso, Exu é o guardião dos limites, o ponto de equilíbrio da movimentação das causas e efeitos. Pela sua dinâmica, Exu é também o intermediário na relação entre os deuses e os homens como demonstram os pontos de Umbanda: O vento que venta lá, venta cá. Exu é magia em qualquer lugar. (Rodrigues, 1984: 51).

Nesse contexto afro-brasileiro do samba, procuramos desenhar um 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 como o carnaval, formando uma rica matéria humana que vai se acumulando como realidade cultural. Nesse trajeto de contato com a realidade cultural, vamos nos integrando a ela e esta, por sua vez, se integra em nós elevando a significação e importância desses fatos culturais.

Ao investigarmos a dança do mestre-sala e porta-bandeira em sua abordagem afro-brasileira, elegemos simbolicamente para título deste artigo a afirmação feita por Mestre Manoel Dionísio. Em uma das entrevistas concedidas para nossa pesquisa, quando lhe perguntei qual seria o grande significado desta dança para o Brasil, ele então pronunciou: “É a dança brasileira riscada no chão”.

Interconectamos, inicialmente, o significado desta declaração com os cultos afro-brasileiros, em particular a umbanda, nos quais esta anunciação adquire contornos simbólicos especiais com os pontos riscados no chão, um dos fundamentos ritualísticos principais desta religião. Esta é apenas uma, dentre as diversas significações, que esta dança apresenta em analogia com as práticas religiosas afro-brasileiras que aqui investigamos como a umbanda e o candomblé além, evidentemente, da compreensão da cultura africana como aspecto fundante e constituidor desta modalidade coreográfica do carnaval brasileiro.

Riscando o chão do Brasil

É possível localizarmos muito remotamente a origem dos pontos riscados na diversidade de práticas religiosas na história da humanidade, confirmando a relação do homem com esse poder mágico e religioso das grafias sagradas que os conectava simbolicamente com a força de seus ancestrais. Dos egípcios aos indianos, dos hebraicos aos Judeus, dentre outros, sempre confirmaremos a tradição dessas grafias como veículos de conhecimentos espirituais e por serem guardiãs das religiões de seus ancestrais em todas as épocas.

Dentre as nações negras, uma das mais antigas grafias sagradas vem da nação Iorubá, herdada de seus antepassados que expressava as ordens e leis dos orixás – especialmente de Ifá, o oráculo divino – que ficou conhecida como Pemba, a grafia sagrada dos orixás. No Brasil, na prática religiosa da umbanda, os pontos riscados no chão estabelecem uma relação profunda com o sagrado através da grafia de suas representações como instrumento para os trabalhos mágicos realizados pelas entidades, onde sublinhamos que:

O ponto riscado é comumente descrito como um desenho feito com giz ou pólvora, com o propósito de convocar uma determinada entidade para vir à terra. O poder do espírito é graficamente representado por linhas retas, círculos, espirais, flechas, ondas, estrelas, setas e cruzes. Cada espírito tem o seu diagrama mágico. (Ligiéro, 2000: 155).

Esta demarcação do sagrado realizada no chão nos rituais umbandistas conecta uma força cósmica com equivalência em diversas religiões no mundo inteiro. Os estudos de Zeca Ligiéro apontam correspondência com religiões de matrizes africanas praticadas em Cuba, Haiti, Nova York, Gana, Costa do Marfim entre outros países. No Brasil, o pesquisador indica associações com simbolismos secretos da cabala e localiza especificamente a matriz dos pontos riscados da umbanda no cosmograma congo chamado genericamente de *dikenga*, “do qual assimilaram a simbologia da cruz, o uso de círculos, linhas, paralelas e transversais.” (Ligiéro, 2000: 156).

Da riqueza cultural e simbólica dessa grafia sagrada da umbanda, a dança do mestre-sala e da porta-bandeira revela a cosmogonia implícita de sua dança e a força mítica e mística ofertada ao mundo a partir da sua espetacularidade no carnaval brasileiro conforme a sequência coreográfica abaixo revela:



[Ilustração 2: O casal apresenta o pavilhão de sua escola. Foto: Miguel Santa Brigida.]



[Ilustração 3: O casal risca o chão. Foto: Miguel Santa Brígida.]

A relação da coreografia do casal com os elementos pictóricos, ritualísticos e cosmográficos que singularizam esta dança, enquanto dimensão religiosa no universo das escolas de samba cariocas, são observados nos movimentos do mestre-sala ao cortejar a sua porta-bandeira. Seus movimentos são sempre circulares no sentido horário e anti-horário em torno da centralidade da figura feminina, que conduz a bandeira, pavilhão sagrado que representa a força comunitária das escolas de samba. Além dos movimentos específicos do mestre-sala de “riscar o chão” os quais marcam a assinatura pessoal de cada dançarino, há um vocabulário coreográfico cujo improvisado é signo de sua virtuosidade e de celebração das danças de matrizes africanas:

Riscar o chão é o nome dado aos movimentos executados pelo mestre-sala com ênfase nos pés que deslizam no chão e se deslocam em vários sentidos. O riscado é uma movimentação muito particular, construída por cada mestre-sala, enfatizando desta forma a individualidade de cada um na dança (Gonçalves, 2014: 22)

A dança da porta-bandeira, entretanto, evidencia com maior simbolismo esta grafia sagrada, ao observarmos em seu vocabulário gestual caracterizado essencialmente por giros, que apresentam e celebram a bandeira de sua escola. O bailado grafia no chão movimentos circulares espiralados no sentido horário e anti-horário conforme revelam as imagens abaixo:



[Ilustração 4: Zinga – giro espiralar umbandista no sentido horário. Fonte: Miriam Kamazaki.]



[Ilustração 5: Zingumuna – O giro espiralar umbandista anti-horário. Fonte: Felipe Santos.]

Nesses giros da porta-bandeira, observamos a dança riscada no chão a partir de outra referência africana, a dos povos bantos, para os quais a imortalidade da alma e a reencarnação confirmam uma harmonia e sincronicidade entre mortos e vivos grafados espiraladamente no chão. E para os bakongos, grupo banto aportado no Brasil, o tempo representado nesta forma circular espiralar marca simbolicamente a seguinte dimensão:

Ao desenrolar o próprio presente em *Zinga*, o ser humano entra em contato com *Zingumuna*, vertente histórica que contém as experiências acumuladas dos ancestrais e assim pode prever o futuro – que é o passado de amanhã. Os ancestrais vivem no passado dos vivos, mas eles também são o futuro – para onde todos irão. O passado está, pois, sempre retornando; tudo que era encontra-se com o que é e o que será, movendo-se ciclicamente ou em espirais. (Ligiéro, 1998: 168)

Da umbanda destacamos ainda a dinâmica de sua espetacularidade religiosa genuinamente brasileira marcada pela tradição oral e multicultural cujos fundamentos destacam a “Beleza moral bem de dentro da gente que habita um terço de um continente inteiro” (Thompson, *In* Ligiéro, 1998: 14).

Na gira da bandeira do samba

Além da umbanda, acolhemos conexões desta dança com a prática do candomblé, da qual sublinhamos a sabedoria de sua tradição, as dimensões filosóficas e os fundamentos da cultura Kongolense e Iorubá na composição e organização desta prática religiosa no Brasil e, em especial, a indissociabilidade revelada no binômio arte-religião como matrizes e motrizes das festas populares negras brasileiras qual o carnaval, onde a dança do casal de mestre-sala e porta-bandeira parece impregnada em sua gênese deste conteúdo ritualístico:

Os atabaques rufam e os Deuses, felizes, dançam os mitos antigos, dançam o fogo e sua ira, dançam a frescura das cachoeiras cristalinas, dançam a onda que quebra na praia, dançam a criação do mundo. E a benção divina se espalha sobre os homens. (Cossard *apud* Ligiéro, 1993: 10)

No candomblé, dentre seus vários rituais, destacamos o Xiré, que é a festa pública, também conhecida como dança de roda. Nessa gira, desdobramos a significação do sentido da circularidade da dança do casal e a sagração de suas práticas espetaculares ofertadas nessa grafia estruturada nos giros, os quais reverenciam e celebram a bandeira signo da vida coletiva festejada no samba. Ritualizando esta gira, o casal de mestre-sala e porta-bandeira representa a majestade e realeza do samba brasileiro, cujo ritmo nasceu nos terreiros de candomblé no Rio de Janeiro a partir dos toques dos tambores de seus rituais.

Abençoados na gira, Claudinho então revela-se um rei, ao riscar o chão com seus pés, e Selminha uma rainha portando sua bandeira. São filhos de Semba, a sacerdotisa, nascidos sob o signo da sagração e da realeza. Eles são os donos do espetáculo na cena carnavalesca carioca. Ele protege, ela dança. Ele reza para o 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 Claudinho e Selminha, estrelas de primeira grandeza na constelação do samba. Ambos nasceram no Rio de Janeiro, o berço das escolas de samba, lugar-destino de um sambista, passista e mestre-sala. Ela filha de passista e depois, para sempre, porta-bandeira.

Como legítimos filhos da deusa nilopolitana², o casal, em sua iluminada trajetória no carnaval brasileiro, avançou sua dança para outros espaços de transmissão de sua arte, sabedoria e respeito às escolas de samba e à cultura brasileira. Eles sistematicamente ministram cursos no país inteiro e no exterior. Selminha criou e coordena a escola de mestre-sala e porta-bandeira da Beija-Flor devolvendo e comungando saber e sabedoria com a comunidade em um projeto denominado Sonho de Beija-Flor que trabalha com crianças a transmissão de sua dança com aulas gratuitas e regulares para a comunidade.

Desse altar negro ofertado pelo candomblé enquanto lugar sagrado que cultua os orixás, destacamos Oxum, deusa da beleza e da vaidade, mãe de nossa rainha e sacerdotisa Selminha Sorriso, e Ogum, pai de Claudinho, nosso rei e sacerdote do samba.

Nesta contracena de poesia, encantam pelo poder mágico de seus corpos em estado de amor ao samba e à escola. Seus corpos aprenderam a dançar nas escolas de samba, em suas vivências e experiências de construírem juntos sua dança, no estar junto com a comunidade e o no sentido da experiência coletiva que o samba promove. Não são corpos moldados em academias de dança, e sim, desenhados na cadência e ritmo do tambor. Sob o signo da paixão, sua dança revela uma profunda sintonia espiritual, artística e espetacular. E os deuses africanos os abençoam do alto do panteão e tudo neles é sagrado.

Na criação de suas coreografias, o casal vivencia importantes rituais de celebração da bandeira do samba. Nos ensaios na quadra da Beija-Flor, a escola é organizada na sequência de suas alas e, na frente, vem Claudinho e Selminha. 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/Ogum³, com uns 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 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 Claudinho e Selminha dançam para São Jorge/Ogum e, num giro especial, interligam o espaço sagrado da imagem, 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.

Selminha faz um ritual específico para a sua bandeira enquanto objeto-ritual de sua dança. Três dias antes do desfile, 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”. Além da fantasia que utilizará

² Refere-se a Nilópolis, cidade onde se localiza a sede da Escola de Samba Beija-flor.

³ 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.

no desfile para ser defumada. Completando esses rituais pessoais, Selminha toma banho de ervas antes do desfile, amarra figa de azeviche nos cabelos e está corporificada de porta-bandeira para riscar o chão de poesia.

Essas cenas-ritos descritas aprofundam seus estados espirituais de integração com o sagrado, redimensionando seus corpos para o desfile. Quando o casal dança, seus movimentos estão impregnados de suas vivências e práticas religiosas.

É da infância que Selminha recorda suas primeiras lembranças referentes a esta dança. Essas lembranças já se construíram em seu imaginário com intensas dimensões de sagrado. Conta que, quando viu uma primeira porta-bandeira dançando, pensou que fosse uma mãe de santo incorporada. Vestida de branco, a senhora tinha toda a ginga de uma mãe yalorixá⁴. Aquela imagem marcou muito suas primeiras referências com esta dança, bem como sua iniciação futuramente como porta-bandeira e sua própria inserção na umbanda e no candomblé, “Quando eu via uma roda se formando para a porta-bandeira dançar, eu corria me metia no meio e me postava bem na frente para ver a dança!”. Assim, Selminha começou a construir sua trajetória no mundo do samba e a viver seu sacerdócio na umbanda e no candomblé o que contribui para sua especial trajetória no carnaval brasileiro com seu corpo devoto-coreográfico, quando ela revela:

É a força espiritual que me move na avenida, é uma energia muito grande que eu sinto. E inexplicável. Eu me sinto um gigante quando coloco a fantasia. É a parte divina que me leva. E aí eu respeito muito. Sou muito grata aos meus orixás por terem me ajudado a caminhar, tenho muita gratidão a eles. Eles me permitem o equilíbrio. Eu sou uma filha de Oxum muito concentrada. (Selminha Sorriso).

Sublinhamos, assim, a força sagrada da dança desse casal cujo bailado é signo de consagração ritualística de beleza, sedução, magia e religiosidade. E nesse universo religioso afro-brasileiro que engendrou a dança brasileira riscada no chão, ao vermos a bandeira girar, grafando a celebração da mais nobre das danças carnavalescas, firmaremos sempre o presente, trazendo o passado de volta enquanto inventamos o futuro.

Referências Bibliográficas

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

BIÃO, A., [2007]. *Um léxico para a etnocologia: proposta preliminar*. In: Anais do V Colóquio Internacional de Etnocologia. Salvador, Fast Design.

⁴ Termo que designa mãe de santo em Iorubá.

COSSARD, G. B., [1993]. Ialorixá Omindarewá. In: LIGIÉRO, Z. *Iniciação ao Candomblé*. Rio de Janeiro, Record.

DA MATTA, R., [1995]. *O carnaval como rito de passagem*. Petrópolis, Vozes.

DURAND, G., [1993]. *A imaginação simbólica*. Lisboa, Edições 70.

_____, [2001]. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo, Martins Fontes.

GONÇALVES, A. R. P., [2001]. *Defendendo o Pavilhão: a dança autoral dos casais de mestre-sala e porta-bandeira das escolas de samba de Belém do Pará*. Belém, UFPA.

LIGIÉRO, J. L., [1998]. *Umbanda, paz, liberdade e cura*. Rio de Janeiro, Nova Era.

_____, [1993]. *Iniciação ao candomblé*. Rio de Janeiro, Record.

MAFFESOLI, M., [2000]. *O tempo das tribos. O declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro, Forense Universitária.

_____, [1996]. *No fundo das aparências*. Petrópolis, Vozes.

_____, [1998]. *O conhecimento comum: compêndio de sociologia compreensiva*. São Paulo, Brasiliense.

_____, [2005]. *A Sombra de Dionísio: contribuição a uma sociologia da orgia* (2ª ed.). São Paulo, Zouk.

RODRIGUES, A. M., [1984]. *Samba de negro, Espoliação Branca*. São Paulo, Hucitec.

SANTA BRIGIDA, M de., [2006]. *O desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro como cena contemporânea na Sapucaí*. Salvador, UFBA.

THOMPSON, R. F., [1984]. *Flash of the Spirit: African & Afro-American Art & Philosophy*. New York, Vintage.

Multimídia

CARNAVALESCO, [website]. Disponível em <www.carnavalesco.com.br>, acesso em 17 dez. 2014.

LIESA, [website]. Disponível em <www.liesa.com.br>, acesso em 15 dez. 2014.

YOUTUBE, [website]. Vídeo: O Sagrado Sorrizo de Selmyha. Disponível em <<https://youtu.be/OuvLUfxvUo>>, acesso em: 22 mai. 2015.