

MESTRE DIONÍSIO:
Biografia, aprendizado e patrimônio¹
MESTRE DIONÍSIO:
Biography, learning and cultural heritage

Renata de Sá Gonçalves

*Professora do Departamento de Antropologia e do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal Fluminense (PPGA/UFF)
sarenata2005@yahoo.com.br*

RESUMO

O artigo trata do ensino e aprendizagem da dança de mestre-sala e porta-bandeira. Conduzidos por Mestre Dionísio na cidade do Rio de Janeiro, pretendemos promover a articulação entre trajetória individual e os processos de transmissão de conhecimento nos universos festivos populares. O foco está especialmente nas narrativas biográficas em torno de Mestre Dionísio e de suas redes configuradas em diversos contextos sociais.

Palavras-chave: Biografia. Dança. Patrimônio cultural

ABSTRACT

This paper focus on teaching and learning skills of Rio carnival couple of dancers, especially the master of ceremonies and the flag bearer. Led by Mestre Dionísio in the city of Rio de Janeiro, we intend to promote the articulation between individual trajectory and the processes of knowledge transmission in popular festive universes. The focus is especially on the biographical narratives around Mestre Dionísio and their networks configured in various social contexts.

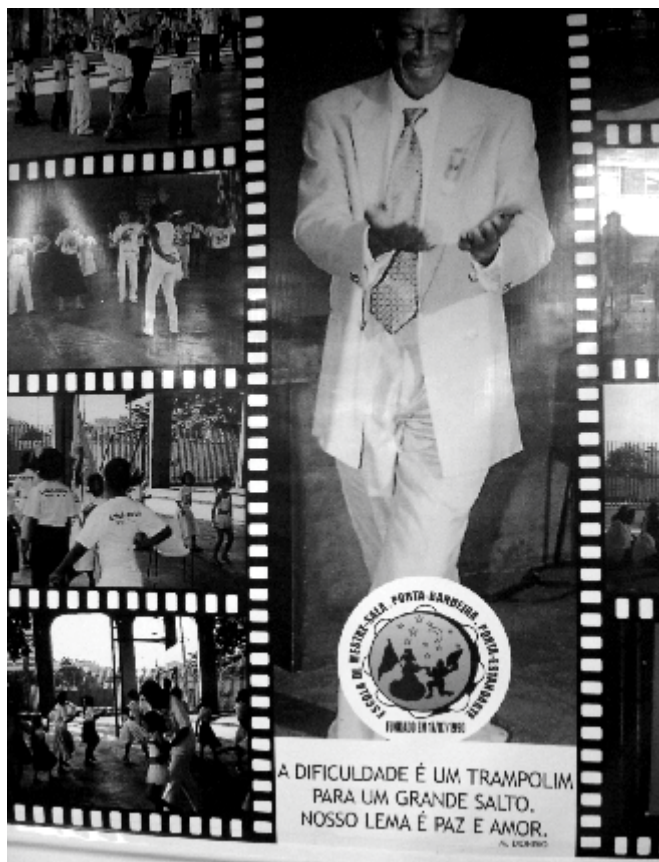
Keywords: Biography. Dance. Cultural heritage

A escola de mestre-sala e porta-bandeira² é um projeto educativo e social criado em 1990 no Rio de Janeiro por Manoel dos Anjos Dionísio, senhor negro nascido em 1936 e conhecido como Mestre Dionísio. Tal iniciativa se tornou uma das principais referências de transmissão e prática da dança de mestres-sala e porta-bandeiras de escolas de samba do Rio de Janeiro. Sua trajetória pessoal nos permite refletir sobre a atuação mais ampla e o papel dos sujeitos diante dos processos de significação de seus projetos individuais e de sua biografia.

Com vinte e dois anos ininterruptos de atuação, sendo apontada como a mais importante referência da tradição da “Dança Nobre do Samba”, a “Escola” é atualmente reconhecida juridicamente por Associação Cultural Educativa Escola de mestre-sala e porta-bandeira e porta-estandarte Manoel Dionísio – RJ. Ao longo dos anos de sua existência como projeto social, esse espaço não possui sede própria ou um espaço regular para as aulas de dança, mas conta com o permanente investimento pessoal de Dionísio que conseguiu a concessão de uso de um espaço reservado no Sambódromo aos sábados para que as aulas aconteçam.

Diante de dois momentos distintos de atuação do mestre, especialmente valorizados em seu discurso – o início de sua atuação como dançarino e sua iniciativa para a criação da escola na década de 1990 – pretendemos indicar que as narrativas e experiências individuais criam e nutrem aspectos da memória social. Nesse processo, não somente valores patrimoniais são atribuídos por agências externas (instituições de preservação, acadêmicos, ou a burocracia estatal), mas também são perpassados por dinâmicas culturais. Os diversos níveis da experiência social estão enraizados na experiência concreta individual. Os modos em que trajetórias são narradas, rememoradas e transmitidas podem dizer muito sobre o patrimônio em seu sentido mais amplo, não apenas compreendido como forjado por políticas ou pelas agências governamentais, mas como parte de um processo de construção da vida e da atuação dos sujeitos.

Figura 1 – Banner com fotos da Escola de mestre-sala e porta-bandeira, afixado na quadra de ensaios



Pretendemos aqui mostrar que as intervenções do Mestre são construídas a partir das experiências narradas em que a sua própria trajetória ganha centralidade. Para Bruner e Weisser (1995), a autobiografia transforma a vida em texto e é somente pela textualização que podemos conhecer a vida de alguém. Nesse sentido, os autores valorizam na autobiografia não apenas o conteúdo ou os acontecimentos relatados (o que dizer/o que aconteceu), mas também o estilo do relato (como contar, para quem se fala). Para Bruner e Weisser (1995, p. 145) a autobiografia é uma atividade de posicionamento, um ato de navegação: “a função última da autobiografia é a autolocalização, o resultado de um ato de navegação que fixa a posição em um sentido mais virtual do que real. Pela autobiografia, situamo-nos no mundo simbólico da cultura”.

O que está em pauta quando mencionamos a história de vida narrada por Dionísio não seria tanto o pressuposto de uma existência individual dada pela concepção moderna de indivíduo, como define Bourdieu. Para o sociólogo, “uma série de posições sucessivamente ocupadas por um mesmo agente” (BOURDIEU, 2002, p. 189) ordena as lembranças individuais, torna possível e se realiza retrospectivamente sobre um quadro temporal. A ideia de trajetória se refere menos à experiência concreta da passagem do tempo como vivida por um sujeito do que às memórias seletivas dessas passagens, narrativas tecidas a *posteriori* por esse sujeito sobre suas experiências, as entendendo como especialmente criativas. Desse modo, quero aqui sugerir uma chave de compreensão da ideia de patrimônio, que investe na trajetória narrada pelos sujeitos como foco principal.

Dionísio e Mercedes Baptista

Começamos a compreender a trajetória de Dionísio a partir de Mercedes Baptista, importante referência para a sua carreira, como ele mesmo destaca. Em julho de 2010, acompanhei um evento em homenagem à dança negra, acontecido no Clube Renascença. A homenageada era a bailarina Mercedes Baptista.

Mercedes Baptista, segundo narra Paulo Melgaço Silva Junior (2007), nasceu em Campos em 1921. Sua mãe era costureira e não vivia com o pai. Com o intuito de oferecer mais oportunidades à filha, sua mãe veio para a então capital federal para trabalhar como empregada doméstica em casa de família no Grajaú. Na cidade do Rio, Mercedes teve oportunidade de estudar; gostava de cinema e se interessava em “ser artista”. Começou a trabalhar desde jovem, primeiro em uma tipografia, depois em uma fábrica de chapéus. Mas não tinha condições financeiras para estudar dança ou comprar roupas. Ficou sabendo ao curso de danças dirigido por Eros Volússia,³ oferecido pelo Serviço Nacional de Teatro do Rio de Janeiro. Com ela, em 1945, teve suas primeiras lições de balé clássico. Nesse mesmo ano, fez sua primeira apresentação pública, com sucesso, em um espetáculo no Teatro Ginástico Português. Queria fazer mais aulas para profissionalizar-se como bailarina. Procurou o professor Yuco Lindberg, bailarino do Teatro Municipal. Ele permitiu que fizesse aulas com os alunos do curso da prefeitura (Silva Junior, 2007, p. 14-5).

As narrativas sobre Mercedes, feitas por Dionísio, destacam suas qualidades e atitudes favoráveis para que acesse a uma posição na dança. Mercedes se deparou quando jovem, tal qual Dionísio, com situações de escolhas cruciais em que ou seguiria os rumos dos estudos no colégio para obter melhores condições de trabalho, distinguindo-se de sua mãe que trabalhava como doméstica, ou investiria na dança. Ela escolheu esta última opção. Segundo Silva Junior, em 1948, Mercedes participou de um concurso público para ingresso no Corpo de Baile do Theatro Municipal quando, apesar do preconceito de cor, foi admitida como a primeira bailarina profissional negra daquela instituição. Durante os primeiros anos de sua carreira foi sistematicamente ignorada pelos coreógrafos do Theatro, que não a incluíam nos espetáculos da casa.

Em 1952, Mercedes Baptista reuniu um grupo de negros que não eram profissionais da dança para formar uma companhia de balé afro. Como descreve Silva Junior, “a bailarina negra arregimentou filhos-de-santo, empregadas domésticas, balconistas, cozinheiros, desempregados, ritmistas, enfim, pessoas que possuíam em comum o fato de serem negros, pobres e sonhadores” (SILVA JUNIOR, 2007, p. 40). Com eles, ela começou a colocar em prática suas experiências. Nasceria assim, no ano de 1953, o “Ballet Folclórico de Mercedes Baptista”, uma companhia formada exclusivamente por negros, constituída com o objetivo de criar novos rumos para a dança no Brasil, saindo dos moldes da simples reprodução e repetição do que era considerado “folclore”.

A caracterização de uma “dança afro-brasileira” – categoria de dança inédita na época – é aqui significativa, pois coloca em evidência as fronteiras entre o que era chamado de “dança erudita”, qualificada pelo rigor, disciplina e elegância, e uma “dança popular”, que se provia de referências “folclóricas” e “africanas”. Mercedes Baptista propôs um trânsito criativo entre referências do balé clássico, aprendido no Theatro Municipal, e referências “populares” do candomblé e das danças “dramáticas”, para usar a expressão de Mário de Andrade. Tais referências configuraram, naquele momento, o lugar para um novo tipo de dança de inspiração afro.

Outra tradição: Uma nobre dança afro-brasileira

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

Em 1948, Mercedes Baptista participou e foi eleita a “Rainha das Mulatas”. O evento foi promovido pelo Teatro Experimental do Negro (TEN) e o Comitê Afro-Brasileiro. Esse acontecimento aproximou Mercedes de Abdias do Nascimento e do TEN, o qual passou a integrar como bailarina, coreógrafa e colaboradora (SILVA JUNIOR, 2007, p. 25). Ligada ao contexto sociocultural da militância nos anos 1950, Mercedes revelou, entretanto, uma apropriação muito singular da temática afro.

Manoel Dionísio, discípulo de Mercedes, por sua vez, no contexto dos anos 1990, descreve os seus passos em sua narrativa. Dionísio arregimentou alunos – em sua maior parte negros e pobres – mas pelo viés da “arte da dança do mestre-sala e da porta-bandeira” no carnaval. Ele não enfatiza propriamente a temática racial, que não aparece em sua fala, mas a ideia de projeto social.

Assim, os projetos de ambos se assemelham, mas não por uma aproximação simples e direta com a busca e a pesquisa das “raízes” de uma dança supostamente “tradicional”, mas por serem danças que valorizam o apelo popular e espetacular, executada por pessoas que teriam poucas condições de seguir uma carreira com foco na dança erudita. A proximidade que Dionísio estabelece do seu projeto com o de Mercedes não está no tratamento da temática racial, ou africana, mas na concepção de uma dança que articula elementos do que é considerado clássico e do que é popular/folclórico, conquistando assim um lugar diferenciado como uma dança brasileira popular para ser apresentada em espetáculos e shows.

Quero chamar a atenção para o fato de que os palcos dos teatros (inclusive fora do Brasil) foram um dos espaços sociais privilegiados para a apresentação dessa

“dança brasileira”, na qual a dança erudita se misturava às temáticas folclóricas e raciais. A grande fase da Cia. Ballet Folclórico de Mercedes durou até finais da década de 1960. Durante esse período, conquistou um público cativo. Mercedes contou, eventualmente, com a colaboração de Édison Carneiro, a quem consultava sobre a elaboração de coreografias que representavam o candomblé. Segundo Lima (1995), ela menciona tê-lo sondado se deveria dançar como o orixá fazia, ao que Carneiro aconselhou que dançasse como bailarina e criasse seus próprios movimentos.

Na década de 1960, esse balé folclórico abrangeu o espaço social do carnaval, palco aberto a uma assistência mais ampla. Mercedes tinha uma relação próxima com o Salgueiro e foi por meio do vínculo que já tinha com a escola que Dionísio teve seu primeiro contato em 1959. Na década de 1960, haveria uma nova percepção da temática racial nas escolas. Cavalcanti destaca que o Salgueiro desempenhou papel importante nesse contexto, produzindo uma versão a que a autora chamou de “negra”. Nela, o carnavalesco Fernando Pamplona ocupou lugar de destaque como mediador cultural (CAVALCANTI, 1999, p. 32).

Os carnavalescos Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues foram os criadores do enredo “Chica da Silva”, levado à Avenida Presidente Vargas no ano de 1964. Nesse ano, o grupo de Mercedes Baptista foi chamado a integrar uma ala no Salgueiro. Mercedes Baptista coreografou uma ala composta por 12 casais, da qual Dionísio participou. Os casais dançariam um minueto (em ritmo de samba) representando os bailes da corte. A inovação da ala coreografada, fato inédito no carnaval até então, criou muita polêmica. O Salgueiro foi campeão, mas Mercedes Baptista foi muito criticada por sua ala de “passos marcados”. Alguns viam nesse ato uma descaracterização da festa popular. Outros comemoraram a inovação. A ala coreografada dos “importantes”, que representava 12 pares de pessoas negras dançando uma polca em ritmo de samba, gerou infindáveis discussões até hoje lembradas.

Dionísio narra as repercussões do fato:

Fomos muito criticados pela imprensa, pela coreografia de passo marcado. Hoje todo mundo tem passo marcado, tem coreografia para comissão de frente. O Salgueiro foi criticado por ser o primeiro a fazer isso, o que causou discussão até dentro da escola. Mas isso passou. Tanto que hoje eu sou a pessoa responsável pelo casal de mestre-sala e porta-bandeira do Salgueiro, sou o mestre de cerimônia deles.

Depois de 1966, a formação original da companhia de Mercedes começou a se desfazer porque as propostas de trabalhos para o grupo foram diminuindo. Assim, as pessoas que o integravam passaram a se ocupar com outros trabalhos. Na década de 1970, descreve Dionísio:

Fazia um show aqui, um festival ali. Um dia, fui participar de uma apresentação de dança. A estrela era o Jorge Ben, e nós tínhamos um balé com 12 crioulas e 12 negões. Nós tivemos sorte, porque teve uma pessoa da Lufthansa que viu e gostou do balé e nos levou para Alemanha para ficar seis meses. Depois voltamos para o Brasil e fomos de novo para Alemanha por mais três meses. Na segunda temporada de seis meses, nós ficamos quatorze anos. Quando eu voltei dessa temporada, me divorciei.

Quatorze anos fora do país, ele viveu grande parte do tempo em Munique. De Munique, partia para temporadas em várias cidades na Alemanha e para outros países da Europa. Dionísio vinha ao Brasil a cada dois anos para visitar a família.

Consegui criar meus filhos todos. Meu casamento foi de seis anos de noivado e seis de casado. Não deu certo, mas tenho filhos maravilhosos. Uma filha é advogada e formada em dança, a outra é corretora de seguros, a outra é técnica em enfermagem e meu filho trabalha com turismo receptivo. Cada um tem a sua casa. Tenho quatro netos, duas netas e um bisneto.

Voltou definitivamente para o Rio de Janeiro em 1984. Em seu retorno, pensou que teria dificuldade em se entrosar com o “pessoal do carnaval”, sua ponte de ligação com o universo da dança. As escolas de samba se constituíram, principalmente a partir da década de 1960,⁴ em espaços privilegiados que abrigavam a criação de novos gêneros ou de novas vertentes da música e da dança. Como vimos, abrigaram sensibilidades corporais diversas, ainda que tensas, como exemplificado pela dança dos pares, na ala de passo marcado, e também na dança do mestre-sala e da porta-bandeira, uma dança de algum modo deslocada, que não tem outro lugar de expressão fora do contexto carnavalesco. Foi este espaço das escolas que acolheu Mestre Dionísio e sua dança.

Seria por meio da inserção nas “atividades culturais populares” e sociais, em que o universo artístico do carnaval carioca constitui meio privilegiado, que Dionísio procurou se reestabelecer na cidade.

Depois que fiquei esse tempo todo fora, no exterior, voltei pro Rio. Depois de um tempo, meu passaporte caducou. Eu não queria ser policial, funcionário público ou gari. Acabei indo pro Estado, ser comissário de menor na primeira vara da infância e da adolescência. E também fiquei sendo assistente da Riotur.

A memória que Dionísio tinha da cidade articulou-se à rede de relações que havia constituído antes de ir morar na Alemanha. Como ele narra, “com três meses que eu tava aqui, já tava tudo de novo no seu lugar”. Suas qualidades na dança e sua habilidade de mediação permitiram que voltasse a se integrar primeiramente às redes da administração do carnaval como assistente da Riotur.

Na década de 1980, portanto, não estando mais ligado ao mundo do balé-afro e nem ao da dança “folclórica” e carnavalesca, Dionísio tornou-se um “mestre”. Suas principais qualidades são o conhecimento e a transmissão da dança e de um protocolo, como um “iniciador” (BARTH, 2000) e, ao mesmo tempo, um “narrador” (BENJAMIN, 1975) que, a partir de sua experiência, dá conselhos, mas não dá receitas. A concepção de “projeto social” da escolinha de mestre-sala e porta-bandeira surge, assim, a partir de uma experiência e da vivência das várias faces dessa dança bailada, folclórica, afro-brasileira e carnavalesca. Pouco a pouco, esse projeto foi conquistando um lugar social na cidade do Rio de Janeiro. Dionísio, mais do que ninguém, sabe que essa dança está organicamente associada a espaços sociais que instauram a comunicação entre sujeitos diversos e a escolas de samba, e que tais espaços mudam com o tempo. Para acompanhar as mudanças, é preciso que se esteja preparado para compreendê-las e para lidar com elas.

Biografia e experiência

Os conselhos de Dionísio fornecem instrumentos e preparam os alunos para conviverem com esses vários planos de experiências possíveis da dança (seja exclusivamente lazer ou também trabalho) e com o fato em si de ser “mestre-sala e porta-bandeira” (seja nas escolas, seja em apresentações em grupos de dança). Ele

entende que o bailado na escola de samba, a nobreza e o requinte dos atos como forma de socialização e o valor moral de comprometimento a ela articularam-se criativamente, da década de 1980 em diante, com a profissionalização. Ele ensina que a adequação a moldes empresariais, passando pela grande circulação de dinheiro e pela expansão do turismo, convive no meio carnavalesco – não sem tensões – com valores como a “arte”, a competência e o talento. É preciso reconhecê-los.

A interferência de Dionísio como mediador é criativa, gerando novos valores e condutas. Não são todos os mestres-salas e as porta-bandeiras que efetivamente serão mediadores, verdadeiros agentes de transformação. Velho (1981) afirma que o mediador não é simplesmente aquele que circula entre mundos e níveis de cultura, possibilidade relativamente aberta a todos os que vivem na metrópole. O mediador, mais do que se movimentar, estabelece pontes e comunicações entre mundos.

A passagem por diferentes mundos dá a alguns indivíduos a possibilidade de desempenhar, com maior ou menor sucesso, o papel de mediador. Assim, a circulação por universos distintos gera condições, em princípio, para que certos agentes sociais desenvolvam o potencial supracitado e que ativem essa competência específica (VELHO; KUSCHNIR, 1996, p.98).

Dionísio, como verdadeiro mediador e narrador, é um agente de transformação. Ele se sente recompensado por promover o acesso dos alunos que entram no projeto sem uma formação prévia de dança e lá se tornam mestres-salas e porta-bandeiras. De lá, saem escolhidos por dirigentes de escolas de samba que reconhecem esse espaço e a ele recorrem para escolher seus mestres e porta-bandeiras. Orgulha-se de ver aqueles que foram escolhidos se destacarem nas escolas de samba do grupo especial e crescerem na hierarquia proposta por elas.

Dionísio, no dia do desfile das escolinhas mirins e nas noites de desfile do grupo de acesso e do grupo especial, fica junto à pista, observando os casais que passam, cuja maioria ele conhece pessoalmente, pois boa parte viveu a experiência da “escolinha”.

Cada aluno da escolinha que passa no dia do desfile e já tem o lugar pra ficar, eles vêm, já entram assim, olhando pros lados, me procurando, querem mostrar a bandeira. Eu já faço o sinal pra seguirem, assim, vai, vai, que é para não atrasar.

Figura 2 – Manoel Dionísio, sambódromo do Rio de Janeiro, fevereiro de 2012



No mundo social dos mestres-salas e das porta-bandeiras, alguns deles têm um elevado grau de consciência de seus papéis e apresentam uma atuação transformadora, transitando entre meios e mundos diversos. É o caso de Mestre Dionísio, que ganha com sua atividade social atributos de “narrador”. Não sendo um mestre-sala, ele foi consagrado, entretanto, como “mestre” pela condição de criador e coordenador do curso de formação mais permanente e reconhecido do Rio de Janeiro. Tornou-se um mediador por excelência, pois supervisiona atividades de contato em um universo muito especial das escolas de samba, em que predomina a lógica das relações pessoais. Sua mediação não se faz através de um conteúdo de informações dado objetivamente sobre a dança, mas pela provocação de um dar a conhecer, de conselhos que fazem com que os alunos aprendam a aprender. Ele oferece aos alunos acesso a esse mundo relacional de que eles necessariamente têm que fazer parte, e que constitui, junto com as técnicas corporais, um repertório para quem se torna mestre-sala e porta-bandeira.

São seus alunos e pessoas que fizeram parte de seu convívio que dão continuidade a essa rede de trocas de aulas, de oficinas e da execução de projetos.

Figura 3 – Casal da escola de mestre-sala e porta-bandeira, sambódromo, fevereiro de 2012.



Sobre o processo de patrimonialização.

No ano de 2007, o Iphan aprovou o Registro das “Matrizes do Samba no Rio de Janeiro: Partido Alto, Samba de Terreiro e Samba-Enredo” no livro das Formas de Expressão. O Centro Cultural Cartola, organização sem fim lucrativos, cujos projetos culturais são coordenados por Nilcemar Nogueira, foi o responsável pela pesquisa e dossiê produzido para o Registro. A iniciativa destacou a necessidade de valoração e afirmação de saberes “informais” como relevantes formas de conhecimento.

Nesse dossiê é destacada a importância de algumas pessoas. Dentre elas, o Mestre Dionísio. Os diversos mecanismos de preservação da memória do samba foram levantados no Seminário realizado em agosto de 2012 no Rio de Janeiro, que promoveu a discussão de como as instâncias de governo, os diversos órgãos públicos e as iniciativas privadas poderiam salvaguardar os elementos tradicionais do samba. Foram enfatizados os papéis dos centros de memória, das pesquisas e iniciativas pessoais visando os registros, à doação de acervos e à capacitação de pessoas ligadas às comunidades locais para realizar a tarefa de articulação permanente com os chamados protagonistas do registro.

Muitos problemas ligados às transformações do samba, como a lógica atual de composição do júri dos concursos ou a escolha do samba-enredo que privilegia torcidas e uma grande campanha não controlada pela ala orgânica de compositores da escola, foram duramente criticados. Entretanto, enfatizou-se positivamente, nesse contexto, a fundamental participação dos sujeitos do processo de pesquisa, registro e salvaguarda na categoria de patrimônio cultural de natureza imaterial, pois apenas essa confluência poderia garantir a continuidade da memória e da vivência do samba. Há a iniciativa de alguns jovens voluntários no projeto de Mestre Dionísio que se movem em busca de formação e capacitação para lidar com editais públicos e outras iniciativas para angariar recursos e dar continuidade à dança nobre no Rio de Janeiro e em outros lugares.

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

Figura 4 – Dia do mestre-sala e porta-bandeira comemorado no ensaio da Escola de mestre-sala e porta-bandeira, novembro de 2012



Dionísio enumera diversos núcleos que ele e sua equipe ajudaram a fundar nos últimos anos e que recebem os nomes de oficina de reciclagem. São eles: Porto Alegre – RS (Padedê do Samba), São Paulo – SP (AMESPESP), São José dos Campos – SP (Pavão das Artes), Paranaguá – PR (Fandangos do Carnaval), Belém – PA (O “Grêmio Recreativo Jurunense Rancho Não Posso Me Amofiná”, escola de samba de Belém do Pará), Juiz de Fora – MG (Instituto Cultura do Samba), Vitória – ES (Os Canelas Verdes), Três Rios – RJ (Grupo Chão de Estrelas), entre outros. Além dos grupos citados, Dionísio é convidado a participar de oficinas fora das escolas de samba, compartilhando aulas entre grupos de Jongo, de Samba de Roda e Folia de Reis.

Para além das oficinas, que são criadas em grande parte pela demanda de escolas de samba em seus locais de atuação, também o contato com grupos de dança, movimentos sociais, grupos culturais tem sido frequentes. Grupos e pessoas que os

procuram para dar oficinas específicas para seus grupos ou os convidam para atuar em seus espetáculos, como o grupo de dança contemporânea a Cia. Arquitetura do Movimento, dirigido por Andrea Jabor, e que atua na cidade do Rio de Janeiro.

Dionísio, consciente de seu talento e de seu papel mediador, credita o sucesso de seu projeto de formação de mestres-salas e porta-bandeiras à atenção a um circuito relacional e personalizado no qual se deve saber transitar. Nele importa ser competente, saber circular entre escolas, saber ser profissional e também manter valores como a honra que, na sua ótica, tornam uma pessoa capaz e preparada para empunhar a bandeira de uma escola.

NOTAS

¹ Este artigo integrou o Grupo de Trabalho “Embates da Memória” coordenado por Julie Cavnignac e Adriana Russi no âmbito do *III Congresso Latinoamericano de Antropologia. Antropologías en Movimiento, ideas desde un sur contemporáneo* que aconteceu em Santiago do Chile no mês de novembro de 2012. Agradeço aos colegas do grupo e especialmente às coordenadoras. Agradeço também à FAPERJ pelo apoio ao projeto “Transmissão do Conhecimento entre tradições populares. Dinâmicas de reinvenção da cultura” que coordeno no âmbito do Núcleo de Artes, Ritos e Sociabilidades Urbanas (NARUA) da Universidade Federal Fluminense.

² Em pesquisa de doutoramento (GONÇALVES, 2010), busquei compreender os aspectos da aprendizagem e da importância ritual da dupla de mestre-sala e porta-bandeira no carnaval carioca.

³ Introdutora do Bailado Nacional Eros Volússia (1914-2003); estudou na Escola de Danças do Theatro Municipal, hoje Escola Estadual de Dança, com Maria Olenewa e Ricardo Nemanoff; posteriormente dedicou-se a pesquisar o folclore nacional.

⁴ Na década de 1960, outros encontros fizeram parte dessa sensibilidade cultural para as temáticas culturais formuladas como “afro”. É o caso dos encontros entre Vinicius de Moraes e Baden Powell em 1962, que tiveram como resultado os afro-sambas, canções com base em sambas de roda e candomblés da Bahia. O long-play foi gravado em 1966.

REFERÊNCIAS

- BARTH, Fredrik. *O guru, o iniciador e outras variações antropológicas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2000.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: *Obras Escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1975.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes. In: *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2002.
- BRUNER, J. e WEISSER, S. A invenção do ser: autobiografia e suas formas. In: OLSON, D.; TORRANCE, N. (Org.). *Cultura escrita e oralidade*. São Paulo: Ática, 1995.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *O rito e o tempo: ensaios sobre o carnaval*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- CAVALCANTI, Maria Laura e GONÇALVES, Renata de Sá. (Org.). *Carnaval em Múltiplos Planos*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2009.
- GONÇALVES, Renata de Sá. *A dança nobre do Carnaval*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2010.
- LIMA, Nelson. *Dando conta do recado: a dança afro no Rio de Janeiro e suas influências*. Dissertação de mestrado - Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia/ IFCS/ UFRJ, Rio de Janeiro, 1995.
- SILVA JUNIOR, Paulo Melgaço. 2007. *Mercedes Baptista: a criação da identidade negra na dança*. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2007.
- VELHO, Gilberto. *Individualismo e Cultura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1981.
- VELHO, Gilberto; KUSCHNIR, Karina. Mediação e metamorfose. In: *Revista Mana. Estudos de Antropologia Social*, vol.2. n.1, pp.97-108, Abril, 1996.

