



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA - UFBA
ESCOLA DE TEATRO/ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

CLÁUDIO ANTÔNIO SANTOS DA SILVA

**O GUERREIRO ALAGOANO: CORPO E PEDAGOGIA
MULTIRREFERENCIAL**

Salvador

2015



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA - UFBA
ESCOLA DE TEATRO/ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

CLÁUDIO ANTÔNIO SANTOS DA SILVA

O GUERREIRO ALAGOANO: CORPO E PEDAGOGIA MULTIRREFERENCIAL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Teatro e de Dança da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Suzana Maria Coelho Martins

Salvador

RESUMO

Este trabalho tem como foco dissertativo a prática espetacular: o Guerreiro Alagoano, objeto que venho pesquisando desde o ano de 2000. Neste estudo descrevo etnograficamente as matrizes estéticas e históricas do Guerreiro de Alagoas, assim como suas transformações ao longo do tempo. Durante o ano de 2005 ao ano de 2006, o objeto Guerreiro, tornou-se Projeto de Iniciação Científica PIBIC/CNPq, e seus resultados impulsionaram o processo de criação em dança contemporânea (2008) intitulado: Entremeios - Dez Figurações, que tem por objetivo a encenação de dez Entremeios. Esse processo artístico da construção dos solos foi estruturado a partir de minha trajetória como pedagogo e dançarino construindo um fazer artístico fundamentado na percepção sobre o corpo, a cena e sua pedagogia. Assim, descrevo os Entremeios do Guerreiro, a partir de sua etimologia utilizando o estudo do professor Armindo Bião (2009) sobre os *entremezes* portugueses, base teórica fundamental da pesquisa para a construção dos solos, evidenciando o seu caráter da memória, da tradição e contemporaneidade. Neste sentido, descrevo a minha trajetória até chegar ao objeto, o Guerreiro Alagoano e contextualizo o meu processo criativo discorrendo sobre o fazer pedagógico na construção dos solos, o qual o eixo teórico da pesquisa científica e artística perpassa uma perspectiva *Multirreferencial*, como propõe Jacques Ardoino (1960), teórico da *Multirreferencialidade*, conceito que ele desenvolve nos seus trabalhos desde os anos de 1960. A *Multirreferencialidade* nas Ciências e na Educação (Ardoino, Barbier, Coulon, Lapassade, Borba e Macedo) propõe-se transdisciplinar permitindo aproximações conceituais entre a Etnocologia (Bião, Pradier e Duvingnaud); a Etnopesquisa Crítica Multirreferencial (Roberto Sidnei Macedo); os conceitos da filosofia Cínica (Diógenes); a dança pessoal (LUME) e a dança Butoh (Hijikata, Ono, Baiocchi) norteadores deste processo artístico.

PALAVRAS CHAVE: Guerreiro Alagoano; Etnocologia; Multirreferencialidade; Etnopesquisa; Bricolagem.

ABSTRACT

This paper has as its dissertative focus the spectacular practice: The Alagoano Warrior, subject that I have been researching since 2000. In this studies I describe ethnographically the aesthetics and historical matrices of the Warrior of Alagoas, as his changes over the time. From 2005 until 2006, the Alagoano Warrior became my theme in my participation in the brazilian institution PIBIC/CNPq project, for graduation students. The results achieved during this participation pushed the creation process in contemporary dance (2008) called – Entremeios – Dez Figurações – that aims the performance of ten Entremeios. This artistic process of making the solos was structured by my own experiences as a pedagogue and a dancer, it making my artistic way of performance based on the perception of the body, scene and its pedagogical relation. Then, I described the “Warrior Entremeios” from the perspective of its etymology, using the studies of the Portuguese teacher Armindo Bião (2009) about Portuguese “Entremezes”, that were the essential theoretical basis of the research on the solos making, which I highlighted the memory, tradition and contemporaneity aspects. I showed my own path until I got to the main purpose of my research, the Alagoano Warrior and I also, contextualize my creative process discoursing about my pedagogical acting on the solos making, which the theoretical axis of the scientific and artistic researches go beyond the Multi-Referentiality as Jacques Ardoino (1960) proposes, the Multi-Referentiality theoretical, concept that he has developed on his studies since 1960. The Multi-Referentiality in sciences and education (Ardoino, Barbier, Coulon, Lapassade, Borba e Macedo) proposes trans-disciplinary allowing conceptual approaches among ethnocenology (Bião, Pradier, Duvingnaud); the Multi-Referentiality Criticism Ethno-Research (Roberto Sidnei Macedo); the Cynical Philosophy concepts (Diogenes); The Ballet Dancer, Researcher and Interpreter Method-BPI (Graziela Rodrigues), the personal dancing (LUME) and The Butoh Dancing (Hijikata, Ono, Baiocchi). All these concepts guided the artistic process.

Key Words: Alagoano Warrior; Ethnocenology; Multi-Referentiality; Ethno-Research; Bricolagem.

“A alma do Guerreiro é o Mestre, o Palhaço, o Mateus e o apito, assim como, a alma da Baiana é o bumbo, o ganzá e a mestra. Na Chegança o padre, os mouros e o apito.” (Mestre Manoel Venâncio)

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal da Bahia e ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq pelo apoio institucional e financeiro para essa pesquisa;

Ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal da Bahia, em especial, às professoras Dra. Eliene Benício Costa, Dra. Eloisa Leite Domenici e a profa. Dra. Lúcia Fernandes Lobato incentivadoras desta pesquisa;

À minha orientadora profa. Dra. Suzana Maria Coelho Martins pela atenção, profissionalismo e alegria, sendo meu estímulo e meu amparo durante o processo pedagógico;

À profa. Dra. Daniela Maria Amoroso do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal da Bahia e a profa. Dra. Nadir Nóbrega, da Escola de Dança da Universidade Federal de Alagoas pelas leituras cuidadosas e sugestões para o trabalho qualificar-se;

Ao Grupo de Guerreiro Mensageiro Padre Cícero, especial obrigado ao Mestre Manoel Venâncio de Amorim, *In-Memoriam*, (1924-2008); ao Mestre André Joaquim, atual condutor do grupo; Dona Gilvanete da Silva, ex-Brincante; Dona Ló, Rainha do grupo e todos os seus brincantes; ao Mestre Benom Pinto do Grupo de Guerreiro: Treme -Terra de Alagoas e à todos os Mestres e todas as Mestras do Guerreiro Alagoano;

Ao meu grupo Cia Cínica Dança: ao amigo e parceiro artístico Nilson Alves Patrício e Maria Marcia Alves Sobral e Parmenides Justino pelos “entre lugares” de nossas filosofias cotidianas, a luta pelo pão, a dança e o circo nosso de cada dia;

Ao professor Dr. Sérgio da Costa Borba da Universidade Federal de Alagoas pela orientação nos caminhos *multirreferenciais*, forjando em mim a minha *co-autorização*;

Ao jornalista prof. Ms. Cláudio Manoel Duarte da Universidade Federal do Recôncavo Baiano-UFRB;

A prof. Ms. Marcelo Bicalho da Universidade Estadual de Minas Gerais –UEMG;

À Escola de Capoeira Angola do Mestre João Pequeno de Pastinha, especialmente ao meu Mestre Everaldo Ferreira dos Santos (Zoinho) e à Rino Carvalho (Teatro Gamboa Nova).

Às amigas/irmãs, Ana Lúcia Souza Guimarães e Cecília Souza Guimarães pela acolhida na cidade de Salvador, no ano de 2004 até os dias atuais e Kátia Lanto;

À minha família e aos meus queridos pais: Antônio Rosa da Silva; Joaquina Santos da Silva, ao meu filho Felipe Dionísio Silva, em especial, minha irmã Andreia Barros pelo incentivo e compartilhamento da prática do Budismo de Nitiren Daishonin;

Obrigado!

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 La Urso. Foto. Celso Brandão.....	23
Figura 2 Programa do Grupo Ballet Iris de Alagoas. Ano: 1990. Foto: José Ronaldo	Erro! Indicador não definido.
Figura 3 Espetáculo Fala Pavoá. Grupo Infinito	Erro! Indicador não definido.
Figura 4 Mestre Manoel Venancio (1924/2008). Guerreiro Mensageiro Padre Cícero.....	28
Figura 5 Mestre André Joaquim. Ensaio na sede do Guerreiro	29
Figura 6 Cia Cínica: Parmenides Justino, Cláudio Antônio e Nilson Patricio.	31
Figura 7 Logomarca da Cia Cínica Dança.....	32
Figura 8 Filósofo Cínico. Cópia romana da original grego dos séculos III e II a.C. ...	Erro! Indicador não definido.
Figura 9 Espetáculo: “Nem tanto Mar, Nem tanto a Terra” e Trabalho de Conclusão de.....	35
Figura 10 Grupo de Guerreiro Mensageiro Padre Cícero	42
Figura 11 Guerreiro Mensageiro Padre Cícero.....	48
Figura 12 Mestre Manoel Venâncio "Adorando o Divino".....	Erro! Indicador não definido.
Figura 13 Dragão Bumba Meu Boi.....	Erro! Indicador não definido.
Figura 14 Mestre Verdinho. Foto:folclorealagoanowww.alagoas24horas.com.br	Erro! Indicador não definido.
Figura 15 Mestre Maria Vitória como Índio Peri.....	Erro! Indicador não definido.
Figura 16 Despedida. Guerreiro Mensageiro Padre Cícero. Ano: 2014. Foto: Cláudio Antônio	Erro! Indicador não definido.
Figura 17 D. Edineusa de Almeida Santos.....	Erro! Indicador não definido.
Figura 18 Chapéu de Guerreiro acervo Museu Theo Brandão.	36
Figura 19 Mestre Manoel Venâncio em sua casa.....	86
Figura 20 Esqueleto do Zabelê. Grupo Treme Terra de Alagoas	Erro! Indicador não definido.
Figura 21 Brincantes do Grupo Mensageiro Padre Cícero.....	Erro! Indicador não definido.
Figura 22 Brincantes ensaiando a cena da guerra.	79
Figura 23 Sanfoneiro.	Erro! Indicador não definido.
Figura 24 Mestre André Joaquim dos Santos.	76
Figura 25 Mestre Benom Pinto da Silva.....	77
Figura 26 Mestre Juvenal leonardo.	Erro! Indicador não definido.
Figura 27 Mestre Pedro Lins. Ano: 2010.....	Erro! Indicador não definido.
Figura 28 Mestre Anadeje Morais da Silva.	Erro! Indicador não definido.
Figura 29 O autor e o Mestre Manoel Venâncio. Ano: 2008. Foto: Nilson Patricio	38
Figura 30 As filas são a maneira mais usual de se colocarem no palco.	Erro! Indicador não definido.
Figura 31 Mestre Manoel Venâncio e a Rainha D. Ló. Adoração ao Divino. Ano: 2008.....	Erro! Indicador não definido.
Figura 32 A Marcha. Ensaio grupo de.....	81
Figura 33 O Boa Noite	Erro! Indicador não definido.

Figura 34 "Abri-te Divino". Grupo Mensageiro Padre Cícero.	82
Figura 35 O Combate.	83
Figura 36 Criança "brincando".	85
Figura 37 O Fúria. Trilhas e Trânsitos: 20 anos do GIPE-CIT.	Erro! Indicador não definido.
Figura 38 Cartaz do Espetáculo: Entremeios: Dez figurações.....	Erro! Indicador não definido.
Figura 39 Borboleta/Zabelê (a metamorfose metafórica).	Erro! Indicador não definido.
Figura 40 O Casulo e a Borboleta Foto Jimmy Hoffman http://www.mdig.com.br/?itemid=25197	Erro!
Indicador não definido.	
Figura 41 Borboleta/Zabelê.	105
Figura 42 O Jaó/ O Zabelê.	107
Figura 43 A Sereia. Ensaio. Ano: 2013. Foto: Márcia Sobral.....	109
Figura 44 Pés na primeira posição do Balé	111
Figura 45 A sereia da Itapuã – Salvador/ Bahía Foto: http://www.panoramio.com/photo	112
Figura 46A Sereia.	113
Figura 47 A Sereia. Ensaio. Ano: 2014. Foto: Nilson Patricio.....	114
Figura 48 O Fúria.....	115
Figura 49 O Fúria. Ano: 2013. Foto: Márcia Sobral	Erro! Indicador não definido.
Figura 50 Mateus (Manoel da Silva)	Erro! Indicador não definido.
Figura 51 O Louco. Ano: 2010. Foto: Márcia Sobral	123
Figura 52 O Louco. Teatro Gamboa Nova. Ano: 2014. Foto: Cláudio Manoel	125

SUMÁRIO

<i>INTRODUÇÃO</i>	9
A TRAJETÓRIA DO TEXTO	19
<i>GUERREIRO POR NATUREZA: DESFIGURANDO O AUTOR / SUJEITO, O TRAJETO E O OBJETO</i>	21
<i>1 - O GUERREIRO ALAGOANO E SUAS MATRIZES ESTÉTICAS E CULTURAIS: FIGURAS, FIGURANTES E FIGURAÇÕES</i>	40
2.1 – <i>ALAGOAS: BREVE HISTÓRICO</i>	43
2.2 - <i>MATRIZES HISTÓRICAS E ESTÉTICAS DO GUERREIRO ALAGOANO: MULTIPLAS REFERÊNCIAS DE UMA DANÇA</i>	46
2.3 - <i>CARACETRISTICAS DO DRAMA NO GUERREIRO ALAGOANO</i>	49
2.4 - <i>GRANDES MESTRES: SUJEITOS “GUERREIROS POR NATUREZA”</i>	75
2.5 - <i>O GRUPO DE GUERREIRO MENSAGEIRO PADRE CÍCERO</i>	37
2.6 - <i>O CORPO GUERREIRO: DINÂMICAS, ESTADOS DE CORPO E SUAS METÁFORAS</i>	79
<i>3 - DO CAMPO PARA A CENA: MULTIPLOS TRAJETOS PARA O OBJETO</i>	86
3.1 - <i>“DESFIGURANDO A MOEDA” DOS ENTREMEIOS: DA AÇÃO A ENCENAÇÃO</i>	93
3.2 - <i>BORBOLETA/ZABELÊ</i>	101
3.3 - <i>O ZABELÊ</i>	107
3.4 - <i>A SEREIA</i>	109
3.5 - <i>O FÚRIA</i>	115
3.6 - <i>O LOUCO</i>	121
<i>4 - CONSIDERAÇÕES FINAIS: DO CASULO ÀS BORBOLETAS</i>	128
<i>5 - BIBLIOGRAFIA</i>	138
<i>6 - APENDICES</i>	147
<i>7 - ANEXOS</i>	161

O CORPO GUERREIRO E A PEDAGOGIA MULTIRREFERENCIAL

INTRODUÇÃO

O meu envolvimento com a dança do Guerreiro de Alagoas vem ocorrendo desde o ano de 2000. No ano de 2005/2006, o objeto Guerreiro, tornou-se projeto de Iniciação Científica PIBIC/CNPq, intitulado: Epistemologia do Corpo na Dança do Guerreiro de Alagoas, sob orientação da professora Dra. Eloisa Leite Domenici, na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. No ano de 2008, com o término da pesquisa de Iniciação Científica comecei a desenvolver laboratórios de corpo a partir do material coletado na pesquisa de campo e das *dinâmicas corporais* (Domenici, 2005) vivenciadas no barracão. Os resultados dessa experiência resultaram no meu espetáculo de dança contemporânea intitulado: Entremeios: Dez Figurações, curtas solos de dança que venho apresentando desde o ano de 2008. Assim esta dissertação de mestrado intitulada: O Guerreiro Alagoano: Corpo e Pedagogia Multirreferencial é resultado de um processo de investigação que abarca a prática espetacular: o Guerreiro Alagoano e seus Entremeios num processo criativo em Dança Contemporânea. De acordo com Brandão (1976, p.63): “O Guerreiro é caracteristicamente alagoano e resume-se, principalmente, no entrelaçar dos Reisados, Auto dos Congos, Caboclinhos e Pastoril.”. Desta maneira, incorpora por meio de cada uma dessas brincadeiras, elementos das matrizes estéticas: portuguesa com os Reisados e o Pastoril, da africana com o Auto dos Congos, da indígena com os Caboclinhos, entre outras. No encontro destas matrizes estéticas, a sua narrativa enquanto brincadeira contempla elementos de cada uma delas, traduzidas por meio de suas Peças, que são as partes dançadas, as Embaixadas, que são partes declamadas, e, seus Entremeios, conhecidos também, como Figuras ou Curtas Representações Dramáticas, que são pequenos solos de dança, música, pantomima ou teatro.

Sou pedagogo graduado pela Universidade Federal de Alagoas (2001) e dançarino, graduado pela Universidade Federal da Bahia (2009). Comecei minha prática artística no ano de 1985 na cidade de São Paulo. Há três décadas venho experimentando diferentes técnicas de corpo e linguagens em Dança como: o Ballet, a dança Moderna, a dança Contemporânea, o Butoh e práticas espetaculares como a Capoeira Angola e a dança do Guerreiro de Alagoas. Assim, venho desenvolvendo processos educativos e artísticos em Dança advindos dessas experiências.

Quando iniciei a pesquisa de Iniciação Científica PIBIC/CNPq com o Guerreiro Alagoano (2005/2006), havia um total de 07 grupos atuando na cidade de Maceió, Alagoas. No período de realização da pesquisa de mestrado (2013/2015), havia apenas 03 grupos de

Guerreiro na cidade de Maceió que vivenciavam a brincadeira. São grupos de resistência, que produzem, sobretudo, utilizando a criatividade para substituir material técnico e humano na hora de compor a brincadeira, a autoria, dando sua marca bem pessoal e para suprir e negociar as perdas e as faltas, tanto de recursos financeiros, como técnicos operacionais para a distribuição de seu produto artístico. Geralmente são os Mestres que ajudam no pagamento do transporte dos brincantes, compram o material para confeccionar o figurino, entre outras despesas. Assim, na pesquisa de campo pude observar o processo desta prática espetacular que geralmente não é mostrada na televisão, ela ocorre longe das câmeras de TV, e principalmente, por ser uma manifestação que ocorre num bairro humilde chamado Tabuleiro dos Martins, num Estado Nordeste brasileiro, Alagoas, na capital Maceió.

Nesta trajetória, o Guerreiro Alagoano e seus Entremeios *multirreferenciais*, tornaram-se objetos de estudo para o projeto com dissertação e encenação no Curso de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia- UFBA, nível de Mestrado, ano de 2013 a 2015, na linha de pesquisa: Matrizes Estéticas na Cena Contemporânea, sob orientação da professora Dra. Suzana Maria Coelho Martins e tem por objetivo geral descrever as matrizes estéticas e históricas que perpassam o Guerreiro de Alagoas dissertando sobre o processo criativo em Dança contemporânea com os Entremeios.

Atualmente os Entremeios na dança do Guerreiro Alagoano não são mais encenados, tendo acesso a estes solos de dança apenas por meio de registro documental escrito, não tendo a noção de como eram feitos, passaram a ser um processo de criação autoral, no qual estão sendo recriados a partir de meu referencial de corpo e das referências que o Entremeio propunha, como: a música, o seu título somado ao repertório e experimentação de corporalidades pelo artista. O fato curioso do sumiço dos Entremeios é a característica de que os solos eram criados a partir do referencial de corpo do brincante, o que muito estimulou o surgimento do trabalho cênico: Entremeios: Dez Figurações.

Nestes referenciais para a construção do trabalho cênico destaco o texto intitulado: Sobre quatro *entremezes* portugueses e a palavra Bião, no qual Armino Bião o autor nos diz que o *entremez* ou Entremeio é:

Considerado frequentemente como gênero menor, de caráter apenas complementar, posto que historicamente associado a divertimentos entre os pratos de um banquete, ou destinado a ser apresentado – entre ou – após – peças do teatro dito sério, o entremez, pode ser classificado como um subconjunto da literatura Dramática do gênero cômico, podendo ainda ser identificado ao chamado teatro ligeiro, incluindo, constantemente, números musicais. Vale ainda que se registre que os entremezes, no mundo lusófono, não se restringem à sua identificação com o teatro de cordel lisboeta, dos séculos XVIII e XIX, podendo ser encontrados, antes e depois destes séculos em contextos diversos. (BIÃO, 2009, pag.135).

A partir da leitura do texto citado de Armindo Bião (2009) percebi a importância dos Entremeios do Guerreiro Alagoano e dos *entremezes* portugueses. Relevante a descoberta do texto citado por adentrar no universo da pesquisa dos *entremezes* portugueses e encontrar referências destes como contribuidores na formação da cena teatral no Brasil. Podendo assim, contextualizar os Entremeios que eu escolhi para serem coreografados nesta perspectiva de importância, resignificando o processo de criação ao qual estava vivenciando. No espetáculo: Entremeios: Dez Figurações apresento até o momento quatro solos de dança nos quais estão contidos cinco Entremeios: a Borboleta e o Zabelê organizados numa única coreografia: Borboleta/Zabelê, a Sereia, o Fúria e o Louco faltando cinco Entremeios a serem coreografados para compor o total do projeto, o qual pretendo dar continuidade no processo de encenação e aprofundá-los enquanto objeto de pesquisa num futuro curso de doutoramento. Todos os quatro solos coreografados são composições de minha autoria, e, enquanto artista invoco elementos do meu universo cultural pessoal e autobiográfico incorporando o meu interesse pela dança pessoal, o Butoh e pela prática espetacular do Guerreiro Alagoano construindo um dicionário corporal e resignificando a pesquisa de campo realizada com Mestres desta prática espetacular em linguagem de dança contemporânea.

Neste sentido, a respeito de minha poética de criação em dança venho aplicando o conceito de dança pessoal¹ proposta pelo Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – LUME, da Universidade Estadual de Campinas. Para Cesaroli pesquisador das ações do grupo e da prática do LUME a respeito do termo dança pessoal ele nos diz que:

O termo “dança pessoal” vem de “treinamento pessoal” e tenta dissolver um sentido mais “mecânico”, de exercício que pode estar embutido na palavra “treinamento”, e introduzir uma dimensão fluídica, orgânica, viva, através da palavra “dança”. Já o termo “pessoal” tenta evocar o sentido de não preestabelecido, não predeterminado, portanto, algo pessoal do indivíduo, criado por ele, algo a ser encontrado por ele durante o treinamento. (CESAROLI, 2010, P. 80)

¹ In. O Lume no Contexto do teatro de pesquisa do Século XX. Dissertação Escola de comunicação e Artes da Universidade Federal de São Paulo. 2010. Disponível em: [file:///C:/Users/PROFESSOR/Downloads/Cesaroli_Umberto_Dissertacao_Final%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/PROFESSOR/Downloads/Cesaroli_Umberto_Dissertacao_Final%20(1).pdf) Acesso em 28 mar 2015.

Dessa minha experiência resultou um trabalho independente e contemporâneo que se utiliza das potências desses lugares de identidades entre os quais transito questionando os limites sutis dessas figurações/desfigurações da minha memória corporal. É nessa sensibilidade do não lugar e do entre-lugar² e da educação pelo movimento que construo as figuras do imaginário particular e vigoroso das coreografias com os Entremeios indagando e experimentando o caminho da transdisciplinaridade³ como aponta Gilbert Durand:

Não insistirei sobre as diferenças entre “pluridisciplinaridade”, “interdisciplinaridade”, “transdisciplinaridade” e “multidisciplinaridade”. Digamos, para sermos breves e resumir, que a primeira trata da justaposição de disciplinas diversas em um ensino; a segunda não se contenta unicamente em justapor, porém provoca a colaboração de disciplinas plurais no estudo de um objeto, de um campo, de um objetivo; a terceira – mais ambiciosa – tenta extrair dessa colaboração um fio condutor, uma filosofia epistemológica. Gostaríamos de mostrar aqui que estas diversas multidisciplinaridades, reivindicam legitimamente um lugar na descoberta, preferíamos dizer “criação” científica. (DURAND, 1988, p.85).

A transdisciplinaridade está presente nesta pesquisa, e, através dela, esse processo de construção dos solos com os Entremeios propõe trajetos e referenciais que possam contribuir na formação do artista cênico contemporâneo. Os Entremeios coreografados estão contextualizados nessa pesquisa por meios de cruzamentos de informações corporais. Assim, os resultados dessas experiências estéticas diferentes se configuram nesse projeto com a criação destes solos de dança.

O processo artístico da construção dos solos foi estruturado a partir de minha trajetória atuando como pedagogo e dançarino construindo um fazer artístico que une: Corpo, Pedagogia e Filosofia. O triângulo: Corpo, Pedagogia e Filosofia estão presentes em meus estudos práticos e teóricos sobre o corpo e a dança, na percepção sobre o corpo e a cena, o que direcionou para a Etnocenologia (Pradier, Duvignaud e Bião); a Pedagogia que indicou o caminho da Multirreferencialidade nas Ciências e na Educação (Ardoino, Barbier e Coulon) e a Etnopesquisa Crítica e a Multirreferencial (Roberto Sidnei Macedo); e a filosofia Cínica de

² “Por não-lugar designamos duas realidades complementares, porém, distintas: espaços constituídos em relação a certos fins (transporte, trânsito, comércio, etc) e a relação que os indivíduos mantêm com esses espaços, pois os não-lugares medeiam todo um conjunto de relações consigo e com os outros que só dizem respeito indiretamente a seus fins: assim como os lugares antropológicos criam um social orgânico, os não-lugares criam tensão solitária”. In. Marc Augé. Não Lugares. Introdução a uma Antropologia da Supermodernidade. Tradução de Maria Lúcia Pereira. Papirus. Campinas.1994.

³ “Multidisciplinaridades e Heurística” de Gilbert Durand com tradução de Roberto Sidnei. In: Multirreferencialidades nas Ciências e na Educação. Joaquim Barbosa (Org.). Editora da Universidade Federal de São Carlos - UFSCAR. São Carlos. 1988

Diógenes, praticada junto às proposições do meu grupo: a Cia Cínica Dança. Assim este trabalho dissertativo pretende ser *Multirreferencial* como propõe Jacques Ardoino, teórico da *Multirreferencialidade*, conceito que ele desenvolve nos seus trabalhos na Universidade de Paris VIII, na França, desde os anos de 1960. Nos fenômenos educativos e artísticos o autor citado elucida que:

Assumindo a hipótese da complexidade, até mesmo da hipercomplexidade, da realidade a qual nos questionamos, a abordagem Multirreferencial propõe-se a uma leitura plural de seus objetos (práticos e teóricos), sob diferentes pontos de vista, que implicam tanto visões específicas quanto linguagens apropriadas às descrições exigidas, em função de sistemas de referências distintos, considerados, reconhecidos explicitamente como não-redutíveis uns aos outros, ou seja, heterogêneos, a distinguir e a especificar, forçada a reconhecer suas heterogeneidades, as óticas, como as linguagens descritivas correspondentes, apropriadas a objetos-sujeitos-projetos.” (ARDOINO, 1998, p.16)

Os conceitos *multirreferenciais* utilizados nesta abordagem são: a *bricolagem*, a *autorização* e a *multirreferencialidade*. A *bricolagem* é definida para Ardoino da seguinte maneira:

Essa noção é quase entendida de maneira pejorativa. Alguns raros usos, contudo, tendem a reabilitá-la, em parte, no nível da técnica e da ciência. A etimologia ensina-nos que, se a acepção atualmente dominante permanece aquela de pouca importância (entendida aí no sentido livre), houve, na passagem de sentido mais técnico (jogos que exigem habilidade, péla, bilhar), outra designação constante de pequenos trabalhos manuais pouco remunerados. As ideias de esperteza e astúcia ficam aí geralmente ligadas. Usar de subterfúgios é, contudo, essencialmente ir aqui e lá, eventualmente procurar obter pelo desvio, indiretamente, aquilo que não se pode esperar mais diretamente. (ARDOINO, 1998, p.30)

A *autorização* equivale ao ato de nos autorizarmos: “Autorizar, quer dizer, a intenção e a capacidade conquistada de tornar-se a si mesmo seu próprio co-autor, de querer se situar explicitamente na origem de seus atos, e por conseguinte, dele mesmo enquanto sujeito.” (Idem, 1998, p.28); E a *multirreferencialidade* que propõe observar o objeto nas suas heterogeneidades. Os conceitos de: *bricolagem*, a *autorização* e a *multirreferencialidade* numa perspectiva do objeto e suas heterogeneidades articulam-se aos conceitos da filosofia Cínica (Diógenes, Cazé) que são: a *autarquia*, ser capaz de autogerir-se, a *parresia*, liberdade para falar e agir, a *anaideia*, a ação e *desfigurar a moeda*, onde desfigurar remete a

uma des/re/construção do que está posto e buscando outras tessituras para o texto numa espécie de *pragmatismo*⁴ cínico incorporados na minha vida e na minha prática artística.

O meu espetáculo de dança por meio do título *Dez Figurações*, apresenta sentido ambivalente: desfigurar é equivalente a criar outro texto. Nesse sentido remete ao *autorizar-se multirreferencial*, ou seja, ao tornar-se autor, o que direcionou para eu tecer da minha maneira meu processo criativo. Assim *desfigurar* e *autorizar* relaciona-se também ao conceito de *desfigurar a moeda* do Cinismo, que significa: cunhar outra moeda, ou outro texto. Ainda no sentido ambivalente do subtítulo do espetáculo: *Dez Figurações*, no cotidiano dos brincantes, é comum utilizar a expressão “botar figuras”, que corresponde ao ato de encená-los.

Nos últimos anos, na cidade de Salvador, no Estado da Bahia, eu estou à frente da Companhia Cínica Dança, atuando como profissional da pedagogia e do movimento em oficinas e cursos livres para estudantes de dança e na educação para pessoas com necessidades especiais. Meus trabalhos artísticos e educacionais priorizam a busca de uma *autorização* em dança cênica contemporânea, ou ir ao encontro do caminho do *co-autorizarmos*, que remete ao convite para podermos tecer o nosso próprio texto. Assim, ao processo de criação e do meu treinamento pessoal com os Entremeios do Guerreiro Alagoano estão atrelados os referenciais sobre o corpo e os processos criativos em dança contemporânea experienciados com o Método Bailarino Pesquisador Intérprete-BPI (Graziela Rodrigues). Destaco ainda nessa relação do corpo e sua pedagogia os estudos sobre a dança Butoh (Hijikata, Ono, Baiocchi, Greiner) o que direcionou ir ao encontro da minha dança pessoal (LUME).

Este trabalho pretende ser um referencial para artistas, educadores e pesquisadores das artes cênicas em geral que possuem como ponto de interesse para suas criações referenciais artísticos que perpassam a tradição e a contemporaneidade. Neste sentido, na primeira parte do trabalho discorrerei sobre minha caminhada, minha *autorização* enquanto sujeito, o meu trajeto, enquanto vivência e efetivação de uma *anaideia*, ação e *parresia* cínica,

⁴ **Pragmatismo** é uma **doutrina filosófica** cuja tese fundamental é que a ideia que temos de um objeto qualquer nada mais é senão a soma das ideias de todos os efeitos imaginários atribuídos por nos a esse objeto, que passou a ter um efeito prático qualquer. O pragmatismo é um pensamento filosófico criado, no fim do século XIX, pelo filósofo americano Charles Sanders Peirce (1839-1914), pelo psicólogo William James (1844-1910) e pelo jurista Oliver Wendell Holmes Jr (1841-1935), que opondo-se ao intelectualismo, considera o valor prático como critério da verdade. Ser partidário do pragmatismo é ser prático, ser pragmático, ser realista. Disponível em <http://www.significados.com.br/pragmatismo/>. Acesso: 20 Fev 2015.

liberdade para falar e agir, pretendendo tecer nestes textos elementos estimuladores *multirreferenciais* para a criação. O caminho da *Multirreferencialidades* propõe *bricolar* aproximações conceituais entre os eixos teóricos presentes na Etnocenologia e na Etnopesquisa Crítica Multirreferencial, o que faz indagar a seguinte questão: Como a Multirreferencialidade, a Etnocenologia e a Etnopesquisa, por meio de seus vários eixos teóricos podem contribuir na formação do artista/professor/pesquisador?

Em Armindo Bião encontramos a seguinte definição para a Etnocenologia:

Proposição de uma nova disciplina (...). Aproximada, e não apenas etimologicamente da perspectiva clássica e matricial da reflexão sobre a variabilidade humana no espaço e no tempo, denominada em 1787 de etnologia (...) a etnocenologia se inscreve na vertente das etnociências, e tem como objeto, as práticas e os comportamentos humanos espetaculares organizados, os PCHEOs, que compreende as artes do espetáculo, principalmente o teatro e a dança, além de outras práticas espetaculares não especificamente artísticas ou mesmo sequer extracotidianas. (BIÃO, 1996, p. 07)

A Etnocenologia possui como início de sua fundação o Manifesto da Etnocenologia, tendo como marco inicial o dia 17 de fevereiro de 1995, na França. O manifesto foi escrito pelo Centro Nacional de Etnocenologia em parceria com a Maison des Cultures du Monde que tinha como presidente o sociólogo Jean Duvignaud; da Unesco, coordenada por Sherif Khaznadar e do Laboratório Interdisciplinar de Práticas Espetaculares da Universidade Paris 8, Saint Dennis, sob coordenação do professor Jean Marie Pradier. Ela tem no Brasil o grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade (GIPE-CIT), fundado por Armindo Bião, responsável por três colóquios realizados no Brasil em 1997, 2007 e 2009 contextualizando a Etnocenologia da seguinte maneira:

É neste mesmo *zeitgeist* que se inserem outras perspectivas aparentadas. Assim, aí também se conformam o interesse dos estudiosos do campo das ciências humanas pelo espetáculo e pela teatralidade na vida cotidiana, as etnociências, para a etnometodologia, os estudos da performance e a antropologia teatral. Neste contexto, a etnocenologia tem contribuído para a ampliação dos horizontes teóricos da pesquisa científica e artística, de um modo geral e, de um modo mais específico, para o trabalho dos pesquisadores dedicados às artes do espetáculo. Nessas artes, não estão somente o teatro, a dança, o circo, a ópera, o happening e a performance, mas sim, também, outras práticas e comportamentos humanos espetaculares organizados, dentre os quais alguns rituais, os fenômenos sociais extraordinários e, até, as formas de vida cotidiana, quando pensadas enquanto fenômenos espetaculares. (BIÃO, 2007, p.22).

Neste sentido o Guerreiro se afirma enquanto prática espetacular numa valorização de sua espetacularidade. Entendo por espetacular a maneira de ser, o comportamento, a ação

de mover-se, enfeitar-se, cantar e dançar de uma maneira que se destaca do cotidiano ou o enriquece, na valorização de suas estéticas (Pradier, 1995).

Já em Roberto Sidnei Macedo encontramos a seguinte definição para a Etnopesquisa:

A Etnopesquisa é, portanto, um modo de pesquisar radicalmente situado, ao mesmo tempo em que cultiva uma perspectiva interativa. (..) No processo de construção do conhecimento, a etnopesquisa não considera os sujeitos sociais da pesquisa componentes descartáveis. Nasce da inspiração e da tradição etnográfica, mas diferencia-se quando exercita uma hermenêutica de natureza sociofenomenológica e crítica, conhecimento indexado, conceito raro a sua inspiração teórica: a etnometodologia. Ethno do grego ethnos, povo, pessoas. Um modo intercrítico de se fazer pesquisa antropológico e educacional. “Sujeitos intersubjetivamente edificados e edificantes, numa bacia semântica culturalmente mediada. (MACEDO, 2010, p.07)

A Etnocologia e a Etnopesquisa Multirreferencial são disciplinas aparentadas, eu diria que são primas-irmãs, pois ambas possuem proposições de teóricos franceses da Universidade de Paris VIII (Ardoino, Barbier, Coulon, Lapassade, Pradier, Duvignaud, entre outros). O sistema de Educação francesa, após a crise de direita, por meio de ato de reforma da educação superior em 1968 começou a reformar o ensino francês culminando com o ato da divisão em 1970 da Universidade de Paris VIII em treze universidades autônomas com financiamento do Estado francês, berço destas escolas de pensamento: a Etnocologia e a Etnopesquisa Crítica Multirreferencial. Estes teóricos da Universidade de Paris VIII procuraram refletir a des/ordem social partindo de um pensamento: pluridisciplinar/interdisciplinar/ transdisciplinar/ multidisciplinar para as Artes, Ciências Humanas e Ciências Sociais. Com o surgimento e emergência destas novas disciplinas, paralelo às crises das políticas globais mundiais pode visualizar-se em seu processo de formação revisitações e reelaborações de conceitos paradigmáticos de pesquisas contrários aos paradigmas científicos positivistas e reducionistas e possuem o foco na pessoa, a exemplo, da escola sociológica de Chicago que apontara para a construção de uma pesquisa de *ação implicada*⁵.

⁵ Implicada, engajada e constituída na base por etnocompreensões, intercriticamente construídas; sensibilizada por uma idéia de política de pesquisa e de conhecimento de possibilidades emancipacionistas, a etnopesquisa implicada se identifica com a heterogênesse do protagonismo dos movimentos sociais e das ações afirmativas em educação a partir da sua orientação etno e seu arké crítico. Emerge aqui, neste sentido, o que transversaliza sua característica, ou seja, o trabalho ineliminável com a cultura e sua dinâmica relacional com o poder, com os etnométodos dos atores sociais e a heterogeneidade enquanto política de conhecimento, de compreensão e de conquista social, como dimensões entretecidas, imbricadas. MACEDO. Roberto Sidnei. Etnopesquisa Implicada Currículo e Formação. In ESPAÇO DO CURRÍCULO, v.5, n.1, pp.176-183, Junho a Dezembro de 2012. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/rec/article/viewFile/14054/7988> Acesso. 20 Mar. 2015.

É relevante perceber o caminho da Etnocologia e da Etnopesquisa Multirreferencial no Estado da Bahia. Ambas disciplinas surgidas no âmbito destas universidades francesas, alcançaram êxito no Brasil, destacando-se como um dos principais países de difusão e aprimoramento destas correntes, ao ponto de se concretizar numa Etnocologia brasileira, através dos escritos do professor Armindo Jorge de Carvalho Bião⁶ e seus predecessores⁷. Assim como, uma perspectiva brasileira em Etnopesquisa no âmbito da Multirreferencialidade nas Ciências e na Educação, que tem como principais expoentes, o professor Roberto Sidnei Macedo⁸, professor da Universidade Federal da Bahia e o professor Sérgio da Costa Borba⁹ da Universidade Federal de Alagoas, entre outros representantes espalhados pelo Brasil. Armindo Bião fez sua tese de doutoramento orientado pelo professor Michel Mafesoli com sua *Sociologia Compreensiva*¹⁰, e o professor Roberto Sidnei fez sua tese de doutoramento, orientado pelo professor Alain Coulon, através da *Etnometodologia*¹¹. Ambos criaram seu próprio caminho praticando o *autorizar-se*. Roberto Sidnei com sua

⁶ Armindo Jorge de Carvalho Bião foi professor titular na Universidade Federal da Bahia, Brasil. Foi também ator encenador de 50 obras teatrais e audiovisuais. Além disso, idealizou primeiro Curso de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia e foi o primeiro presidente da Associação Brasileira de Pesquisa em Artes Cênicas – ABRACE (1998/2000) no qual coordenou o grupo de trabalho: Etnocologia. Armindo Bião. Currículo Vitae. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/4195728277442037> e nos seguintes espaços virtuais: www.etnocologia.org e www.armindoBião.blogspot.com. Acesso em 25 mar. 2014.

⁷ O Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da universidade Federal da Bahia vem contribuindo com dissertações e teses de pesquisadores brasileiros e estrangeiros difundindo a disciplina: Etnocologia como a dissertação/livro do professor doutor Erico José de Oliveira: *Gira a roda do mundo: Um olhar sobre o cavalo marinho*. Recife: SESC, 2006 - Descrição sobre as matrizes estéticas culturais presentes no cavalo marinho pernambucano; a tese de doutoramento de Daniela Maria Amoroso: *Levanta Mulher e Corre a Roda: Dança e Estética no Samba de Roda de São Félix e Cachoeira*. 2009; O livro de Suzana Martins (2008): *A Dança de Yemanjá Ogunté sob a perspectiva estética do corpo*, também rico registro sobre a dança de Yemanjá e suas matrizes estéticas.

⁸ Roberto Sidnei Macedo possui graduação em Psicologia Clínica e Educacional pelo Centro Ensino Unificado de Brasília (1975), Mestrado em educação pela Universidade Federal da Bahia (1988) e doutorado em Ciências da Educação pela Universidade de Paris VIII (1995). Roberto Sidnei. Currículo Vitae. Disponível em <http://lattes.cnpq.br/4548303459275924>. Acesso em 08 Abr. 2014.

⁹ Sérgio da Costa Borba é Bacharel em Psicologia pela Fundação Educacional Jayme de Altavila Centro de Estudo Superior de Maceió (1999); Licenciado em Letras: Português e Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1971); Doutorado (Docteur) em: Sciences de l'Éducation - Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis (1986); Pós-doutor em Avaliação e formação de pesquisadores. Atualmente é professor Associado 4, concursado da Universidade Federal de Alagoas. Com vasta experiência na área da Educação, atuando principalmente nos seguintes temas: educação, arte-educação, avaliação, formação-do-professor-pesquisador, complexidade e multirreferencialidade. Sérgio Borba. Currículo Vitae. Disponível em <http://lattes.cnpq.br/8824696825693121>. Acesso em 08 Abr. 2014.

¹⁰ Mais informações sobre a socióloga compreensiva no livro de Michel Maffesoli: *O conhecimento Comum. Introdução à Sociologia Compreensiva*. Editora Sulina. Porto Alegre. 2010.

¹¹ Ver. *Etnometodologia e Educação*. Alain Coulon. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Editora Vozes. Petrópolis. 1998.

proposição de Etnopesquisa Crítica Multirreferencial confluíu para a perspectiva da socialização conosco, pesquisadores brasileiros, a senha para o acesso aos *etnométodos* (Coulon); ao *pensamento complexo*¹² (Morin) e *Multirreferencial* (Ardoino) que as abarcam, dando possibilidades e sentido ao ato de autorizarmos-nos para o exercício de uma *bricolagem epistemológica*. No texto de Georges Lapassade: Da Multirreferencialidade como Bricolagem¹³ (1998. p.126) o autor destaca o que Claude Levi Strauss escreveu sobre a *bricolagem*: “(...) a regra desse jogo é sempre a de ajeitar com recursos secundários, quer dizer, um conjunto sempre finito de ferramentas e de materiais heteróclitos” (Straus apud. Lapassade, 1962, p.31). Lapassade ainda refere-se a Jacques Ardoino quanto a sua descrição dos vários níveis da Multirreferencialidade e finaliza quanto a questões do método:

Mas, se a ideia de “bricolagem” é hoje aceita nos domínios da flexão epistemológica, bem como no das ciências cognitivas, a inteligência aí descrita como uma bricolagem permanente, trata-se de assunto ainda tabu quando nos propomos a descrevê-lo concretamente para produzir uma pesquisa”. (LAPASSADE, 1998, p. 127).

Esta dissertação foi tecida na busca de procedimentos estéticos entre a tradição e a contemporaneidade, por meio da investigação a respeito da técnica e da poética do corpo na dança do Guerreiro Alagoano e seus Entremeios, aliada à pesquisa sobre o corpo, a partir das suas inscrições num saber fazer local. Recorro para isto à Etnocenologia, assim como a Etnopesquisa, pois ambas propõem-se destacar parte dos sujeitos que precisam falar, que foram esquecidos e apagados pelo poder dominante e pelo etnocentrismo. Ambas possuem aportes transdisciplinares, reivindicando um lugar acolhedor e possível para o pesquisador/artista/criador/reinventor de caminhos. Este fazer, ou, esta organização de ideias revisitam uma coerência ao juntar partes, tecer e transitar por meio inusitados e coerentes, respeitando inclusive as incoerências.

¹² “O pensamento complexo é, portanto, essencialmente, o pensamento que lida com a incerteza e o que é capaz de conceber a organização. (...) capaz de reunir, contextualizar, globalizar, mas ao mesmo tempo de reconhecer o singular, o individual, o concreto (...) não se reduz nem à ciência, nem à filosofia, mas permite a comunicação mútua, fazendo o intercâmbio entre uma e outra. (...) não é útil apenas para os problemas organizacionais, sociais e políticos. O pensamento que enfrenta a incerteza pode ensinar as estratégias para o nosso mundo incerto. O pensamento que reúne, ensina uma ética da aliança ou da solidariedade. O pensamento da complexidade possui, igualmente, seus prolongamentos existenciais, postulando a compreensão entre os humanos” . MORIN. *Edgar: Representação e Complexidade*. Disponível em <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001317/131796por.pdf> Acesso em 02 mai. 2014.

¹³ Georges Lapassade. Da Multirreferencialidade como “Bricolagem”. In Multirreferencialidades nas Ciências e na Educação. Coordenador Joaquim Gonçalves Barbosa. Tradução de Roberto Sidney Barbosa. EdUFSCar. São Carlos.1998.

A TRAJETÓRIA DO TEXTO

Este trabalho pretende ser *multirreferencial* para artistas, educadores e pesquisadores das artes cênicas em geral, que vislumbram para suas criações elementos entre a tradição e a contemporaneidade. Na parte introdutória do trabalho apresento o objeto de pesquisa, a dança do Guerreiro e seus Entremeios. Nesta contextualização do objeto Guerreiro percorro o trajeto metodológico e as suas principais bases teóricas até chegar ao processo de criação com os Entremeios do Guerreiro. O processo artístico da construção dos solos foi estruturado a partir de minha trajetória atuando como pedagogo e dançarino construindo um fazer artístico triangular que une: Corpo, Pedagogia e Filosofia que estão presentes em meus estudos práticos e teóricos sobre o corpo e a dança, na percepção sobre o corpo e a cena, o que direcionou para a Etnocologia (Pradier, Duvignaud, Bião); a Pedagogia que indicou o caminho da Multirreferencialidade nas Ciências e na Educação (Ardoino, Barbier, Coulon,) e a Etnopesquisa Crítica e a Multirreferencial (Roberto Sidnei Macedo); e a filosofia Cínica de Diógenes, praticada junto às proposições do meu grupo, a Cia Cínica Dança.

Neste sentido, no Capítulo 1, sobre esta trajetividade descrevo minha caminhada enquanto sujeito, o meu trajeto, enquanto minha *autorização* na vivência e efetivação de uma pedagogia *multirreferencial* que abrange a perspectiva da transdisciplinaridade como característica metodológica da pesquisa. Nesta perspectiva de descrição do *sujeito, o trajeto e objeto*, (Armando Bião, 2009) destaco a minha e a trajetória do objeto Guerreiro Alagoano. Assim recorro a apresentar o Guerreiro Alagoano e os Entremeios na perspectiva referencial da Etnocologia enfocando os Entremeios do Guerreiro Alagoano a partir da perspectiva dos *entremezes* portugueses (Bião). Destaco o processo de criação com os Entremeios do Guerreiro Alagoano atrelados aos referenciais sobre o corpo e a processos criativos na dança contemporânea. Nessa relação do corpo e sua pedagogia incidem aos estudos sobre a dança pessoal (LUME) e o Butoh (Hijikata, Ono, Baiocchi, Greiner). Contextualizo a minha formação profissional e artística até tornar-me o que eu considero ser um sujeito *Guerreiro por natureza*. Nesta trajetória apresento ainda o meu grupo, a Cia Cínica Dança e a filosofia Cínica situando como os seus conceitos tem sustentado a nossa prática artística. Destaco também, alguns Mestres relevantes na trajetória do Guerreiro em Alagoas, principalmente, o Mestre Manoel Venâncio e o grupo de Guerreiro Mensageiro Padre Cícero, grupo formado por ele, o qual acolheu a pesquisa de campo.

No Capítulo 2 apresento a dança do Guerreiro Alagoano e descrevo as suas matrizes estéticas e históricas e como são perpassadas pelo encontro de diferentes matrizes históricas

do Estado de Alagoas. Descrevo sua narrativa enquanto brincadeira e pretendo desvendar os elementos de cada uma dessas matrizes contextualizando as danças que mais contribuíram em sua formação. Descrevo as características do seu drama enfocando seus personagens e seu enredo, tendo em vista, que era uma prática apresentada entre duas a sete horas, atualmente a sua realização reduziu-se a quarenta minutos, assim descrevo as principais Partes que eram apresentadas como: a do Índio Peri, a da Lira e a das Caboclas. Descrevo também a partir da minha observação no barracão algumas corporalidades dos brincantes na dança.

No Capítulo 03 abordo a contextualização dos Entremeios na dança do Guerreiro Alagoano, conhecidos também, como Figuras ou Curtas Representações Dramáticas, que impulsionaram a criação dos solos em dança contemporânea. Descrevo o meu processo de criação autoral com os Entremeios do Guerreiro, saindo do campo para a cena. Trata-se da recriação dos Entremeios do Guerreiro a partir de meu referencial de corpo alcançando a descrição do espetáculo: Entremeios: Dez Figurações, formado até o momento por quatro solos de dança, nos quais estão contidos cinco Entremeios. Neste processo descrevo os elementos de construção das coreografias com os Entremeios: a Borboleta e o Zabelê que estão organizados numa única coreografia, a Sereia, o Fúria e o Louco. São composições de meu universo cultural pessoal e autobiográfico construindo um dicionário corporal e resignificando a pesquisa de campo realizada em linguagem de dança contemporânea com os Entremeios do Guerreiro Alagoano. No processo criativo estão atrelados os referenciais sobre o corpo e nessa relação do corpo e sua pedagogia destaco: os estudos sobre a dança Butoh (Hijikata, Ono, Baiocchi, Greiner) e o meu interesse pela dança pessoal (LUME) e o *Teatro da Crueldade* de Antonin Artaud. E finalmente, no Capítulo 4, teço as considerações finais sobre o contexto da pesquisa, realizada até o momento.

1 - GUERREIRO POR NATUREZA: DESFIGURANDO O AUTOR / SUJEITO E O TRAJETO

*Guerreiro por natureza*¹⁴ é uma expressão utilizada na Dança do Guerreiro de Alagoas que legitima a prática espetacular do Guerreiro alagoano metaforizando a natureza dos brincantes enquanto seres guerreiros, lutadores no cotidiano; metaforiza também, a beleza natural de Alagoas, a beleza do Guerreiro Alagoano e os sujeitos mantenedores desta prática espetacular. Após ter que revisitar a minha trajetória também percebi que a expressão *Guerreiro por natureza* seria uma excelente metáfora enquanto título para descrever minha trajetória. Neste sentido convido o leitor primeiramente, a percorrer este caminho/trajeto/objeto por um olhar *multirreferencial* para começar pelas referências que indicam o meu nome e seus significados:

Cláudio¹⁵ significa coxo, manco e tem origem no nome latim *Claudius*, derivado de *claudus*, coxo, manco. Inicialmente, era um nome de uma família romana muito conhecida, a dinastia Júlio claudiana. Deste clã saíram vários imperadores, e, tinha como patriarca, um homem coxo, *Claudius*. O Imperador *Claudius* é lembrado por ter sido envenenado pela sua esposa *Agripina*, que exigia que seu filho *Nero*, enteado de *Claudius*, fosse levado ao poder. Já **Antônio** significa valioso, de valor inestimável, sem preço. É possível que venha do latim *Antonius*, que significa inestimável, digno de apreço. Um nome de família romana, usado inicialmente só como sobrenome. A origem parece ser etrusca, mas é desconhecida. Antônio se tornou, então, nome de um imperador romano, século I a.C, e só se tornou mais usual, a partir do século III d.C, quando um eremita com esse mesmo nome, fundou o monarquismo cristão, António de Pádua, santo padroeiro de Portugal, que viveu no século XII, aumentando a sua popularidade. Enquanto **Santos**, é uma abreviatura de, *Todos os Santos*, e começou por ser um nome dado às pessoas nascidas no dia 1º de novembro, dia de Todos os Santos. A data de meu nascimento é, justamente, em 11 de novembro de 1964. Já **Silva** significa floresta, selva ou bosque. A origem do nome Silva vem do Latim. A palavra

¹⁴Sítio Guerreiro por Natureza. Disponível em <http://www.overmundo.com.br/guia/guerreiro-por-natureza-2> . Acesso em 21 jan. 2015.

¹⁵ Dicionário de Nomes Próprios. Disponível em <http://www.dicionariodenomesproprios.com.br/claudio/>. Acesso em 25 jan. 2014.

latina silva não se alterou na língua portuguesa, e, é também usada nos países europeus, como: a Espanha e a Itália, mas com menor expressão. Silva é muito usado como sobrenome nos países de língua portuguesa e é um dos sobrenomes mais comuns no Brasil. Eu, Cláudio Antônio Santos da Silva ou apenas, Cláudio Antônio, nome que utilizo como artista sou pedagogo e dançarino. A minha infância, foi no município de Maceió, cidade que está edificada entre o oceano Atlântico e a lagoa do Mundaú fundada em 1815. O seu nome em tupi, maçaoi-k, significa: *o que tapa o alagadiço*, tornando-se capital do Estado de Alagoas. Quando criança eu experimentava passos de dança em frente do espelho da penteadeira, criava figurinos e coreografias, nas quais uma toalha sugeria formas ao vento, ou então, via - me sapateando, sentindo-me o próprio Fred Astaire, gênese para o meu *autorizar-se*.

O Estado de Alagoas possui um centro industrial com ênfase para os setores açucareiros, químicos de cimento e do álcool, onde o porto de Jaraguá na capital, Maceió, possui um terminal açucareiro, sendo o açúcar o principal meio econômico. Lá, vivenciei as brincadeiras populares e as várias linguagens artísticas, como: a Dança, o Teatro e as Artes Visuais, que de certa maneira, foram proporcionadas quando cursei o Ensino Fundamental. Lembro-me das danças populares ensaiadas para as festas juninas e gostava muito de dançar os passos do Côco de Roda e da Quadrilha. Também lembro que passava com frequência uma banda de pífano, também chamada de *esquenta mulher*¹⁶ tocando músicas e era acompanhada por uma mulher que segurava uma sombrinha, girando-a pela mão e trazia a fotografia de Nossa Senhora carregada no braço, como se fosse um bebê, e pedia dinheiro nas portas das casas em que passava, o que ficou na minha memória, tanto a musicalidade da banda de pífano, quanto à imagem desta mulher e sua espetacularidade¹⁷.

¹⁶ Conjunto instrumental de percussão e sopro, antigos, característicos e importantes da música folclórica brasileira. O pífano remonta à época dos primeiros cristãos, que tinham no pífano, pifes ou pífora, uma maneira de saudar a Virgem Maria nas festas natalinas. No Nordeste a banda de pífanos é uma criação do mestiço brasileiro, que adaptou o instrumental, dando-lhe a forma típica pela qual é conhecida. Na região Nordeste do Brasil e nos estados de Minas Gerais e Goiás são usados os termos: *Banda de Pífanos, Banda de Pife, Música de Pife, Zabumba, Cabaçal, Esquenta-Mulher, Banda de Negro, Terno, Banda de Couro (Goiás), Musga do Mato, Pipiruí* (Minas Gerais). Seus instrumentos básicos são dois pífanos, um surdo, um tarol e um bombo ou zabumba. Em Pernambuco, é composta por dois pífanos, uma caixa, um bombo, um surdo e um tambor. Em Alagoas, além dos instrumentos básicos acrescenta-se um par de pratos e em certos grupos um triângulo e até um maracá para maior sonoridade.

Bandas de Pífanos. Disponível em http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=498&Itemid=181 Acesso em 31 jan. 2015.

¹⁷ “A espetacularidade, segundo a Etnocnologia refere-se ao ato consciente de ser visto, de mostrar-se, e abarca os espetáculos de diferentes formas e naturezas ensaiados para a contemplação do olhar do outro.” (BIÃO, 2009)

No carnaval, nos meus momentos de folião, eu via passar os blocos carnavalescos e o Bumba meu boi na rua. Nós confeccionávamos nossas fantasias de La Urso, personagem presente no carnaval de rua alagoano, ou então, saíamos com nosso bloco carnavalesco infantil, eu, meus irmãos e amigos, e seguíamos nas ruas do bairro que morávamos chamado de Ponta da Terra, que por sua vez, ficava próximo à praia da Pajuçara, onde a maioria dos moradores eram pescadores e o peixe fresco abundante era vendido nas portas das nossas casas.



Figura 1 La Urso. Foto. Celso Brandão. Acervo Museu Theo Brandão. Maceió/Alagoas. Ano 2014.

Quando completei dez anos de idade meus pais migraram da cidade de Maceió para a cidade de São Paulo, nesta última capital morei até tornar-me adulto, iniciando-me minha carreira de dançarino em terras paulistanas. Neste sentido, houve então a mudança de um ambiente ensolarado e marítimo, de uma infância permeada por imagens da cultura nordestina para um ambiente frio, de atmosfera chuvosa e uma cultura urbana. Os dados sobre o índice de desenvolvimento humano destas duas cidades, São Paulo e Maceió, diferem totalmente nos aspectos sócio-econômicos-político-culturais, o que ocasionou de minha parte, readaptações

de hábitos comportamentais e identitários. A primeira adaptação foi modificar a linguagem da fala, principalmente, para não sofrer assédio pelos colegas da escola ou do bairro em que morávamos. Desta maneira, fui tonando-me paulistano, estudei em escolas públicas e comecei a encarar o mundo do trabalho ainda adolescente, aos 15 anos de idade, trabalhando como *office-boy*, o qual foi possível descobrir a urbanização da capital de São Paulo, conhecê-la geograficamente, tendo acesso aos bens culturais e modificando meu olhar para a cultura e as artes de uma forma geral. Dessa maneira, inicio meu primeiro passo como estudante de dança no ano de 1985 até tornar-me um profissional da Educação e das Artes Cênicas conforme veremos no item posterior sobre a minha trajetória artística, o qual descreve esta trajetória até chegar ao objeto: O Guerreiro Alagoano e seus Entremeios..

1.1 - DESFIGURANDO O TRAJETO DO SUJEITO/ARTISTA AO OBJETO

Minha trajetória como artista começou com a idade de vinte anos, buscando a profissionalização através das Artes Cênicas numa vivência ou proposição *Arte da Guerra*¹⁸, livro de Sun Tzu, que forja a figura de um general, de um guerreiro, cujas qualidades são o segredo, a dissimulação e as surpresas. O meu segredo era o meu corpo e a descoberta dele próprio corpo no ato de estudar dança. A dissimulação foi o meio encontrado para driblar as dificuldades econômicas e o preconceito do gênero masculino na dança. E as surpresas foram os encontros com pessoas especiais, o que eu chamo de uma canção em minha vida, Mestres e artistas que foram chegando e saindo, tal qual canta Milton Nascimento em sua música: *Encontros e Despedidas*¹⁹ na minha arte de viver a Dança.

Foi no ano de 1985 que iniciei meus primeiros contatos ou passos na dança encontrando a professora Maria Duschenes²⁰, introdutora e pesquisadora do método de Rudolf Von Laban no Brasil e a Dança/Teatro de Carmem Paternostro²¹, professora e atual Coordenadora Pedagógica da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. Estes encontros aconteceram na recém-inaugurada sede do Serviço Social do Comércio - SESC, na Rua do Carmo em São Paulo. Participando dessas duas oficinas fez-me mudar o foco de interesse da linguagem em Artes Cênicas, que naquele momento era o teatro, para enveredar no campo da linguagem entre a dança e o teatro. Após a realização destas duas oficinas entrei como aluno

¹⁸ TZU, Sun. A Arte da Guerra. Traduzido por Caio Fernando de Abreu e Miriam Paglia em 1995. Disponível em <http://www.culturabrasil.org/zip/artedaguerra.pdf>. Acesso em 18 jan. 2014.

¹⁹ Encontros e Despedidas. Disponível em <http://letraclub.com/milton-nascimento/encontros-e-despedidas.html>. Acesso em 25 fev. 2014.

²⁰ A professora Maria Duschenes faz parte de uma turma de estrangeiros que chegou ao país no período de entre guerras, gerando um movimento de transformação na dança local, mais precisamente, na cidade de São Paulo. Maria Duschenes introduziu no Brasil os métodos de Emile Jaques Dalcroze (1865-1950) e Rudolf Laban (1879-1958). Ela sempre mantinha a afirmação de uma técnica que coloca a dança à disposição de todos e propunha o abandono das formas para sentir a dança.

Maria Duschenes. Disponível em http://www.inesbogea.com.br/biografia_MariaDuschenes.pdf. Acesso em 20 out. 2013.

²¹ A artista, dançarina e pesquisadora Carmen Paternostro é natural do município de Belmonte, localizado no sul da Bahia. Ela começou a sua trajetória em Dança com dezesseis anos e concluiu o curso de Dançarino Profissional em 1969 e o de Licenciatura em Dança em 1970. Atualmente é Professora Doutora da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, onde concluiu em 2008 o curso de Mestrado em Dança pelo Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA e seu doutorado foi realizado no Programa de Artes Cênicas da UFBA em 2012.

Carmem Paternostro. Disponível em <http://www.memorialdeartescenicadas.com.br/site/acervo-memorial/danca-menu/173-carmen-paternostro>. Acesso em 21 jan 2014.

regular na Escola Municipal de Bailados de São Paulo, realizando durante o período de 1985 a 1990, atualizações por meio de cursos e oficinas de dança destacando as seguintes professoras: Sônia Mota²², a professora Lia Robatto²³ e a professora Paula Nestorov²⁴. Também pude assimilar o cotidiano de uma companhia de dança profissional quando trabalhei realizando serviços de escritório na companhia de dança: Ballet Stagium, obtendo salário e bolsa de estudos para praticar aulas de balé. Este fato proporcionou aprendizagens artísticas com outros olhares para a dança brasileira por meio do acompanhamento e da observação do cotidiano de uma companhia profissional de dança, pois, Décio Otero e Márka Gidali²⁵ são pioneiros na profissionalização da dança no Brasil, criaram e apresentaram

²² Sônia Mota iniciou seus estudos de balé clássico em 1956 na Escola de Bailados da Prefeitura Municipal de São Paulo. Entre 1970 e 1974 foi solista do Ballet Real da Antuérpia (Bélgica). Entre 1975 e 1980 viajou regularmente para os EUA para treinar na Cia de Dança de Louis Falco, discípulo de José Limon. De 1975 à 1989 foi integrante do Balé da Cidade de São Paulo. Recebeu os prêmios Governador do Estado e APCA como melhor bailarina. Entre 1980 e 1985, atividades como professora, bailarina e coreógrafa na cena livre de dança e teatro de São Paulo e de outros estados brasileiros. Em 1989 foi convidada por James Saunders, diretor artístico do Tanzprojekte Köln, para dirigir o departamento de dança contemporânea desta instituição. Desde então fixou residência na cidade de Colônia na Alemanha e vem aplicando seu método Arte da Presença, em diversas escolas de formação profissional e em companhias de dança.

Sônia Mota. Disponível em https://www2.dti.ufv.br/danca_teatro/scripts/site/detalhesCompanhia.php?comp=18. Acesso em 24 jan. 2015.

²³ Lia Robatto é coreógrafa, professora e pesquisadora em dança. Criadora da Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia – FUNCEB. Integrante do Conselho Estadual de Cultura da Bahia. Nasceu em São Paulo e formou em dança com as pioneiras da dança contemporânea no Brasil, Yanka Rudzka e Maria Duschenes. Chega na Bahia com 17 anos, na época da fundação da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia - UFBA, a primeira escola de nível universitário no Brasil como assistente de Yanka e conheceu Sílvia Robatto, casou-se e estabeleceu-se na Bahia. Tem atuado junto à Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, foi presidente do Conselho Estadual de Cultura e conselheira.

Lia Robatto. Disponível em <http://www.producaoculturalba.net/wp-content/uploads/2013/06/LIA-ROBATTO.pdf>. Acesso em 24 jan. 2015.

²⁴ Paula Nestorov é dançarina e professora de dança contemporânea da cidade do Rio de Janeiro. No final dos anos oitenta foi a Salvador participar de uma oficina de dança com a dançarina Heide Tegeder que fora da companhia de Pina Bausch. A partir daí começou a coreografar seus próprios trabalhos. De volta ao Rio, continuou a parceria que tinha começado na Bahia com Umberto da Silva convidando Val Folly para dirigir o trabalho chamado de "Cachorro sem dono" e apresentaram no "Movimento Sesc de Dança 1989". Fez parceria com Lia Rodrigues e com Jaqueline Motta montando o "Gineceu" coreografia da Lia. Depois foi estudar na escola de Heide Tegeder em Hanover, na Alemanha. Ano de 1997 ganhou a "Bolsa de Artes Vitae". Também aprendeu padrões de dança popular com Eduarda Maia. A partir destas observações, improvisa para criar novos padrões que não são de dança nenhuma, mas que conservam elementos das danças populares.

Paula Nestorov. Disponível em http://brasilemcena.tripod.com/?/paula_nestorov.htm. Acesso em 24 jan. 2015.

²⁵ A dançarina Márka Gidali nasceu na cidade de Budapeste, Hungria. No Brasil, ela iniciou seus estudos de dança em São Paulo, com o professor Serge Murchatovsky, na escola de Carmem Brandão. Em 1961, ela fundou sua primeira escola de balé. Em 1964 ela participou do Festival Internacional de Dança da Cidade de Colônia, na Alemanha. Em 1960/1970 ela dança na inauguração dos principais canais de tv do Estado de São Paulo. Em 1971, ela funda o Ballet Stagium com seu companheiro Décio Otero. De 1972 a 1995, ela dança nas principais obras da sua companhia de Dança. Sua vida e obra artística está registrada no livro "Márka Gidali singular e plural", escrito por Décio Otero para a editora Senac. Ballet Stagium. Disponível em <http://stadium.esfera.mobi/companhia/direcao/marika/>. Acesso em 15 jan. 2014.

produtos significativos para nossa dança cênica, valorizando nossos corpos, nossas regiões geográficas, principalmente, a Região Nordeste. De 1988 até 1989, fiz o itinerário geográfico de volta às minhas origens culturais, saindo da Região Sudeste, da cidade de São Paulo, para a Região Nordeste, indo morar na cidade de Salvador, Bahia. Dando continuidade aos meus estudos de dança, fiz oficina de dança afrobaiana na Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia. No ano de 1990 fui para a cidade de Maceió, minha terra natal, integrando-me ao grupo de dança: Ballet Íris de Alagoas com direção de Eliana Cavalcanti²⁶, atuando como dançarino até 1995. No grupo Ballet Íris de Alagoas, dancei a coreografia intitulada: *Certas Emoções*, ganhadora do Prêmio Fiat (1990), e a coreografia: *Terra de Santa Cruz* em 1991, realizando apresentações pelo interior de Alagoas e por capitais nordestinas, como as cidades de Campina Grande e em Recife. Ainda na cidade de Maceió, participei como ator e realizei a preparação corporal e a coreografia para o grupo teatral: *Infinito Enquanto Truque* do encenador Lael Correia²⁷, de 1995 a 1996, para o espetáculo infanto-juvenil: *Fala Pavao*. Desta maneira, fui professor da disciplina Artes em uma escola particular. Enquanto assumia a disciplina Artes, optei por fazer um curso superior em Pedagogia, iniciando a minha graduação em 1997, no Centro de Educação da Universidade Federal de Alagoas. Assim, por meio de minha prática artística como dançarino em Alagoas, tornei-me Arte-Educador, lecionando Dança e Teatro em espaços de formação educacionais.

No ano de 1997, começo a frequentar o barracão do Mestre de cultura popular, Manoel Venâncio de Amorim²⁸, curioso em aprender sobre a Dança do Guerreiro Alagoano, objeto de estudo desta minha dissertação de mestrado. Entendendo que esta manifestação, a

²⁶ Eliana Cavalcanti é natural de Recife e atualmente é cidadã alagoana. Pioneira na arte da Dança formou dançarinos e divulgou a dança alagoana com o seu Ballet Íris de Alagoas, nome do primeiro jornal da Província alagoana. A escola de Ballet Eliana Cavalcante iniciou suas atividades em 1972, sendo as primeiras aulas ministradas no Colégio Sacramento. Em 1973 inaugura sua primeira sede e passa a ministrar aulas regulares de ballet e a fazer apresentações públicas. Com a apresentação de sua escola em 1981 no Festival de Arte de São Cristovão decidiu montar o grupo Ballet Íris de Alagoas de forma definitiva. Em 1983 a escola passa a funcionar em sede própria e continua até hoje realizando aulas e espetáculos de dança.

Ver mais em *Imagens do Iris*. Ballet Íris de Alagoas. Organização Eliana Cavalcanti. EDUFAL. Maceió. 1999

²⁷ Lael Correia é ator, escritor, artista plástico e diretor de teatro. Nasceu em 09/10/1963 e mantém o grupo Infinito Enquanto Truque espaço experimental de linguagens cênicas acolhendo as pessoas com formação mais diversificadas na cidade de Maceió/Alagoas. Privilegia a montagem de textos próprios e autores como Jean Genet, Kafka, Ionesco sendo um dos principais criadores de vanguarda alagoana. É formado em letras pelo CESMAC. Começou com teatro amador ARENA com o professor Florencio Teixeira aos 14 anos. No Rio de Janeiro obteve formação profissional dos 17 aos 27 anos de idade. Também passou dois anos na Europa trabalhando como artista voltando à Maceió onde reside até hoje.

²⁸ O Guerreiro Mensageiro Padre Cícero é o grupo com o qual vem sendo realizado a pesquisa de campo com o Guerreiro através de meu contato com grupo desde o ano de 1997.

Dança do Guerreiro, dispunha de elementos reveladores em seus textos estéticos relevantes enquanto dispositivos educacionais e referenciais históricos sobre a minha cultura alagoana.



Figura 2 Mestre Manoel Venancio (1924/2008). Guerreiro Mensageiro Padre Cícero. Ano. 2000. Foto: Nilson Patricio

O Mestre Manoel Venâncio de Amorim nasceu no Povoado de Monte Alegre em Capela, Alagoas, no dia 20 de abril de 1924 e faleceu em 2008, em Maceió, Alagoas. Filho de Cícero Venâncio de Amorim e de Antônia de Amorim. Pedreiro de profissão, e dono de um humor invejável, em 1945 veio residir em Maceió, no bairro de Bebedouro, onde começou a dançar no Guerreiro do Mestre João Rosa. Com os seus amigos Sebastião, João Vicente e o Darci Marcena, formaram o Guerreiro Mensageiro Padre Cícero no bairro do Tabuleiro dos Martins. Ele foi afamado Mestre de Reisado e Guerreiro, “embolador” e “coquista”, aprendeu

com seu pai as cantigas de Pagode²⁹ e o respeito e o amor às tradições populares. Foi um dos fundadores da Associação dos Folguedos Populares de Alagoas e foi considerado Patrimônio Vivo, pela Lei de Registro do Patrimônio Vivo do Estado de Alagoas³⁰. No dia 28 de fevereiro de 2008, o Mestre Venâncio faleceu em sua humilde residência, na Rua São Luis, no bairro do Tabuleiro dos Martins, deixando uma grande lacuna no cenário cultural do Estado, ficando o exemplo de luta, perseverança e dedicação às nossas manifestações populares. Atualmente o Guerreiro Mensageiro Padre Cícero está sob o comando do Mestre André Joaquim.



Figura 3 Mestre André Joaquim. Ensaio na sede do Guerreiro Mensageiro Padre Cícero. Ano 2014.
Foto: Cláudio Antônio

²⁹ “O Côco alagoano é uma dança cantada, sendo acompanhada pela batida dos pés ou tropel. Também é denominada de Pagodeou Samba. Surge na época junina ou em outras ocasiões que se quer festejar acontecimentos importantes nas comunidades rurais. Por ocasião da tapagem das casas, o Côco aparece em todo o seu esplendor”. O Côco Alagoano. Disponível em <http://asfopal.blogspot.com.br/p/dancas.html> Acesso. 25 jan. 2015.

³⁰ Ainda vigorando enquanto projeto e criado em 2004, o projeto Registro do Patrimônio Vivo reconhece a “Pessoa natural que detenha os conhecimentos ou as técnicas necessárias para a produção e para a preservação de aspectos da cultura tradicional ou popular de uma comunidade estabelecida no Estado de Alagoas”. Em vigor desde 2004, a bolsa criada pela Secretaria Estadual de Cultura (Secult) destina R\$ 500 mensais para três Mestres selecionados a cada ano a partir de um edital. Uma vez contemplado com a bolsa vitalícia, o Mestre é orientado a aplicá-la em sua produção artística, e, na transmissão de seus conhecimentos para as novas gerações, embora não seja uma contrapartida obrigatória.”

CABRAL, M. Cuida bem de Mim. *Jornal Gazeta de Alagoas, Maceió, 11 maio. 2010.* Disponível em: <http://gazetaweb.globo.com/gazetadealagoas/imprimir.php?c=164575> . Acesso. 25 jan. 2015.

Na Universidade Federal de Alagoas, como aluno matriculado no curso de graduação em Pedagogia fui estagiário do Núcleo de Estudos, Pesquisa e Extensão sobre Alfabetização – NEPEAL, tornando-me professor da disciplina: Arte e Cultura nos projetos educacionais dos Programas: Alfabetização Solidária e no Programa Nacional de Educação nas Áreas da Reforma Agrária – PRONERA. Nestes Programas fiz acompanhamento pedagógico em classes de alfabetização nos assentamentos rurais do Movimento dos Sem-Terra em diversos municípios alagoanos. A minha participação nestes projetos de alfabetização com o Movimento dos Sem Terra, favoreceu-me vivenciar realidades políticas sobre o problema da Reforma Agrária no Brasil, e contribuiu para a apropriação do referencial teórico sobre Educação de Jovens e Adultos, fundamentada, principalmente, nas concepções de Paulo Freire³¹ e Vygotsky³².

Este contato com a Educação de Adultos contribuiu com a construção de uma proposta pedagógica em Arte/Educação para Jovens e Adultos pensando as linguagens das Artes, enquanto instrumentos de vivências e fruições estéticas do mundo. Assim, elaborei instrumentos práticos e teóricos sobre a Educação de Adultos a partir da sociologia do universo dos cortadores de cana de alguns municípios alagoanos e na convivência com os

³¹ Paulo Régis Neves Freire era pernambucano e nasceu em 19/9/1921, na cidade do Recife e foi alfabetizado pela mãe, que o ensinou a escrever com pequenos galhos de árvore no quintal da casa. Com 10 anos de idade, a família dele mudou para a cidade de Jaboatão, Pernambuco. Ele desenvolveu grande interesse pela língua portuguesa e estudou Direito na Faculdade de Direito do Recife. No ano de 1947 ele foi contratado para dirigir o Departamento de Educação e Cultura do Serviço Social Industrial – SESI, e a partir daí, ele entra em contato com a alfabetização de adultos. Em 1958, ele participou de um congresso educacional, na cidade do Rio de Janeiro. Neste congresso, ele apresentou um trabalho relevante sobre educação e princípios de alfabetização. De acordo com suas ideias, a alfabetização de adultos, deve estar diretamente relacionada com o cotidiano do trabalhador. Desta forma, o adulto deve conhecer a sua realidade para poder inserir-se de forma crítica e atuante na vida social e política. Durante o mandato da Prefeita Luiza Erundina, em São Paulo, ele exerceu o cargo de Secretário Municipal da Educação. Depois deste cargo, no qual ele realizou um trabalho significativo, ele começou a assessorar projetos culturais na América Latina e na África. Paulo Freire morreu de infarto na cidade de São Paulo.

Paulo Freire. Disponível em http://www.pedagogia.com.br/biografia/paulo_freire.php Acesso em 02 Mai. 2013.

³² Lev Semenovitch Vygotsky foi um pensador importante em sua área e época. Ele foi pioneiro no conceito de que o desenvolvimento intelectual das crianças ocorre em função das interações sociais e condições de vida. Ele veio a ser descoberto pelos meios acadêmicos ocidentais, muitos anos após a sua morte, que ocorreu em 1934, por tuberculose. Apesar de sua formação em Direito, ele destacou-se em sua época por suas críticas literárias e análises do significado histórico e psicológico das obras de Arte, trabalhos que posteriormente foram incorporados no livro "Psicologia da Arte", escrito entre 1924 e 1926, incluindo, naturalmente, a sua tese de doutorado sobre Psicologia da Arte. O seu interesse pela Psicologia levou-o a uma leitura crítica de toda produção teórica de sua época, nomeadamente as teorias da "Gestalt", da Psicanálise e o "Behaviorismo", além das ideias do educador suíço Jean Piaget. As obras desses autores são citadas e comentadas em seus diversos trabalhos, tendo escrito prefácios para algumas das suas traduções no idioma russo.

Vygotsky. Disponível em <http://www.educacional.com.br/glossariopedagogico/verbete.asp?idPubWiki=9596>. Acesso em 17 fev. 2014.

educandos/alfabetizandos e professores/alfabetizadores. Ainda, durante a realização do curso de graduação em Pedagogia, desenvolvi o projeto de Iniciação Científica PIBIC/CNPq, “Impactos e Consequências do Programa Alfabetização Solidária nos Municípios Alagoanos”, (1998/1999), sob a orientação da professora doutora Tania Maria de Melo Moura confluindo ainda mais para o estudo na área da Educação de Adultos. Neste processo de graduação e profissionalização como Pedagogo na Universidade Federal de Alagoas, reflito que minha atuação enquanto estudante não estava separada de minha atuação enquanto artista, o que favorecia a mim enquanto artista, discutir questões, e, *performar* situações problemáticas no âmbito da política da Universidade Federal de Alagoas, e, no âmbito político brasileiro, como por exemplo: a greve dos professores das universidades públicas federais, as ameaças de privatizações do patrimônio público, inclusive das universidades públicas, o fechamento ou privatização dos restaurantes universitários, restrições de outros benefícios aos estudantes por parte do Estado, havendo interferência da minha participação e de outros estudantes de vários outros cursos, utilizando a linguagem artística como veículo de mudança social. Foi neste ambiente panfletário universitário que surgiu a Cia Cínica Dança Teatro Performance, grupo o qual estou à frente das ações e que atua nos dias de hoje com o nome de Cia Cínica Dança.



Figura 4 Cia Cínica: Parmenides Justino, Cláudio Antônio e Nilson Patricio. Intervenção na Palestra do Líder Estudantil Wladimir Palmeira. Ano 1998. Foto: Ligia Santos

A Cia Cínica Dança surgiu com Nilson Alves Patrício³³, Parmenides Justino³⁴, Márcia Sobral³⁵ e eu, e agregávamos vários estudantes de diversos cursos. Todos na época, ano de 1998 até ano de 2001, éramos estudantes de graduação.



Figura 5 Logomarca da Cia Cínica Dança. A imagem cunhada é um cinocéfalo. Desenho de Marcelo Bicalho.

³³ Nilson Alves Patrício é poeta, escritor, ator, diretor e artista plástico. Tem formação em Letras (1985) e em Artes Cênicas (2000). Atualmente é professor de Teatro da Rede Pública de Ensino Municipal de Salvador/Bahia. Desenvolveu o Trabalho de Conclusão de Curso na Escola de Teatro da Universidade Federal de Alagoas, Ano 2000, intitulado: Cia Cínica: Teatro e Multirreferencialidade.

³⁴ Parmenides Justino é escritor, artista plástico e compositor, é graduado em filosofia e psicologia e Mestre em Psicologia social. Atualmente é professor universitário da Universidade Federal de Alagoas.

³⁵ Márcia Sobral é graduada em Letras (UFAL, 1994), se especializou em Literatura Brasileira (UFAL, 1998) e seguiu os estudos em Artes plásticas na Universidade do Estado de Minas Gerais (Escola Guignard, 2012). Trabalha em editoria e produção de livros, ministra cursos de processos criativos e poesia visual. Realizou desenhos e a composição do painel Cosmologia exposto desde 2013 no Museu Espaço UFMG do Conhecimento, para o poema De Rerum Natura, do filósofo latino Tito Lucrecio, séc. I. Trabalha em ateliê de arte, atualmente reside em Turim, Itália.

A Cia Cínica Dança atualmente possui por direcionamento dos trabalhos Cláudio Antônio, Nilson Alves Patrício e Márcia Sobral e conta com amigos colaboradores e apoiadores como Marcelo Bicalho³⁶, artista visual, criador da nova logomarca do grupo, Cláudio Manoel Duarte³⁷, criador do netvideo e trilha: Entremeiolouco, vídeo que situa o processo criativo do grupo enfocando a criação do Entremeio: o Louco. Através da criação de happenings, performances, peças e intervenções artísticas autorizamos-nos enquanto sujeitos envolvidos, estudantes, professores e técnicos administrativos a fruição de eventos artísticos e reflexivos numa concepção política e estética. Assim, apresentamos no campus da Universidade Federal de Alagoas, em 1998, a intervenção urbana: “Linha do Caos: A Privatização Está Chegando”, em 1999, as peças: “Fragmentos de Molière” e “Eleições à Rei...tores: Muita tragédia Para Pouco Drama”, a performance: “O Dia do Índio” e a coreografia: “O Tiro”, durante o seminário que propunha discutir temas relacionado aos 500 anos de invasão colonial no Brasil, chamado de “Seminário Brasil 500 Anos... De Quê?”, organizado por mim, pela Cia Cínica Dança e pelos Diretórios Acadêmicos dos cursos de Pedagogia, Artes Cênicas, Ciências Sociais, Psicologia, Antropologia e Jornalismo.

O título do grupo Cia Cínica Dança, faz referência aos filósofos cínicos³⁸.

O Cinismo é uma escola de pensamento fundada em Atenas, herdeira do modo de vida socrático. O nome da escola filosófica cínica, deriva do ginásio de *Cinosarges*, onde Antístenes, o seu fundador ensinava, era uma escola destinada aos filhos de pais não reconhecidos. Outra explicação é a palavra cão, em grego *xýon*, ou *Kyon*, aceita como um qualificativo elogioso, sendo o principal representante desta escola, Diógenes de Sínope. Mais do que uma doutrina, a antiga escola filosófica Cínica constituiu-se mais que filosofia, esta

³⁶ Marcelo Bicalho é ilustrador e designer há vinte anos, além de professor na Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais. Realizou a instalação artística "Cosmogonias e Cosmologia", que se encontra no Museu Espaço UFMG do Conhecimento, desde 2010, composta de cinco painéis de escultura em papel, que representam mitos de criação das culturas yorubá, maxakali, maia-quiché, grega e judaico-cristã e trechos do poema filosófico De Rerum Natura, de Tito Lucrécio, séc. I. Atualmente cursa Doutorado em Design no Politécnico de Torino, Itália.

³⁷ Cláudio Manoel Duarte de Souza é bacharel em Jornalismo pela Universidade Federal de Alagoas (1990) e Mestre em Comunicação e Cultura Contemporânea pela Universidade Federal da Bahia (2003), na Linha de Pesquisa em Cibercultura. Atualmente é professor do Curso de Cinema e Audiovisual e do Curso de Artes Visuais da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Integra o grupo artístico Coletivo Xaréu, de arte eletrônica. Fundador e produtor cultural do Pragatecno (coletivo de djs). Atualmente é coordenador do Núcleo de Cultura e Universidade da Proext-UFRB. Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em Comunicação Integrada e Novas Mídias, Jornalismo Digital, Cibercultura, Mídias, Djing e Produção Cultural.

³⁸ Sobre a Filosofia Cínica ver o livro Os Cínicos: O Movimento Cínico na Antiguidade de Marie Odile Caze. Tradução de Cecília Camargo Bartalotti. 1ª edição. Ed. Loyola. São Paulo. 2007.

escola prega a vida segundo a virtude, conseguida através do exercício, simultaneamente corporal e espiritual, e defende, particularmente, três conceitos: 1-Parresia (liberdade de falar e agir); 2-Anaideia (ação) e 3-Desfigurar a moeda, que metaforicamente significa criar uma vida humana que consome apenas o que lhes é necessária, voltada para a vida simples e a conaturalidade entre os homens, esta prega um voltar-se para a natureza, uma vida livre como os cães de rua.



Figura 6 Filósofo Cínico. Cópia romana da original grego dos séculos III e II a. C. Museu Capitolino de Roma.

Em 2001, coreografei o espetáculo: “Nem tanto Mar, Nem tanto a Terra”, experiência em Arte/Educação que resultou na seguinte monografia: “Dança Educativa: Uma Abordagem Multirreferencial numa Perspectiva Ecológica”. Trabalho de Conclusão de Curso-TCC, a partir da relação ensino/aprendizagem em Dança Educação com a participação de educandos da rede pública de ensino de Alagoas, utilizando como eixo epistemológico a

teoria da Multirreferencialidade nas Ciências e na Educação, com orientação do Professor Doutor Sérgio da Costa Borba³⁹.



Figura 7 Espetáculo: “Nem tanto Mar, Nem tanto a Terra” e Trabalho de Conclusão de Curso-TCC: “Dança Educativa: Uma Abordagem Multirreferencial numa Perspectiva Ecológica”. Ano: 2001. Foto: Luiz Cunha

Durante os anos de 2000 a 2003, intensifiquei o meu contato com o grupo de Guerreiro Mensageiro Padre Cícero com a intenção de torná-lo objeto de mestrado em educação, a priori, planejava estudar que tipo de saber local existia na brincadeira, por meio de seus dados etnográficos. No entanto, no ano de 2004, ingressei no curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal da Bahia, onde participei do grupo de estudos em Dança, “Epistemologia do Corpo Brincante”, sob orientação da Professora Doutora Eloísa Leite Domenici⁴⁰, desenvolvendo o projeto PIBIC/CNPq.: “Epistemologia do Corpo na Dança do

³⁹ Professor Doutor Sérgio da Costa Borba é graduado em Psicologia e em Português. Atualmente é professor da Universidade Federal de Alagoas -UFAL. Tem experiência na área de Educação e, no campo da formação de professores (as). É autor de quatro livros, três dos quais voltados para uma formação em profundidade do (a) docente pesquisador(a). Professor vinculado ao grupo de pesquisa: Processos Educativos.

Currículo disponível em <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?metodo=apresentar&id=K4781375Z2>. Acesso em 10 fev. 2014.

⁴⁰ Eloisa Leite Domenici é pesquisadora graduada em Dança e em Biologia. Doutora em Comunicação e Semiótica, professora da Escola de Dança da UFBA.

Guerreiro de Alagoas”, o que direcionou para observar as configurações do corpo inseridos nesta dança. Olhar para a dança do Guerreiro indicou o seu processo de tessitura, e, enquanto pesquisa possibilitou perceber o contexto da dança do Guerreiro como construção coletiva. Essa coletividade está presente no modo de brincar a dança, conforme veremos no próximo ítem que contextualiza o Guerreiro Alagoano visto pela pesquisa de campo e com os resultados da vivência com o Grupo de Guerreiro Mensageiro Padre Cícero, grupo que acolheu o pesquisador em Maceió, capital de Alagoas.



Figura 8 Chapéu de Guerreiro acervo Museu Theo Brandão. Maceió/Alagoas. Foto: Cláudio Antônio

1.2 – O GRUPO DE GUERREIRO MENSAGEIRO PADRE CÍCERO

Ô Maceió falado,

tô preparado

a minha rima é boa,

a minha Alagoas

é o meu natural

(Canção do Guerreiro cantado por Mestre Manoel Venâncio)

A coletividade é manifestada nos sujeitos que fazem a dança do Guerreiro Alagoano, os Mestres e os brincantes que são sujeitos históricos, a exemplo, o Mestre Manoel Venâncio de Amorim, nascido no ano de 1932, na cidade de Capela. Ele aprendeu com o seu pai a cantar o Côco de Roda e em 1970 fundou o Guerreiro Mensageiro Padre Cícero, falecendo no ano de 2008, na cidade de Maceió, Alagoas. Foi com imensa alegria que no ano de 2006 encontrei e fiz o primeiro registro com o Mestre Manoel Venâncio, o qual criou e manteve com muito sacrifício o seu Guerreiro Mensageiro Padre Cícero. Com o seu falecimento em 2008, o Guerreiro Mensageiro Padre Cícero foi para a direção do Mestre André Joaquim, o qual, também fiz um registro no ano de 2014.

Nessas conversas com o Mestre Venâncio, na antiga sede de seu Guerreiro Mensageiro Padre Cícero (2006) e com o Mestre André Joaquim (2014), na atual sede, no bairro de Santos Dumont, a princípio, queria conversar sobre as questões que emergiam com este objeto em estudo. O ponto fundamental seria refletir sobre o conhecimento que se produz em cada corpo brincante dentro do barracão desdobrando nas seguintes questões: A brincadeira como ela acontece para eles? Que dinâmicas corporais são utilizadas? Como são aprendidas e transmitidas estas dinâmicas? Mestre Manoel Venâncio e o Mestre André Joaquim poderiam me responder? Quais impressões sobre o grupo chegaria até mim com cada sujeito entrevistado? Parti para a observação participante na intenção de obter respostas sobre tais questões.

O Guerreiro Mensageiro Padre Cícero foi doado ao Mestre André Joaquim pela Associação dos Folguedos de Alagoas-ASFOPAL, que por sua vez, havia adquirido os equipamentos e documentos negociando a compra com a ex-esposa do Mestre Manoel Venâncio, dona Gilvanete da Silva que dançava Guerreiro desde os cinco anos de idade e também teve o seu pai como um dos co-fundadores do Guerreiro Mensageiro Padre Cícero. Após a morte do Mestre Venancio casara

novamente, e, tornando-se evangélica, desfez-se do Guerreiro Mensageiro Padre Cícero vendendo-o, pois não pretendia dar continuidade a brincadeira.



Figura 9 O autor e o Mestre Manoel Venâncio. Ano: 2008. Foto: Nilson Patricio

O Mestre Manoel Venâncio fundou o seu Guerreiro Mensageiro Padre Cícero no ano de 1974 e festejava comigo os 32 anos de existência do grupo. Ele costumava dizer sempre: “Este Guerreiro está provado!” E vai narrando sua vida rapidamente contando que na década de 1930, na cidade de Cajueiro em Alagoas, integrou-se a um grupo de Reisado e aprendeu o Côco de Roda. Com o pai que era cantador de Pagode, aprendeu então a tocar viola, da viola passou para o pandeiro. Na década de 1940 veio morar em Maceió, tornando-se também um grande Mestre do Côco Alagoano. Diz com orgulho que: “quando morrer deixará a cultura de

Alagoas plantada”, pois seus filhos participam da brincadeira do Guerreiro que ele organizou. O filho mais velho tocava zabumba, o filho que estava com 10 anos era o Mateus, e a mais nova com 06 anos era figurante. Infelizmente após sua morte nenhum dos seus filhos, nem a esposa continuaram com a atividade de brincar o Guerreiro.

O espaço de ensaio era uma palhoça no tamanho de 10x5 metros com telhado enfeitado por bandeirolas azuis, vermelhas e amarelas. Mestre Manoel Venâncio fala como foi feito o piso por ele, orgulhando-se de o mesmo não ter sido destruído, nem quebrado pelos sapateados, ou a chuva ou o vento. Havia uma conexão para o Mestre Manoel Venâncio estabelecida entre a resistência do piso, para ele bem feito, para suportar a força do sapateado durante os ensaios. O que chamava minha curiosidade, a princípio, era o aspecto ritualístico da brincadeira no sentido do encontro, da repetição do auto nos ensaios, do rito religioso, pela repetição das músicas cantadas, das Embaixadas declamadas, dos ensaios das cenas e o brincar o Guerreiro Alagoano, o que para eles significa em sua linguagem “botar figuras”. O desafio se traduz na percepção do corpo e do conhecimento que envolve a tradição ancestral da herança do fazer-se ou tornar-se brincante. Esta ancestralidade permearia a vida do Mestre Manoel Venâncio herdando de seu pai a musicalidade do “embolar do Coco”, ou seja, improvisar um Côco de Roda. O Côco de Roda é outra manifestação espetacular característica de Alagoas com elementos de cantos e sapateados tendo como mote principal uma dança de trabalho surgida na construção, “taipagem” das casas pelos escravos.

O Mestre Venâncio conta como conseguiu o terreno que foi doado pelo seu compadre falecido e como fez para construir o barracão. Tudo no lugar era muito rústico, a palhoça possuía telhado sustentado por pilastras de madeira e em cada um de seus lados um banco de madeira simples, feito com tabuas sustentadas por uma base enfiada no chão. Conforme citado anteriormente, houve uma ruptura no grupo Mensageiro Padre Cícero com a morte do Mestre Venâncio. Neste momento de negociação entre faltas e perdas há transformações e mudanças, e tal mudança seria, em todo caso, executada através de reformulações e rearrumações da brincadeira. Para os Mestres este conflito perante as dificuldades se traduz como fator de desenvolvimento na criação e resignificação do Guerreiro, neste sentido, o Mestre André Joaquim assume o grupo no ano de 2009. Atualmente a sede do Guerreiro Mensageiro Padre Cícero está localizada na casa da rainha da Nação do Guerreiro no bairro chamado de Santos Dumont, na periferia da cidade Maceió. Os ensaios são de quinze em quinze dias devido aos custos que o Mestre André Joaquim possui para manter os ensaios.

2 - O GUERREIRO ALAGOANO - MATRIZES ESTÉTICAS E HISTÓRICAS: FIGURAS, FIGURANTES E FIGURAÇÕES.

O Guerreiro Alagoano é uma prática espetacular, e, originalmente, é derivado do Reisado⁴¹. Sendo o Guerreiro, portanto, derivado do Reisado⁴² ele é uma dança popular de cunho religioso, uma dança que celebra o nascimento do menino Jesus. De caráter natalino é apresentado no período de 24 de Dezembro a 06 de Janeiro. Possui outras importantes danças contribuidoras como: os Caboclinhos⁴³, o Auto dos Congos⁴⁴, que por si também era um Reisado, o Pastoril⁴⁵, as Cheganças⁴⁶ e o Bumba-meu-boi⁴⁷. Sua estrutura cênica dá-se por

⁴¹ “Por sua longevidade, pela riqueza e a diversidade como se apresenta em vários continentes, o Reisado pode ser considerado patrimônio da humanidade, manifestação valiosa de sua cultura imaterial. Aparecendo na Europa e no Oriente, desde a Idade Média, assim como no continente americano a partir da sua descoberta por navegantes europeus, o Reisado tomou feições as mais variadas, incorporando elementos das mais diferentes procedências e ganhando características locais, para refletir um universo multicultural em suas manifestações. No Brasil, ele se manifesta com diferentes nomes (Terno de Reis, Tiração de Reis, Folia de Reis, Reisado – de Congo, de Caretas ou de Couro, de Caboclos, de Bailes -, Boi, Rancho de Reis, Guerreiros, etc.), por todo o seu território.” In BARROSO. Oswald. Comunidade: Barbalha Estado: Ceará “Reisado: um patrimônio da Humanidade”. Disponível em <http://ifce.edu.br/miraira/Patrimonio/FolguedosBailados/Reisado/Barbalha%20-%20Reisado,%20um%20patrim%C3%B4nio%20da%20humanidade.pdf> Acesso em 12 jan. 2015.

⁴² “É importante destacar o fator de elementos do Reisado na formatação e na caracterização da dança do Guerreiro. Mário de Andrade em seu livro *Danças Dramáticas do Brasil* (I tomo), é quem vai situar etimologicamente a formação da palavra Reisado: “A palavra “Reisado” deriva, evidentemente, de “Reis”, e foi uma masculinização brasileira da palavra portuguesa mais logicamente criadas. Em Portugal existe o termo “Reisada”, como quem diz “rapaziada” e “patuscada”, coisas próprias de rapazes ou de patuscos. A Reisada é especialmente minhota, e consiste ou consistia primitivamente, na representação dum auto sobre tablado, com pano de chita ao fundo, por onde saem os atores.” (ANDRADE, 1982, p.36). “A Reisada é portuguesa, o Reisado é brasileiro.” (Idem, p.45).

⁴³ Os Caboclinhos sugerem as danças de origem indígena, também chamadas de Dança dos Caboclos que aparecem na região Nordeste. Mario de Andrade elucida que a dança dos Caboclinhos, é registrado pela primeira vez no Brasil em 1584, pelo Padre Fernão Cardin no seu livro: “Tratado e Terra da Gente do Brasil”. Mas, pouco a pouco, os Caboclinhos ficaram conhecidos em vários estados e cidades brasileiras. A palavra “Caboclo” é utilizada para designar o índio ou o cruzamento de índio com o branco. “*Caboclinhos*” são os filhos dos caboclos. Ainda sobre os Caboclinhos, encontramos nota do Mestre Theo Brandão sobre o “Auto dos Caboclinhos”, editado em Maceió, Alagoas, em 1952, onde o autor transcreve peças desse auto popular, opinando que, apesar do nome, “Caboclinhos” e da sua aparência ameríndia, essa dança dramática é de origem ou influencia negra” (ROCHA, 1988, p.102).

⁴⁴ Os Congos são de origem africana e já era conhecido em Lisboa entre 1840 e 1850. É popular no Nordeste e Norte do Brasil, durante o Natal e nas festividades de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito. A Congada é a representação da coroação do rei e da rainha eleitos pelos negros escravizados e da chegada da embaixada, que motiva a luta entre o partido do rei e do embaixador. Vence o rei, perdoa-se o embaixador. Termina com o batizado dos infieis. O drama baseia-se na história da rainha Ginga Bandi que governou Angola no século XVII. Na dança do Congo, só os homens participam, cantando músicas que lembram fatos da história de seu país. A congada é composta por doze dançarinos. Sobre as Congadas ver. MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória*. Perspectiva/Mazza Edições. São Paulo/Belo Horizonte. 1997.

⁴⁵ O Pastoril é a mais conhecida e difundida dança popular de Alagoas. Sua origem está relacionada aos Presépios encenados na Itália, Espanha, Portugal e França no Século XVI, estruturando-se a partir dos autos portugueses antigos, guardando a estrutura dos Noéis de Provença (França). É dividido entre dois cordões o azul e o encarnado. O que continua como ponto comum ao Pastoril em todos os grupos são o tema da natividade e a forma como começa com jornadas de abertura, de entrega de presentes e como termina o Auto, com os cantos de

meio de suas Peças que são as partes cantadas e dançadas; as Embaixadas ou as partes declamadas ou Chamadas de Reis; e as curtas representações Dramáticas que são denominadas de Entremeios ou Figuras em sua formação. Nesta formação do Guerreiro Alagoano as Peças são dançadas num sapateado típico em dinâmicas de movimentos pelos brincantes. As Embaixadas são os *etnotextos* que costuram o desenvolvimento desta prática espetacular definindo-se como o roteiro narrado pelo Mestre, geralmente em rimas ou versos poéticos. Sobre o *etnotexto* Fonseca nos diz:

O etnotexto propõe assim uma verdadeira leitura cultural do texto tradicional, leitura que representa, ao mesmo tempo, afirmação de uma posse, como bem cultural do grupo, e uma posição crítica e interpretativa pelo confronto entre o passado e o presente das práticas comunitárias. (BOUVIER Apud FONSECA. 2006 p.51)

Os Entremeios também chamados de Curtas Representações Dramáticas ou Figuras são cenas contendo uma Figura, personagem encenada. Os Entremeios são pequenos atos cênicos, pequenos solos, também encontrados no Bumba-meu-boi e no Reisado por meio de seus brincantes e figurantes. A palavra Entremeio deriva da palavra *entremez*, que em sua etimologia, segundo Armindo Bião (2009) que defini a palavra *entremez*, partindo do dicionário Houaiss da língua portuguesa como: “encenação de jograis ou de bufões realizadas entre um curso de pratos e outro, nos banquetes; peças curtas; intervalo; aquilo que preenche esse intervalo; farsada; alimento entre as refeições; entretenimento entre os atos de uma peça de teatro” (HOUAISS Apud. BIÃO. 2009, p.135).

despedida e promessa de retornar num outro momento. Puxa o cordão azul, a mestra, o vermelho, a contramestra. No centro a figura híbrida, a Diana, vestindo as duas cores, o azul de um lado e o encarnado noutra. É interessante destacar esta figura híbrida, a Diana, no próprio auto do Pastoril que se relaciona com os embriamentos e cruzamentos de pensamentos trançados por diferentes polos na Dança do Guerreiro Alagoano.. Mais informações sobre o Pastoril ver em: “Viva o Azul e o Encarnado: O Pastoril de Marechal Deodoro/AL” de Antonio Lopes Neto. In Repertório Teatro & Dança. Salvador, nº 16, p.46-69, 2011. Disponível em <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/viewFile/5394/3891> Acesso em 15 jan. 2015.

⁴⁶ Chegança - Auto de temática marítima versando temas vinculados à vida no mar, às dificuldades como tempestade, contrabando, briga entre marujos e lutas entre cristãos e mouros infiéis, seguidores de Maomé. Deriva se das "mouriscadas" peninsulares ou das lutas e danças entre cristãos e mouros da Europa. É de origem ou aculturação europeia.

Chegança. Disponível em <http://www.topgyn.com.br/conso01/alagoas/conso01a08.php> Acesso: 20 abr. 2013.

⁴⁷ A principal característica do Reisado é a farsa do boi, que se apresenta como um dos Entremeios ou “entremezes”, onde o boi dança, brinca, é morto e depois ressuscitado. “É curioso constatar que em grande número das nossas danças populares se dá morte e ressurreição da entidade principal do bailado. No Bumba-meu-boi, nos Caboclinhos, nos cordões de Bichos amazônicos, ainda nos Congos, nos Cucumbis e nos Reisados isso acontece. Se trata duma noção mística primitiva, encontrável nos ritos do culto vegetal e animal das estações do ano, e que culmina sublimemente espiritualizado na morte e ressurreição do Deus dos cristãos”(ANDRADE, 1998, p. 25)

Sobre os Entremeios no desenvolvimento da dança do Guerreiro, Abelardo Duarte nos fala que na apresentação não havia uma sequencia lógica dos entremezes e que essas sequências são retiradas das partes dos Pastoris, aparecendo como Peças, números de canto e danças. Mesmo assim era incerto ser encenados, dependendo da condição particular do Mestre do folguedo que as encenava ou treinava uma Figura ou Figurá⁴⁸, ou seja, treinava um brincante para desenvolver aquele papel, o Entremeio. A supressão de um ou mais Entremeios não altera o funcionamento da brincadeira. Neste conhecimento sobre o Entremeio reside a característica de uma dança ou de uma *performance* organizada pelo próprio indivíduo que atua num processo de criação autoral, preparando seus personagens partindo de suas informações corporais, e eu diria, multirreferenciais. Essas referências estão na constituição corporal dos brincantes, que de uma certa maneira perpassam os traços históricos formadores do povo alagoano.



Figura 10 Grupo de Guerreiro Mensageiro Padre Cícero. Projeto Giro dos Folguedos. Ponta Verde, Maceió (AL).

Ano: 2014. Foto. http://www.balaiodefatos.com/2014/08/giro-dos-folguedos-guerreiro_26

⁴⁸A palavra Figura ou Figurá com letra maiúscula refere-se ao personagem incorporado pelas figuras ou brincantes que chamam o ato de encenar como botar Figurs ou Figurá.

2.1 – ALAGOAS: BREVE HISTÓRICO

O Estado de Alagoas abarca historicamente os povos das etnias indígenas, portuguesa, africanas, francesa e holandesa. O território alagoano é permeado por dados históricos importantes na História do Brasil e também contempla valioso patrimônio imaterial, como, por exemplo: o Guerreiro Alagoano. De acordo com os estudiosos da cultura popular (Brandão, Vasconcelos e Duarte) Alagoas é o estado que possui uma diversidade de folguedos, registrando um total de quatorze natalinos, dois de festas religiosas, oito carnavalescos, sendo quatro com estruturas simples, três danças e dois Torés, num total de vinte e nove danças e Folguedos⁴⁹. A capital Maceió⁵⁰, local de realização da pesquisa de campo é conhecida pela sua natureza que abarca suas lagoas e praias. O povoado que deu origem a Maceió surgiu num engenho de açúcar. Antes de sua fundação, em 1609, morava na Pajussara, Manoel Antônio Duro, que havia recebido uma sesmaria de Diogo Soares, *alcaide-mor* de Santa Maria Madalena. As terras foram transferidas depois para outros donos, e, em 1673, o rei de Portugal determinou ao Visconde de Barbacena, a construção de um forte no porto de Jaraguá para evitar o comércio ilegal do pau-brasil.

Sobre as matrizes históricas de formação do povo alagoano, e, que consequentemente, aparecem na dança do Guerreiro Alagoano, a exemplo, a matriz indígena temos em Alagoas os índios Caetés, junto com os Tupinambás como os antigos donos das terras alagoanas. Os Tupinambás, por sua vez, odiavam os Caetés, tribo que foi exterminada após o famoso incidente antropofágico com o primeiro Bispo do Brasil, D. Pero Fernandes Sardinha que foi devorado junto com a comitiva portuguesa pela nação Caeté, durante um naufrágio.⁵¹ Reza a lenda que os portugueses tiveram a colaboração dos Tupinambás como aliados destes no massacre.

⁴⁹Folguedos Alagoanos. Disponível em asfopal.blogspot.com.br . Acesso em 20 dez. 2014.

⁵⁰ “Maceió é beira mar/ É lagoa pra menina se banhar/ O Amazona a capital/ É manaus .

Canção do Guerreiro. Disponível em <http://www.ufal.br/guerreiopornatureza/partituras/maceio.gif> Acesso em 30 mai. 2005.

Dados sobre Alagoas. Disponível em <http://biblioteca.ibge.gov.br/visuaformaclizacao/dtbs/alagoas/maceio.pdf> . Acesso em 14 nov. 2012.

⁵¹ Já existem outras versões do sumiço de D. Pero Fernando Sardinha desmistificando a história oficial, no entanto: “Muitas histórias sobre índios comendo padres e outros fenômenos sobrenaturais eram espalhados, caracterizando os índios como “homens maus”. Havia muitas mentiras espalhadas na época a favor da corte portuguesa. Entre 1500 a 1640, os portugueses instalaram um posto comercial na costa do Brasil, lá eles trocavam o pau-brasil, trazidos pelos índios por badulaques. Quando os indígenas foram levados para a Europa como escravos, eles se revoltaram. Em 1556, Dom Pero Fernandes de Sardinha (o primeiro bispo) foi devorado

Em relação aos povos africanos grande quantidade de negros escravizados que vieram para o Brasil era de etnias *Bantos ou Bantu*⁵² (*Congo, Benguela, Ovambo, Cabinda, Angola, Macua, Angico*). Nesse processo de aculturação e colonização muitos traços das culturas originais africanas mantiveram-se, especialmente o vocabulário atual do português, a exemplo, que tem origem *Banta*, e especificamente, do idioma quimbundo, uma das línguas nacionais de Angola. Segundo Manoel Diegues Junior (2002)⁵³: “O grosso da escravatura era do grupo Bantu, cujo os povos encheram os engenhos alagoanos, os congos, os benguelas, os angolas se foram espalhando pelo litoral, pela região açucareira” (2002, p.167). Os negros escravizados africanos que chegaram para a mão de obra escrava açucareira em Alagoas realizaram a construção do Quilombo do Palmares, lugar crucial de resistência contra o tráfico negreiro e a escravidão, sendo dizimados pelas forças militares comandadas por Domingos Jorge Velho⁵⁴. O Quilombo dos Palmares foi destruído em 1694. A fartura de alimentos em Palmares foi um dos fatores fundamentais para a sua resistência aos ataques dos militares e europeus em geral, durante 65 anos. Em 1695, Zumbi fugiu e foi morto, ocorrendo a liberdade dos povos escravizados oficialmente em 1888.

Os portugueses aportam como os primeiros colonizadores das terras alagoanas por meio do sistema de capitanias hereditárias. Era chamada de Capitania Alagoas do Sul com suas terras pertencentes à Capitania de Pernambuco na época.

pelos índios Caetés, quando naufragou no litoral de Alagoas. O canibalismo é um ritual perverso para os desconhecidos, mas mostra que cada povo possui e adere a determinadas culturas. Os primeiros habitantes do Brasil foram vítimas dos colonizadores, ora por causa da captura e venda de índios, ora pelas missões judaicas, ora pela exploração de seu trabalho, ora pelas epidemias e às guerras entre índios e brancos.”.

Índios Brasileiros. Disponível em http://indiosbrasileros.info/mos/view/As_tribos_canibais/. Acesso em 14 jan. 2012.

⁵² Os bantos formam um grupo étnico africano que habitam a região da África ao sul do Deserto do Saara. A maioria dos mais de 300 subgrupos étnicos é formada por agricultores, que vivem também da pesca e da caça. Estes subgrupos possuem em comum a família linguística banta.

⁵³ JUNIOR. Manuel Diegues. O Banguê das Alagoas. Traços da Influência do Sistema Econômico no Engenho. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=9qx1MAm8z00C&pg=PA167&lpg=PA167&dq=povos+negros+em+alagoas&source=bl&ots=kwsdg-nso2&sig=a-keZ6dUB6OUbBLZOWz2yO7XOU&hl=en&sa=X&ei=El3GVJrYMYWtU-zGg7gK&ved=0CCcQ6AEwAQ#v=onepage&q=povos%20negros%20em%20alagoas&f=false>. Acesso. 25 jan. 2015.

⁵⁴ “Este episódio aconteceu em Alagoas por volta de 1630, a maior revolta dos povos escravizados ocorrida no país, onde se organizou o famoso Quilombo dos Palmares, uma confederação de quilombos organizada sob a direção de Zumbi, o chefe guerreiro dos escravizados. Palmares chegou a ter população de 30 mil habitantes, distribuídos em várias aldeias, onde plantavam milho, feijão, mandioca, batata-doce, banana e cana-de-açúcar; criavam galinhas e suínos, conseguindo extrair um excedente de sua produção, que era negociado nos povoados vizinhos.”. Disponível em <http://quilombo-dos-palmares.info/>. Acesso em 13 jan. 2014.

Os franceses⁵⁵ que também pretendiam pela disputa as terras brasileiras, em busca do pau Brasil e especiarias acabaram fundando o Porto do Francês em Alagoas e na época era o principal entre porto de mercadorias, e, atualmente suas praias são frequentadas como o balneário turístico chamado de Praia do Francês..

A cana de açúcar foi o principal motivo da invasão holandesa nas terras brasileiras no tempo colonial. Os holandeses eram os tradicionais parceiros de Portugal no comércio de açúcar e escravos, foi então que em 1580, Portugal passou o trono para Felipe II da Espanha. O rei Felipe II proibiu que as suas colônias comercializassem com a Holanda, primeiro porque os países baixos (Holanda, Bélgica e Luxemburgo) haviam se rebelado e proclamado independência da Espanha, e em segundo, porque estes mesmos países romperam com a igreja católica adotando o Protestantismo como religião. Com a invasão dos holandeses⁵⁶ em Pernambuco nesta disputa pelo território brasileiro surge o mito curioso de Calabar na cidade chamada de Porto Calvo em Alagoas, divisa com Pernambuco. No processo de lutas entre portugueses e holandeses, Calabar aliou-se por questões políticas aos holandeses contra os portugueses e acabou enforcado em praça pública tendo o corpo retalhado.

Nesse contexto, de acordo com estas matrizes históricas entrelaçadas, é inegável a contribuição da população negra em diversas práticas espetaculares. O Guerreiro é considerado parte do folclore negro de Alagoas (DUARTE, 1975), no entanto, suas matrizes históricas revelam, de uma certa maneira, as diversas contribuições estéticas presentes no Guerreiro Alagoano na perspectiva dessas misturas de povos e cruzamentos de matrizes estéticas e históricas do Guerreiro Alagoano conforme veremos a seguir.

⁵⁵ “As invasões francesas no Brasil registram-se desde os primeiros tempos da colonização portuguesa, chegando até ao século XIX. Inicialmente, dentro da contestação de Francisco I Cunha ao Tratado de Tordesilhas, pretendeu incentivar a prática do escambo do pau-brasil, ainda no século XVI evoluiu para o apoio às tentativas de colonização no litoral do Rio de Janeiro 1555 e na costa do Maranhão (1594).”.

Invasão Francesa no Brasil. Disponível em http://www.historiado brasil.net/brasil_colonial/invasoes_francesas.htm. Acesso em 24 fev. 2014.

⁵⁶ Os holandeses não satisfeitos com a decisão do rei da Espanha fundaram, em 1621, a companhia das índias Ocidentais, com o objetivo de juntar forças e recursos para invadir o Brasil. A primeira invasão ocorreu em 1624, quando uma frota armada atacou e ocupou a cidade de Salvador, no entanto, este domínio durou muito pouco. No ano seguinte, forças luso-espanholas chegaram com 52 navios e mais 12.000 homens e provocaram a rendição holandesa.

Invasão Holandesa. Disponível em <http://www.historiabrasileira.com/brasil-colonia/invasoes-holandesas-no-brasil/> Acesso em 14 jan. 2014.

2.2 - CONTEXTO HISTÓRICO DO GUERREIRO ALAGOANO: MÚLTIPLAS REFERÊNCIAS ESTÉTICAS DE UMA DANÇA.

A brincadeira do Guerreiro de Alagoas possui como tema central o assunto da guerra como seu próprio nome indica. A guerra é a metáfora do poder, da conquista e da luta dentro do espírito que rege as danças populares do tipo chamado Reisados, no entanto, o episódio da guerra origina-se do Auto dos Congos, conforme destaca o Mestre Théo Brandão quando elucida a mistura sofrida por esta dança:

Em Alagoas o auto sincretizou-se com outro folgado, o Auto dos Congos ou Reis de Congos, sendo também um Reisado, passou a apresentar maior riqueza e encanto em sua indumentária, em sua música e coreografia, tornando-se assim, diferente em certos aspectos das versões de outros Estados. (BRANDÃO, 1976, p. 03)

Observa-se também que essas matrizes estéticas são geradas quase sempre no antagonismo econômico e pelo viés das práticas mítico religiosas desde o processo de cristianização no século XIV, em Portugal, com procissões católicas e pelos jesuítas nas suas peregrinações iniciais pelo Brasil, conforme descreve Mário de Andrade:

Meu modo de pensar é que as danças populares brasileiras derivam, pois tecnicamente de três tradições básicas: 1- O costume do cortejo mais ou menos coreográfico e cantado, em que coincidam as tradições pagãs de Janeiras e Maias, as tradições profanas cristãs das corporações proletárias e outras, os cortejos reais africanos e as procissões católicas com folias de índios, pretos e brancos. 2- Os vilhanciscos religiosos, de que os nossos Pastoris, bem como as Reisadas portuguesas, são ainda hoje formas desniveladas popularescas. 3_ Finalmente os brinquedos populares ibéricos, celebrando a luta de cristãos e Mouros. (ANDRADE, 1982.p.33)

Percebo então que a marca alagoana dos Reisados é que no Estado ele misturou-se ao Auto dos Congos. Pelo cruzamento do Guerreiro com os seus mais importantes contribuidores: os Reisados, ao Auto dos Congos, o Pastoril e os Caboclinhos, a maioria de suas partes ou cenas alegóricas não coincidem apenas na temática, mas nas suas músicas, nas suas “dinâmicas corporais”, na sua indumentária, contudo, adverte Duarte:

O auto absorveu, como ficou dito, elementos dos “Reisados” e dos “Caboclinhos”. Mas no trabalho sincrético inverterm-se os papéis de alguns figurantes dos Caboclinhos e a admitiram-se outros dos Pastoris, o que criou a mais esdrúxula composição, de vez que essa inversão não estabeleceu nenhuma lógica no desenvolvimento temático. Fica-se diante de um drama quase sem nexos, aparentemente ligados os fatos por um ilógico enredo. Do Auto dos Caboclinhos derivaram o Índio Peri, A Lira e os Caboclinhos, os dois primeiros (Peri e Lira), os dois identificados como o Rei Catolé e a Lira daquele auto. Porém, o Índio Peri, que é o alter ego do Rei Catolé e a Lira sua companheira (estes no auto dos Caboclinhos representam o grupo contrário ao dos caboclo, daí a inversão dos papéis) passam a

pertencer no auto dos Guerreiros ao partido dos Caboclos. E, assinalando ainda mais, o ilogismo do enredo, a Lira dos Guerreiros é morta por um comparsa do seu próprio bando, o Caboclinho de Arco e flecha”. (DUARTE, 1975, p.317).

O Guerreiro, segundo registros é uma prática espetacular recente. Abelardo Duarte ainda nos situa esse registro da “novidade” da seguinte maneira:

(...) Otávio Brandão no seu esquema folclórico “Canais e Lagoas”, cuja primeira edição data de 1919, não alude aos “Guerreiros” citando quase todos os outros folguedos populares regionais. (...) Já Arthur Ramos em seu “Folklore Negro do Brasil” publica uma versão dos “Guerreiros, colhida nas Alagoas, a primeira, aliás, de que tenho conhecimento vinda a lume em livro. Calcula Théó Brandão (...) que, antes dessa época, não havia “Guerreiros”, porém sim, o “Reisado”. Creio que o auto é de data ainda mais recente. Não tenho lembranças de haver visto dançar “Guerreiros” antes de 1930. Parece que a imprensa não registra o folguedo anteriormente a essa época. Deve ser da década de trinta, pois, sabendo-se que a edição primitiva de “Folk-Lore Negro do Brasil” é de 1935. (Idem. p.315).

Nesse sentido destaco que temos a primeira referência sobre o Guerreiro Alagoano feita por Arthur Ramos em 1935, no livro: O Folk-Lore Negro do Brasil, porém, o marco desta dança ter sido registrada com o nome Guerreiro foi em 1954, quando um grupo de Reisado já bem modificado, foi escolhido para representar Alagoas no Congresso de Folclore em São Paulo. Um dos pontos significativos da cultura tradicional alagoana é a transição que passou o Reisado, até se transformar em Guerreiro segundo destaca o professor Pedro Vasconcelos (2001), que situa muito bem esta transição:

Paulatinamente, o Reisado foi se modificando. Podemos chamar esta modificação de miscigenação. Foram incluindo no folguedo figuras de outras modalidades de danças. Primeiramente vieram dois meninos que traziam bandeirinhas e se postavam na frente, executando os difíceis passos da complicada coreografia; no final da guerra funcionavam como apaziguadores, cruzando as bandeirinhas com a espada do Mestre cantando: “Tenha mão, meu secretário, lembremos de pelejar, a bandeira brasileira, ós teremos de honrar.” (VASCONCELOS, 2001, p.17)

Neste sentido o grupo apresentado em São Paulo criou novas peças, alcançando bastante sucesso na capital paulistana, e lá foi catalogado como Auto dos Guerreiros. Apareciam partes de outras danças como os Caboclinhos, o Pastoril, o Fandango, o Bumba-meu-Boi, com canções diferentes juntadas pelos Mestres. A partir daí, foi ganhando outra formatação e aceitação popular. Principalmente pelas cenas de guerra dançadas incorporadas à dança sendo acrescentadas novidades às Peças. Nessa apresentação, o episódio da guerra com os personagens digladiando-se com todo furor rítmico, ganhou personalidade, passou a ser reconhecida e classificada, inicialmente, fora do Estado de Alagoas com o nome de Auto dos Guerreiros e aos poucos, o reconhecimento foi legitimando a nova dança: O Guerreiro de Alagoas.

A propósito de as inovações na dança do Guerreiro, a professora Carmem Lúcia Dantas (2014) no fascículo⁵⁷ sobre Reisados e Guerreiros confirma contribuições de poetas com novas criações para os Guerreiros e Reisados, principalmente na Região da Zona da Mata, mais precisamente no município alagoano de Viçosa e destaca o poeta Olegário Vilela, dono do Engenho Boa Sorte, como um contribuidor de novas criações musicais para o Guerreiro. Com isso o Guerreiro Alagoano estruturou-se com um roteiro dramático bem preciso tecido pelas suas Embaixadas, Peças e Entremeios, roteiro que ficou registrado como uma estrutura dramática mas, a partir da década de 1980 vem sendo bastante modificado por meio da exclusão de grande quantidade de suas principais partes, conforme veremos no próximo item sobre a estrutura do drama no Guerreiro Alagoano.



Figura 11 Guerreiro Mensageiro Padre Cícero. A troca da sanfona, pela rabeca “elétrica”.

Ensaio Ano 2014. Foto: Cláudio Antônio

⁵⁷ Carmem Lucia Dantas. Coleção Alagoas Popular - Folgedos e Danças de Nossa Gente Reisado e Guerreiro. Fascículo 03. Jornal A Gazeta de Alagoas. Organização Arnon de Mello. Maceió. 2014.

2.3 - CARACETRISTICAS DO DRAMA NO GUERREIRO ALAGOANO

Na dança do Guerreiro Alagoano, assim como na maioria das nossas danças populares é o Mestre quem possui o conhecimento para reger e direcionar as partes da brincadeira. Ele utiliza de seu apito para direcionar as cenas, a orquestra e o coro. Os brincantes⁵⁸ e os personagens desta prática espetacular girava em torno de 50, 64, 25 ou 35 figurantes e personagens sendo os principais: Mestre, Contra-Mestre, Rei, Rainha (duas), Lira, Índio Peri e seus Vassalos, Mateus (dois), o Boi, Embaixadores (dois), General, Palhaços (dois), uma Catirina (às vezes), Sereia, Estrela de Ouro, Estrela Brilhante, Estrela Republicana, a Banda da lua e as Figuras ou os Entremeios. Os Mateus são espécies de palhaços ou bobos que tiram loas e peças. Em algumas localidades anunciam onde e quando acontecerá a brincadeira, assim como, o nascimento de Jesus ou a chegada dos Magos, e à noite faz parte da brincadeira vestindo roupas alegres e pintando o rosto de preto com pó de carvão e dividem atenção com o Mestre. Assim como em vários estados do Nordeste por ser bobo (palhaço amedrontador), assustava as crianças e servia de ameaça para as crianças desobedientes.

O Guerreiro Alagoano encena uma sequencia de quadros musicais, chamados de Peças e Partes, apresentadas ou narradas pelos personagens. O Mestre é o organizador, a pessoa principal dentro do Guerreiro e na brincadeira tira as Embaixadas, tipo de diálogo cantado, que são rebatidas pelos Mateus que fazem as Peças de cantoria para acompanhamento dos figurantes que acompanham em coro ou dançam. O Contra-Mestre é o aprendiz substituto do Mestre e em algumas ocasiões o substituirá. Os brincantes vestem-se com roupas coloridas enfeitadas com lantejoulas, espelhos e fitas.

No enredo, os Guerreiros obrigam o índio Peri a se batizar e dizem serem os donos da terra. Desta maneira, a matriz cabocla é nitida pela presença do Índio Peri na formação da dança do Guerreiro Alagoano, assim como o sapateado existente nela, destaco que a parte do índio Peri não é mais apresentada pela questão do tempo de apresentação que ficou curto e da memória perdida deste conhecimento com a morte dos Mestres que o possuíam, a exemplo, do Mestre Verdellino⁵⁹ e da Mestra Maria Vitória da Silva⁶⁰, ambos falecidos.

⁵⁸ Termo adotado por Armindo Bião para denominar os participantes de manifestações culturais: "por ter uso corrente na literatura, quando se fala sobre os *performers* dessas manifestações." (BIÃO, 2007. p. 179)0

⁵⁹ Mestre Verdellino (falecido em 18/03/2010) ou Mario Francisco de Assis nasceu na fazenda Ligação/ Usina Utinga/AL, no dia 24 de fevereiro de 1945 é filho de Manoel Francisco de Assis e Otilia Maria da Conceição.

Os personagens centrais vão contando as histórias que são cantadas, assim o espetáculo constitui-se por uma sequência de músicas dançadas, chamadas de Peças que são antecedidas e finalizadas por cantigas e danças características do Reisado e intercaladas pelas Marchas, músicas cantadas ou não, a qual o sanfoneiro toca acompanhado por um tambozeiro, um tocador de triângulo e o grupo executa a coreografia. Na sequência acontecem as Partes, as Embaixadas e os Entremeios. No início do espetáculo os membros do Guerreiro rezam o Divino, parte que ajoelham e homenageiam Jesus Cristo. Esse ato de adoração ao Divino é ritualístico, é um agradecimento espiritual. Abaixo segue uma Louvação ao Divino⁶¹ do Grupo Mensageiro Padre Cícero:

A Matriz do Juazeiro

Tem um cruzeiro firmado

Eu vi meu padinho do lado

Bençoando todo romeiro

Aqueles que vem primeiro

Fazer a devoção

Com seu joelho no chão

Adorai o pai verdadeiro.

Divino:

Profissão, ser cantador e poeta, desde os oito anos de idade. Saia com seu pai para as feiras, “tirando rima”. Tornou-se parceiro do Mestre Curió cantando em feiras e nas portas de cinemas. Cantador de Côco ou Pagode. Foi o cantor Otávio José que o batizou de Verdellino de Alagoas, em 1962, o que muito lhe agradou. Foi companheiro, por muitos anos da Mestra de Reisado, Dolores Jupi, sendo também Mateus do Guerreiro da Mestra Joana Gajuru, por vários anos. Vindo para Maceió, começou a dançar Guerreiro, em 1968, com o Mestre Jorge Ferreira, na Chã da Jaqueira, como carregador de maleta e “botador de Entremeios”. Sendo citado pelo Mestre Ariano Suassuna como “um dos maiores poetas populares que já conheci”. É dele a frase: “Deus Corrige o Mundo com o seu domínio, sei que a terra gira com o seu grande poder.”.

Mestre Verdellino. Disponível em <http://www.cultura.al.gov.br/politicas-e-acoes/mapeamento-cultural/cultura-popular/Mestres-dos-saberes/Mestres-de-embolada/mario-francisco-de-assis-m.-verdellino> . Acesso em 20 jan. 2015.

⁶⁰ Mestra Maria Vitória nasceu em viçosa/Alagoas, no dia 02 de novembro de 1928 e faleceu no dia 09 de dezembro de 2009 em Maceió/Alagoas. Desde os oito anos de idade começou a dançar Guerreiro com seus familiares. Saindo da zona rural foi morar no bairro da Chã da Jaqueira entrando no Guerreiro: Vencedor Alagoano coordenado por José Tenório e tendo como Mestre Juvenal Leonardo. Com a ajuda do compadre e amigo, Mestre Djalma de Oliveira, criou o afamado Guerreiro “Leão Devorador”, sendo a única mulher em Alagoas a representar o Índio Peri no Guerreiro, uma das mais importantes figuras do Guerreiro. Ver Mais Informações em Catálogo da ASFOPAL. Associação dos Folguedos de Alagoas. 25 anos Brincando Sério. Organização Josefina Maria Medeiros Novaes. Secretaria de Estado de Cultura de Alagoas. Ano. 2010.

⁶¹ Louvação ao Divino. Disponível em <http://www.ufal.br/guerreioropornatureza/partituras/louvadivino.gif> . Acesso em 30 mai. 2005.

Eu adorei a Virgem da Conceição
meu Padinho ciço rumão
me mandou ajoelhar
meu figurá na Matriz do Juazeiro
ô meu Guerreiro
eu acabei de rezar.



Figura 12 Mestre Manoel Venâncio "Adorando o Divino". Ano: 2008. Foto: Cláudio Antônio

Antes do canto para levantar o Guerreiro, o Mestre faz algumas Embaixadas com as Rainhas de Guerreiro e da Nação com as espadas cruzadas.

O Mestre:

-O homem que tanto adora
com seu joelho no chão

a Virgem Nossa Senhora
mãe de Deus da Conceição
levante este teu povo
com prazer e alegria
festejai o nascimento de Jesus
filho da Virgem Maria.

Rainha do Guerreiro:

-Deus te salve casa santa
Morada do Bom Jesus
Salve a torre de Viçosa
Onde está a santa Cruz.

Rainha da Nação:

-Da serra do Araripe
Se avista o Juazeiro
vamos rezar o Divino
nos pés do santo cruzeiro.

Na sequencia o Mestre canta a música para levantar o Guerreiro e Peças soltas musicais:

Pedido de Abrição de Porta ou Sede (Embaixada):

Abre-te sede divina
com força das três princesas
baixou em nossa defesa
uma caboca de pena
ô minha Santa Iracema
pelos anjos que aceste
a minha sede só conhece
pelo cheiro de Jurema.

Abrição e Fechamento da Sede:

Eu fui chamar rei Salomão
 e júpite leva ao meu lado
 trouxe sete cadeado
 com a chave do tesouro
 tenho corrente de ouro
 força de Santa Catarina
 abre-te (fecha-te) sete divina
 pro Venâncio⁶² tirar couro.

Peça Solta:

Que tão grande estrondo na terra
 Que tão grande estrondo no mar
 Fortaleza que já vem salvando
 Vem anunciando pra guerra pegar.

Também há melodias nos momentos de recitação das Embaixadas, a adoração ao povo é sempre bem vinda:

Saudação ao povo:

Boa noite senhor e senhora
 Cheguei agora queira desculpar
 Pessoa eu sou verdadeiro
 Esse meu governo vem de beira-mar.

As Partes são as próprias personagens a cantarem a trama, por exemplo: a Estrela de Ouro tem sua própria canção. Estas cenas curtas e simples não são dos Reisados, mas sim dos

⁶² Música de Abrição de Sede do grupo de Guerreiro Mensageiro Padre Cícero fundado pelo Mestre Manoel Venâncio de Amorim (1924/2008) hoje sob direção do Mestre André Joaquim.

Caboclinhos e do Pastoril como: A Estrela de Ouro, a Estrela Brilhante, a Estrela do Norte, Estrela Republicana, Estrela Dalva, Banda da Lua, Borboleta, Sereia. As partes mais complexas como a do Índio Peri, a da Cabocla da Aldeia e da Lira eram compostas por danças, diálogos em versos para no final todos se retirarem cantando as Marchas de Despedidas. Dessa maneira a sequencia a natural do Guerreiro seria: Cantigas ou Peças, as Partes intercaladas por Embaixadas e Entremeios.

Segue abaixo algumas Partes como a da Estrela de Ouro:

Eu sou a Estrela de Ouro
boa noite venho dá
quero sabe se aqui se festeja
viva a noite de Natá.

Ou A Estrela do Norte:

Eu sou a Estrela do Norte
Boa noite venho dá
quero sabe se aqui se festeja
a virgem da Conceição.

Eu sou a Estrela do Norte
Que ilumina outra vez
a virgem da Conceição.
também quero iluminar
hoje e na véspera de Reis.

Meu sapatinho é de couro
minha coroa é de ouro
quando eu chego nesta aldeia
tenho um valor de tesouro.

Meus senhores e minhas senhoras
queiram desculpar
que já está chegando a hora

eu já vou me aretirar.

Na sequencia o Mestre Pronuncia um aviso para a Sereia⁶³:

-A Sereia cantou no mar
na proa da barca bela
só comparo o seu amor
com galho de rosa amarela.

-A Sereia cantou no mar
Oh! na proa da barca dourada
só comparo o meu amor
com galho de rosa encarnada.

A Sereia dançando canta:

Eu sou a Sereia
Das ondas do mar
Boa noite gente
Venha apreciá.

Meu cabelo é grande
Aparo as pontinhas
Dou um cacho dele
Pra minhas rainhas.

Meu cabelo é grande
vou manda cortá
tira um cacho dele
pro meu Generá.

Eu sou a Sereia

⁶³ A Sereia aparece como “Parte” eu a encenei como um “Entremeio”.

vim aqui cantá
vim dizer a todos
os segredos do mar”.

Meu cabelo é grande
ele é um tesouro
tiro um cacho dele
pra Estrela de Ouro.

Meu cabelo é grande
ele me dá sorte
tiro um cacho dele
pra Estrela do Norte.

Meu cabelo é grande
Prá quem admira
tira um cacho dele
pra minha Lira.

Meu cabelo é grande
Foi deus que me deu
tiro um cacho dele
para os meus Mateus.

Eu sou a Sereia
das ondas do mar
boa noite a todos
queira desculpa.

Como passarei no mundo
sem prazer e alegria
vamos festeja o Guerreiro
vamos adorá o Messias.

Senhoras e senhores
 vou me aretirá
 eu sou a Sereia
 acabei de cantá.

Dando seguimento a descrição da prática espetacular do Guerreiro ocorre as Peças (músicas) de entrada da Guerra. Esta parte substitui a guerra dos Reisados ocorrendo a prisão, e por vezes, a morte de um guerreiro inimigo. A parte da guerra ainda se mantém na dança atualmente com o Mestre recitando algumas Embaixadas havendo a luta de espadas pelos brincantes. No entanto, nesta cena de guerra, havia uma série de Embaixadas entre o Índio e os seus Vassalos e os personagens principais como Embaixador, General, a Rainha, a Lira, as Caboclas.

Segue abaixo o episódio do Índio Peri, a Parte da Lira e a Parte das Caboclas desaparecidas do repertório:

Parte da guerra aviso do Mestre (Embaixada):

-Fui chamado pra guerrear
 em Minas Gerais, eu não podia ir
 vai ter uma grande peleja
 Embaixadores, Governadores e meu Índio Peri.

Aviso a meu Índio para me se prevenir
 nos vamos entrar em guerra
 estava na serra, prisioneiro
 com meus guerreiros
 botemos joelhos em terra.

-Olha o arco e olha a flecha
 que o índio Peri carrega
 aonde guerreiro manda
 a flecha vai mas não erra.

Fala o Índio Peri sua primeira embaixada aos seus Vassalos:

-Vai falar meu primeiro Vassalo
dessa Nação de Guerreiro
que está chegando a hora
para eu ser prisioneiro.

Primeiro Vassalo ao General:

-General atu⁶⁴!

-Atu não atrevidão

-Como quere que trate?

-General a vós!...

Manda dizer meu forte e valente Rei da Truquia
que se previna com boas alma,
que por detrás daquele morro
deixei doze mil turcos na Truquia
que vem contra a peleja
represa e contra vós.

General ao segundo Vassalo:

-Volta diz ao teu Índio Peri
que eu tenho pra combater
com a revolução
que vós tem vós
o exercito inteiro
com toda a minha nação.

O Mestre em direção ao Índio:

-Peri guerreiro valente
quero sabê a sua ação
entrasse no meu combate

⁶⁴ General alto!

brigasse com a minha nação”

Responde o Índio Peri:

-Entrei em seu combate
brigá com a sua nação
ordem quem me deu
foi o Mestre desta função.

O Mestre:

- Sou fio do Rei da Serra
nasci pra bem guerreá
entre e França e a Truquia
A Espada e Portugá.

O Índio Peri:

-Eu sou o primeiro guerreiro
que embaixada venho dá
pergunta a teu Rei
se acaso eu posso chegá.

-Eu sou o Índio Peri
que Peri assim me tratam
onde eu boto este meu arco
valente aqui não escapa
ou obedece o que eu digo
ou minhas ordens são exatas.

-Sou o índio Peri
filho da bandeira americana,
eu já dei Embaixadas
e quero guardá a hora.

Logo em seguida aconteciam as cenas de guerra com o cruzamento das espadas o qual o índio Peri canta:

Eu sou índio e sou valente
que a minha nação é forte
não vejo quem me abota
venho do Sul venho do Norte.

Eu combato pelo mundo
entre nascente e poente
que a frecha do meu arco
é mais veloz do que o vento.

O grupo de Guerreiro canta junto em coro:

Esse nosso Índio Peri
ele é forte, ele é ligeiro
ele é mais estimado
nesta nação de guerreiro.

Oia o arco, óia a fecha
que o nosso índio carrega
aonde o guerreiro manda
a frecha vai e não nega.

O Mestre fala ao General:

-Olhe lá meu General
homem forte e guerreiro
me pegue o índio Peri
e me traga prisioneiro

O General responde:

-Já recebi sua ordem
não posso mais demorar
eu lhe prendo o índio Peri
e lhe entrego pra guerrear.

Surge uma luta de espadas entre o Índio Peri e o General, entre o Mestre e o Rei e os Embaixadores. Peri acaba vencido e cai de joelhos, todos cruzam as espadas sobre sua cabeça em gesto de rendição.

O Índio:

-Eu fui preso nesta ardeia
numa grande disciplina.
numa roda de navaia
vou cumprir minha sina.

-Quem me vê estar chorando
não pense que estou alegre
meu coração está tão preto
como a tinta que se escreve.

-Quem me vê estar chorando
chore comigo também
que não chore este ano
chora o ano que vem.

-Já fui índio estimado
desta nação fui mais forte
pra que me deste este golpe
em cima de meu coração
dou adeus a minha nação
na vida não tive sorte.

_Eu estou preso nesta ardeia
aqui dentro deste arraiá
vou manda chama D. Lira
para manda me sortá.

Ao ouvir o suplicio do Índio Peri, aparece a Lira que diz:

_ Boa noite, Meu Índio Peri
pra que mandou me chama
mande tocar uma baiano
que vou lhe levantar.

Os guerreiros recolhem as espadas libertando o Índio ao ouvir o pedido da Lira. Em seguida o Rei pronuncia mais uma embaixada:

Já foi preso já foi sorto
já saiu dessa prisão
embarcou para Bahia
com dez peça de canhão.

-Se a sorte lhe ajuda
na sua ideia e paixão
São e salvo chegará
sem se vale dos canhão.

_Vai armado pra luta
tem armas, homens e ação
não se arreceia de nada
tem a força dos canhão.

Na cena do Índio Peri, ele vinha acompanhado por seus dois vassalos, e por duas crianças, vestidas de pequenos índios.

Dando sequencia no drama do Guerreiro acontecia a parte das Caboclas da aldeia no desenvolvimento das cenas:

-Meus senhores e senhoras
todos queiram me apreciar
eu sou uma caboclinha
que brilho neste arraiaá.

Meus senhores e senhoras
todos prestem atenção
Eu sou uma caboclinha
de arco e frecha na mão.

-Nesta ardeia me conheceu
 com o nome de Caboclinha
 no meio de tanta donzela
 a flor mais bonita é a minha.

O Mestre ou a Rainha anuncia a saída da Cabocla da Aldeia:

-Te arretira minha Caboclinha
 o Índio Peri, veio te buscar
 vai te levar pra mesa de Jurema
 mais Cabocla Iracema
 o Rei de Urubá.

Seguia-se a parte mais esperada da Dança, a aparição da Lira. Segundo Abelardo Duarte a Lira citando Oneyda Alvarenga, o nome é uma deturpação de Lília, porquanto comparando uma das quadras cantadas pela Lira com a última quadra da Lília, cantiga que a autora de Música Popular Brasileira ouvira quando era criança:

Neves e Gualdino de Campos, registram uma variante portuguesa, chegou a evidência de sua similitude: *Ò morte que matais a Lira/ Matais a mim que sou teu/ Matais-me da mesma morte/ Com que a minha Lira morreu*". (DUARTE, 1975, p.324).

Ela é trazida pelo Rei dos Guerreiros e é ameaçada de morte pelo Caboclinho a mando da Rainha, enciumada com a presença da Lira. De acordo com os versos finais da Lira, o Rei a encontra e a leva ao arraial dos Guerreiros. A cena da morte acontece dramaticamente, no entanto, a morte da Lira, não é verdadeira, ela está apenas ferida, sendo tratada pelo Mateus que a encontra, fica curada e canta no final. Segue abaixo a parte da Lira:

A Lira:

-Boa noite Mestre
 nesta aldeia estou vendo,
 Mestre eu sou a Lira
 que vem do estrangeiro

venho conhecer
o Mestre desse Guerreiro.

Todo o Guerreiro canta o aviso:

Minha Lira, minha Lira
aviso venho lhe dá
Caboquinho de arco e frecha
anda aqui pra lhe mata.

Aqui chegou um Caboquinho
de frecha chegou na palestra tirando uma mirra,
ele veio com a farsidade
orde da Rainha mata nossa Lira.

O Vassalo se pronuncia em defesa da Lira:

-Venha cá Caboquinho assassino
venha falar comigo
vinhete matar minha Lira
neste arraiaá se ainda tornar a vir
se matares minha Lira
as coisas não se tornam boas
chove bala quinze anos
do Pilar a Alagoas
eu creio que nesta ardeia
não fica dez pessoas.

A lira:

-Meu Vassalo eu vou lhe pedir
para o povo ouvir
um favor a você
e eu lhe peço por Nossa Senhora

ta chegando a hora
não deixe eu morrer.

-Aviso a todas figuras
toda a criatura, tenha pena d'eu
palhaço e Mateu, tão de parte vendo,
depois estão dizendo a Lira morreu.

O Vassalo da Lira indaga o Secretário:

-Secretário se não tens coragem
entregue esta luta, deixe eu guerrear
a falar desta minha Lira,
eu morro e suspiro até me acabar.

O Mestre responde ao Vassalo:

-Meu Vassalo eu não entrego não
tenho disposição aqui o meu peito suspira
admira todo pessoal
brigo até me acabar
sou a favor da Lira.

Surge o Caboclinho da Lira com arco e flecha na mão cantando:

Vamos matar nossa Lira
antes que ela chegue ao porto
não quero duas rainhas
nesta aldeia de caboclo.

Caboclinho aponta o arco e flecha para a Lira ameaçando-a matar:

-Não me mate Caboquinho
eu dançando nesta festa

que eu dançando nesta ardeia
Caboquinho de arco e frecha.

O Caboclinho mesmo ameaçando a Lira de morte, a chantagea oferecendo sua vida em troca de um casamento com ele:

-Não te mato minha Lira
se tu casares comigo eu
no meio desta ardeia
te livrarei dos perigo.

A Lira o repele:

-Eu não sou tua mulher
nem será meu marido
que no meio desta ardeia
tu será meu inimigo

O Caboclinho continua ameaçando a Lira:

-Pronto dona Lira
aviso venho lhe dá
se não casares comigo
eu hoje te matarei
trago orde da Rainha
quem me mandou foi o Rei.

A Lira fala para a Rainha:

-Me valha minha Rainha
nesta aflição de ternura
que no meio desta ardeia
foi feito minha sepultura.

O Caboclinho novamente ameaça:

-Sou Caboquinho guerreiro
que veio do oceano
se não casares comigo
chove bala quinze anos.

A Lira solicita ajuda a Estrela de Ouro:

-Me valha Estrela de Ouro
saia de lá, venha cá
venha ver sua prima morta
brincando neste arraia.

Segue também versos da Estrela de Ouro a favor da Lira:

-Não tenho nada a fazer
a razão da minha prima
nos braços de seu Vassalo
vê cumpri com sua sina.

A Lira suplica a Rainha novamente:

-Minha Rainha proteja,
que eu vou morrer inocente
no meio de tanta gente.
Pela mão de um traidor.

A Rainha então responde:

-Não tenho nada a fazer
A razão da minha Lira
Nos braços do seu Vassalo
Aonde a Lira suspira.

O Caboclinho avisa a todos da morte da Lira cantando:

-Eu sou Cabôco guerreiro
fui criado nas montanhas
onde eu boto o meu arco
a fecha vai ou ganha.

Eu sou Cabôco estimado
fui criado nas guerras
o meu arco nunca falha
a minha flecha não erra.

A Lira convicta de sua morte canta a sua ultima súplica:

-Tu matas infeliz
aproveita a ocasião
trepasses no meu peito
feres o meu peito
feres o meu coração
morrendo, to consolada
contigo não caso, não.

A Lira é atingida por uma flechada e cai amparada pelas figuras que cantam em coro a sua morte:

-Ô morte que matais a Lira
ô matais a mim que sou teu
matai-me da mesma morte
ôi que a minha Lira morreu.

Caboquinho de arco e flecha
ôi na minha porta bateu
já foi quem me trouxe a notícia

ôi, que na minha porta morreu.

Os Mateus informam ao público e aos personagens que a Lira morreu, o rei ordena que a procure pela aldeia. Ela é encontrada pelo Mateus ferida e não morta, após curada pelo Mateus ela canta:

Meu santo Reis
 aqui tamos nois
 chegou nossa Lira
 com seus caracóis.

Meu santo Reis
 aqui tamos nois
 salvou nossa Lira
 com seus caracóis.

Assim a Lira se retira avisando:

-Fui nascida nas montanhas
 fui apanhada lá nos matos
 este Rei foi quem me trouxe
 iludida ele é falso.

Chega-se o fim da apresentação da Lira, todo o grupo se prepara para o grande final, serão cantadas as Marchas de Despedida ou Fechamento de Sede.

Na sequencia há Embaixadas anunciando a Guerra:

Mestre aos Embaixadores:

_cuidado meus Embaixadores
 cuidado e tome sentido
 que agora os inimigos,
 pra guerra me convidou
 tenha fé no seu Mestre diretor

enquanto eu pisar no chão
me presta atenção
não tenha medo minha Rainha
prometo com vida minha
não entregar nossa nação.

Rainha de Guerreiro ao Mestre:

-Mestre me diga sem medo
Que eu daqui já estou ciente
O índio pensa que briga
Se engana completamente

Rainha de Caboclo ao Mestre:

_Sou eu a Rainha do Caboclo
minha coroa clareia
se vier contra meu índio
eu acabo com a minha aldeia

Rainha da Nação ao Mestre:

-Boa Noite Mestre dono do seu batalhão
quer saber quem eu sou
sou eu Rainha da Nação
Mestre como vai com a sua nobre função

Mestre:

-Rainha com a minha função
até que vou muito bem
me diga para onde vai
e te direi de onde vem.

Rainha:

-Mestre me pergunta bem
eu venho da minha Nação
venho do Sul ao Norte
formando revolução
estou pronto pra guerrear

Despedida:

O meu Guerreiro já vai embora
que tá na hora de viajar
meu figura vamo pra cima
menina não vá chorar.

Abaixo segue um quadro demonstrativo realizado por mim da estrutura dramática da dança do Guerreiros a partir dos dados do professor Abelardo Duarte (1974):

INÍCIO	ENREDO	DRAMAS/PARTES		VESTIMENTAS
Surge na sala ou tablado as Figuras, que estão no espaço	Peri chega ao arraial dos Guerreiros e tem que se batizar obrigatoriamente	Constituíam-se como partes principais na ação dramática, a do índio Peri e a da Lira que derivaram do Auto dos Caboclinhos, porém conforme citado anteriormente, estão desaparecidos. Estas partes aconteciam em forma de diálogos.		Trajam-se os figurantes dos Guerreiros diferentemente. Preferem as cores fortes como o vermelho, o amarelo e o azul.
cênico em duas filas, destacando-se quando vem ao centro, lugar	Peri - Começava com coro de joelhos cantando a peça: A vista meu índio Peri ⁶⁵ .	Lira - Ponto alto do folguedo, onde surgia o Caboclinho cantando, apontando arco e flecha faz menção de atirar na Lira.	Peri e a Rainha – Diálogo que acontecia através do bater de espadas e a recitação das Embaixadas ⁶⁶ .	Homens - calção ou culote de setineta e as mulheres saiote da mesma fazenda. O General um uniforme militar, brim branco de algodão, dragonas. O rei e Rainha usam
ocupado pelo Mestre que vai narrando suas Embaixadas e cantos.	Cantam fragmentos que abordam diferentes fatos sociais e falam de: saudade; do mar, da terra, de amor: Você pensava que eu vou deixar você / è o nosso bem querer que está me amarrando / bis / Tá me chamando eu vou me acalantar / a noite de natal eu vou ficá dançando / Guerreiro. Dessa maneira a sequencia a natural do Guerreiro seria: Cantigas ou Peças, Entremeios e Partes intercaladas por Embaixadas.		a coroa, figurantes usam diadema. Os índios usam calções sob a tanga de penas, cocar, braçadeiras e perneiras de penas, camisa de meia justa, cor vermelha ou ocre.	

⁶⁵ Nós vamo entrá em guerra/ Estava na terra/Prisioneiro, Meu Guerreiro/Batemo de joelho em terra. Este diálogo termina com a prisão do índio Peri condenado à morte, este de joelho conta a sua saga e pede à rainha que o liberte, atendido todos dançam em comemoração.

⁶⁶ Havia um diálogo entre o vassalo do índio e o General. O vassalo canta. Há troca de Embaixadas entre o Mestre e o índio Peri e cenas preliminares de guerra com cruzamentos de espadas. No final o índio Peri cantava. Surge a luta armada de espadas entre o índio Peri e o General, o Mestre e o Rei e os Embaixadores. Luta desigual, na qual vencido, o índio Peri cai de joelhos. Sobre a cabeça do índio Peri, suspendem os figurantes as espadas, num gesto de rendição. Entoam a seguir uma peça “Esse Índio Peri”. Segue com a embaixada o índio Peri, em voz alta e firme.

<p>Antes do canto para levantar o Guerreiro, o Mestre faz algumas Embaixadas com as Rainhas de Guerreiro e da Nação com as espadas cruzadas. Na sequencia o Mestre canta a música para Levantar o Guerreiro e Peças soltas musicais.</p>	<p>Estrela de Ouro começa a dançar e a cantar. A seguir, a Estrela Brilhante segue o cântico da Estrela Brilhante, repete versos, substituindo nomes da Estrela de Ouro pelo seu. Aparição dos Entremeios. Parte do Peri, Lira e das Caboclas da aldeia.</p> <p>O Caboclinho avisa a todos da morte da Lira cantando. A Lira convicta de sua morte canta a sua ultima súplica. A Lira é atingida por uma flechada e cai amparada pelas figuras que cantam em coro a sua morte.</p>	<p>Em seguida as cenas de guerra com o cruzamento das espadas onde o índio Peri canta. Surge a luta de espadas entre o Índio Peri e o General, o Mestre e o Rei e os Embaixadores. Peri acaba vencido, cai de joelhos, todos cruzam as espadas sobre sua cabeça em gesto de rendição.</p>
<p>Chega-se o fim da apresentação da Lira, todo o grupo se prepara para o grande final, serão cantadas as Marchas de Despedida ou Fechamento de Sede.</p>		

2.4 - GRANDES MESTRES: OS SUJEITOS *GUERREIROS POR NATUREZA*

Todos os autores pesquisados sobre o Guerreiro (BRANDAO, 1998; VASCONCELOS, 2001; DOUXAMI, 2004) expõem a vulnerabilidade desta prática espetacular destinada às modificações. Os Mestres *Guerreiros por natureza* mais conhecidos na capital Maceió, ainda atuantes são: o Mestre André Joaquim, Mestre Benom Pinto, Mestre Juvenal Leonardo, Mestre Pedro Lins, o Mestre Juvenal Domingos e a Mestra Anadeje Morais. Todos eles possuem problemas estruturais com seu grupos e de saúde pela idade avançada. Mas temos ainda os grandes Mestres do passado como: o Mestre Manoel Venâncio de Amorim, Mestra Joana Gajuru, Mestre Patrício, Mestra Maria Vitória, Mestre Arthur Morais, Mestre Verdellino, Mestra Virginia Moraes e Mestre Zé Lorentino, este último, sendo o Mestre de Guerreiro Treme Terra Mundial da cidade de Atalaia, todos estão falecidos e aparecem como os grandes Mestres na história do Guerreiro de Alagoas. Abaixo descrevo sucintamente a trajetória dos que conseguem ainda manter acesa a chama da brincadeira do Guerreiro até o ano de 2015:

Mestre André Joaquim dos Santos nasceu no ano de 1947, filho de José Joaquim dos Santos e de Cícera Maria dos Santos. Ainda criança foi morar no sertão de Alagoas na cidade de Olho D'água das Flores. No ano de 1969 veio morar em Maceió conhecendo José Tenório, fundador do grupo de Guerreiro Treme Terra de Alagoas, sendo convidado a ser Contramestre. No ano de 1978 ele conheceu o Mestre Jorge Ferreira e fez parte de seu grupo. Mestre André, como é conhecido, também foi o continuador dos ensaios do grupo de dona Augusta, o Guerreiro Santa Luzia, quando este grupo parou de ensaiar sendo desfeito por problemas financeiros, o Mestre André foi brincar no Guerreiro Mensageiro Padre Cícero, grupo criado pelo Mestre Manoel Venâncio, falecido no ano de 2008. Ele adquiriu a documentação do Guerreiro mensageiro Padre Cícero, os instrumentos musicais, com excessão da sanfona e figurinos doados pela Associação dos Folguedos de Alagoas - ASFOPAL, que por sua vez, adquiriu os equipamentos do Guerreiro Mensageiro Padre Cícero comprado no valor de R\$ 600,00 (seiscentos reais) das mãos da esposa do antigo Mestre Manoel Venancio, dona Gilvanete da Silva, que também era brincante. Mestre André Joaquim trabalha como vendedor de peixes e retira R\$ 200,00 (duzentos reais) a cada quinzena para custear a brincadeira, pois segundo ele, compra lanches, dá um trocado para os músicos e passagens de ônibus para alguns dos brincantes chegarem à sede. A sede do Guerreiro Mensageiro Padre Cícero, atualmente, está localizada na casa da rainha da Nação do

Guerreiro, no bairro Santos Dumont, periferia de Maceió, que faz parte de um complexo de bairros chamado: Tabuleiro dos Martins. Os ensaios são de quinze em quinze dias, devido aos custos financeiros, sendo este grupo que abrigou a pesquisa de campo desde o ano de 2000.



Figura 13 Mestre André Joaquim dos Santos. Ano: 2014. Foto: Cláudio Antônio

O Mestre Benom Pinto da Silva nasceu na cidade de Cabo, em Pernambuco, no dia 13 de julho de 1936, é filho de José Pinto da Silva e Maria Francisca da Conceição, bem jovem veio morar no Estado de Alagoas, terra que ele adotou como sua de “coração”. No Estado de Alagoas ele conheceu o Guerreiro Alagoano no município de Cajueiro, local o qual aconteciam muitas festas. Aos sete anos de idade entrava no meio das brincadeiras, mas só se interessava pelo Guerreiro Alagoano. Aos dez anos de idade ele foi Caboclinho no Guerreiro da Mestra Joana Gajuru, depois Vassalo, Índio Peri, Embaixador. Os Mestres Antônio

Henrique, João Inácio, Adelmo, Francisco do Jupi, entre outros, foram os que muito lhes o ensinaram. Na década de 1980 criou o afamado Guerreiro: “Treme Terra de Alagoas”, no bairro da Chã de Bebedouro, com ensaios aos sábados. Mestre Benom Pinto é conhecido como o rei do folclore. Ele ressalta que é sempre muito difícil aparecer todos os brincantes nos ensaios ficando quase impossível o entendimento completo da dança do Guerreiro por parte dos integrantes. Segundo o Mestre Benon, todos os chapéus do grupo representando as igrejas e catedrais são feitos por ele e não há financiamento algum, afirmando que o Guerreiro Alagoano: “é um reino encantado, onde a Sereia faz parte do mar, a Estrela Brilhante, a Republicana, a do Norte e a Dalva fazem parte de nossa cor de anil. E nas montanhas encontramos os índios. Os Mateus que são lá do tempo da escravidão.” (Mestre Benon Informação verbal)



Figura 14 Mestre Benom Pinto da Silva. Ano: 2014. Foto: Cláudio Antônio

Mestre Juvenal Leonardo nasceu em Anadia, Alagoas, no dia 23 de Novembro de 1933, filho de Leonardo Jordão de Moura e dona Doralice Rosa da Conceição, veio com os pais, ainda criança, em Pilar, com dez anos de idade ficou encantado com o Guerreiro do Mestre Arthur José, mais conhecido como Arhur Bozó, começando a dançar com esta idade. Depois de ir ao ensaio com um chapéu de Guerreiro feito por ele e dançar com muito entusiasmo foi convidado a ser Mateus. Um dia abandonado pelo tio com quem morava foi acolhido pelo Mestre de Guerreiro Arthur Bozó, vivendo a brincadeira intensamente. Foi morar no município de Coqueiro Seco e lá montou o seu grupo com a idade de 22 anos. Depois de três anos com esse grupo em Coqueiro Seco mudou-se para Maceió, capital, conhecendo o Mestre João Amado e fez parte do seu grupo. Conheceu o sargento Wilson e José Tenório fundando o grupo Vencedor Alagoano sobre sua responsabilidade até os dias atuais.

Mestre Pedro Lins é natural de Itaíba, cidade do Estado de Pernambuco, foi residir em Palmeiras dos índios, em Alagoas, com seus pais, Pedro Lins e Silvina Maria da Conceição, antes de completar seu primeiro ano de vida. Aos quinze anos de idade foi morar em Messias, município alagoano, dançando Guerreiro pela primeira vez, percorrendo vários municípios se apresentando. Na Usina Flexeira conheceu sua esposa, dona Elenita, Mestre de Baiana e filha de dançador de Pagode. No ano de 1960 veio morar em Maceió, no bairro Chã da Jaqueira, trabalhando como vendedor ambulante, apesar de ser pedreiro de profissão. Nessa ocasião ficava assistindo o Guerreiro do Mestre Jorge Ferreira. Depois passou a fazer parte do Guerreiro Vencedor Alagoano do senhor Zé Tenório que tinha como Mestre Juvenal Leonardo. No Guerreiro Vencedor Alagoano era Embaixador, coordenador e fazia os chapéus. Na década de 1990, fundou o seu grupo: o Guerreiro Santa Luzia, o qual não conseguiu manter depois da morte de sua esposa dona Elenita e da morte do professor Ranilson França, criador do programa de rádio e televisão: Balançando o Ganzá, grande incentivador do grupo divulgando-o sempre em seu programa. Ultimamente Pedro Lins brinca no Guerreiro Mensageiro Padre Cícero do Mestre André Joaquim.

Mestra Anadeje Morais nasceu na cidade de Matriz de Camaragibe, Alagoas, no dia 25 de setembro de 1955, filha de José Antonio de Morais e Maria Vitoria da Silva, desde muito cedo dança Guerreiro, começou aos quatro anos de idade. Depois foi dançar no Guerreiro Vencedor Alagoano do Mestre Juvenal Leonardo, no Guerreiro do Mestre Adelmo em Rio Largo e em outros Guerreiros sempre levada por sua mãe, dona Maria Vitória, que depois formou o Guerreiro Leão Devorador junto com o Mestre Jayme de Oliveira. Após a morte de sua mãe no ano de 2008, mantém com muito esforço o grupo criado por sua mãe.

2.5 – CORPORALIDADES NA DANÇA DO GUERREIRO ALAGOANO



Figura 15 Brincantes ensaiando a cena da guerra. Grupo de Guerreiro Mensageiro Padre Cícero. Ano. 2008. Foto: Cláudio Antônio

As corporalidades na dança do Guerreiro são estruturadas dentro do barracão ou sede nos ensaios e na relação de cada brincante com sua figura, com o figurino que usa, com a interpretação das músicas e de seus personagens somados à contextualização e das leituras que cada um faz enquanto brinca. Na relação espacial do grupo e a sua organização como coreografia herdada as filas duplas do Pastoril que tem os dois cordões, o azul e o encarnado,

assim, existem duas filas indianas feitas pelos brincantes que se modificam de acordo o deslocamento dos corpos. No meio ou um pouco mais à frente, no centro do palco, entre essas duas filas fica o Mestre. As Figuras que compoem as Partes da dança vão ao centro do palco ou do salão na hora da sua apresentação. O grupo quando se desloca forma um grande círculo e os brincantes dão voltas pelo barracão seguindo um atrás do outro sempre quando tocam as Marchas de Rua. Quando estão em seus lugares distribuídos no palco os movimentos são pequenos balanços do corpo, de um lado para o outro, permanecendo na maior parte do tempo no mesmo local que se posicionaram inicialmente no espaço cênico.

Na dança do Guerreiro a configuração dos passos que mais se destaca é o sapateado de influência indígena, como o Toré, o Côco de Roda e os Caboclinhos nos quais, cada brincante incorpora o seu modo de dançar utilizando improvisos marcando o ritmo com os pés, o tropé. Segundo o Mestre Manoel Venâncio, a brincadeira sempre começa com a “Abrição da Sede” e “o Divino”. Ele ajoelha-se junto com o grupo e recita a embaixada:

Todos salve a casa santa,
 onde deus fez a morada
 onde mora o cálice bento
 e a hóstia consagrada

Neste momento une o grupo e louva a sede pedindo proteção ao Padre Cícero. Ele considera este ato um agradecimento, funciona como uma preparação do corpo e carrega o significado do agradecimento pela vivência da brincadeira que irá se iniciar. Assim, neste estudo da dança do Guerreiro de Alagoas foi possível nomear por mim⁶⁷ alguns passos desta dança associados às letras das músicas e aos seus movimentos correspondentes registrando os seguintes padrões de corporalidades: *a Marcha, o Boa noite, o Abri-te divino, o Olhar para o céu, o Passeio, Ai que frio, ai que calor, a Despedida e o Combate.*

A *Marcha* acontece sempre que o Mestre entoa uma Marcha de Rua, nesse momento há um deslocamento dos brincantes pelo espaço arrastando os pés no chão, depois formam uma única fila e um grande círculo, até voltar ao local de origem. Eles flexionam um pouco os joelhos e saem arrastando os pés no chão deslocando-se sempre em fila, um atrás do outro.

⁶⁷ Através do acompanhamento dos ensaios deu-se a observação dos passos executados pelos brincantes no barracão.

Esse deslocamento pelo espaço está relacionado ao Reisado quando os brincantes iam de porta em porta para avisar o nascimento de Jesus.

Marcha de Rua:

Marcha guerreiro que tá na hora
de rua afora na pancada do tambor
Guerreiro eu sou leão de guerra
o Treme Terra de Alagoas⁶⁸ Chegou.



Figura 16 A Marcha. Ensaio grupo de Guerreiro Mensageiro Padre Cícero. Ano. 2014. Foto: Cláudio Antônio

O *Boa noite* é um pequeno balançar do corpo de um lado para o outro, permanecendo praticamente no mesmo lugar onde estão. Eles cantam a canção junto com o Mestre e fazem pequenos gestos interpretando a música, cantando para a plateia e saudando-a. Não há

⁶⁸ Marcha de rua do grupo de Guerreiro Treme Terra de Alagoas do Mestre Benom Pinto.

deslocamento do corpo e executam pequenos movimentos virando o tronco para um lado e para o outro, sempre olhando para o público e cantando para ele.

Boa noite pra moças solteiras
 Boa noite pras moças casadas
 Boa noite pra todo pessoal
 Que veio com a criançada

O *Abri-te divino* corresponde ao ato de ajoelhar-se encostando um joelho apenas no chão. Os brincantes andam pelo espaço, saem sempre balançando o corpo de um lado para o outro, e num determinado momento eles se ajoelham.



Figura 17 "Abri-te Divino". Grupo Mensageiro Padre Cícero. Ano. 2008. Foto: Cláudio Antônio

O *Olhar para o céu* é o movimento que executam conforme um passo de valsa olhando para cima enquanto deslocam-se pelo espaço. O *Passeio* é o sapateado (tropé) com deslocamento. O *Que frio ai que calor* equivale ao tropé que termina com o corpo inclinado para trás com os dois pés batendo no chão, um de frente para outro, fazem o gesto da

umbigada do Samba de Roda, a intenção parece ser de encostar um umbigo no outro. A *despedida* significa o deslocamento pelo espaço sapateando em todas as direções que estejam o público e há ainda, *o Combate*, diálogo corporal entre duplas simulando uma luta, havendo deslocamentos pelo espaço, exige atenção, agilidade e astúcia para executar, para representá-las os brincantes devem ser bons *espadachins*, significando metaforicamente a luta entre a vida e a morte.



Figura 18 O Combate. Grupo Mensageiro Padre Cícero. Ano. 2008. Foto: Cláudio Antônio

Na maioria das dinâmicas de movimentos na Dança do Guerreiro os pés estão em contato e permanência com o solo, arrastam e deslizam os pés sempre bem firmes ao chão. O corpo faz pequenos balanços no sentido para a direita e para o lado esquerdo. Também pisoteiam com mais intensidade e força durante a realização do tropé, sapateado de grande beleza no Guerreiro. Há uma ligação com a terra e com o chão e os pés evidenciam sempre

essa conexão. Nessa relação que se estabelece com a Dança do Guerreiro chão significa a resistência, o contato, o apoio, a sustentação, o fundo, a base do e para o grupo. A resistência faz-se no instituir-se da brincadeira num espaço acolhedor propício à altura do sapateado tornando-se espaço de comunhão.

Durante seus ensaios o Mestre Manoel Venâncio sempre espera as pessoas chegarem. As mesmas chegam aos poucos, aos poucos todos se misturam e as crianças são as que melhor se integram e brincam “descompromissadamente”, saem e entram quando querem tanto do espaço quanto da brincadeira. Assim, parece que as crianças no barracão organizam o aprendizado das danças e das músicas no fluxo do brincar.

Estas informações transitam no corpo do brincante e o acompanhará por toda vida, pois suas vivências são suas memórias corporais. Não havia uma preocupação em corrigir os passos, pois cada um adquire e adapta seu sapatear criando a sua corporalidade. Quem chega atrasado vai entrando no fluxo da dança. O importante é chegar e brincar, e brincando se vive e aprende. É a brincadeira, segundo o depoimento da maioria dos Mestres e brincantes que os mantêm vivos. Chamou-me a atenção que pessoas de diferentes idades se integram em uma dinâmica lúdica, onde a vivacidade e a espontaneidade parecem emanar dos corpos participam, principalmente quando sapateiam.

Dessa integração resulta o processo em que todos aprendem a harmonia pelo ritmo do sapateado construindo novos significados neste momento de quando brincar. O trabalho de campo foi realizado com o propósito de mergulhar no interior da pesquisa e na cena como ela acontece no Guerreiro Alagoano, dentro do seu contexto local. Nesse sentido, as experiências vividas no campo foram direcionadas para o processo de criação com os Entremeios as quais essas considerações serão tecidas no próximo capítulo.



Figura 19 Criança "brincando". Ensaio do Grupo Mensageiro Padre Cícero. Ano. 2008. Foto: Cláudio Antônio

3 - DO CAMPO PARA A CENA: MÚLTIPLOS TRAJETOS DO CORPO

Esta parte do trabalho contempla a percepção do Guerreiro Alagoano através da experiência, pelas memórias evocadas no corpo e vivenciadas na pesquisa de campo como reflexões de minha existência enquanto artista e da minha naturalidade enquanto alagoano. Não poderia deixar de me identificar com o Guerreiro de Alagoas, com suas canções, suas danças, com seus brincantes e suas memórias que contempla um jeito de ser guerreiro alagoano, uma corporalidade guerreira, um modo de ser *Guerreiro por natureza*. Neste sentido proponho destacar como ponto relevante da pesquisa de campo os resultados que estão relacionados com os processos criativos e a encenação de cinco Entremeios apresentados em forma de quatro curtos solos de dança, em diversas ocasiões, por meio do espetáculo intitulado: Entremeios: Dez Figurações.



Figura 20 Mestre Manoel Venâncio em sua casa. (Padre Cícero, o chapéu e o Boi).
Guerreiro Mensageiro Padre Cícero. Ano. 2008. Foto: Cláudio Antônio

A pesquisa de campo pertenceu a um campo de investigação transdisciplinar, pois é uma proposta de pesquisa que se propõe a envolver as fronteiras da tradição e da

contemporaneidade. A palavra tradição origina-se do latim *traditio*, *tradere* com significado de entregar ou passar adiante, seria a continuidade ou a permanência do conhecimento, costumes e valores do grupo sendo mantidos e transmitidos. A palavra contemporaneidade nos remete ao tempo presente, os últimos vinte anos destacando o fenômeno da globalização ou da mundialização, e neste sentido, o conhecimento se estabelecendo em redes de comunicações. Tradição e contemporaneidade, neste projeto, implicam em preservação e renovação, significa uma *reinvenção do fazer artístico*, conforme atesta Luigi Pareyson (1986), quando propõe o estado da arte como *formatividade*. Esta *formatividade* do fazer, que enquanto fazer, (re) inventa o por fazer. Assim o sentido da tradição e da contemporaneidade seria manter-se e mudar-se sempre reinventando-se.

O Guerreiro de Alagoas co-existe nesse fazer artístico como produção de conhecimento, de estéticas e poéticas inseridos numa contemporaneidade. Para Giorgio Agambém, para entender a contemporaneidade faz-se necessário perguntar: “De quem e do que somos contemporâneos? E, antes de tudo, o que significa ser contemporâneo?” (2009, p. 57). A contemporaneidade para ele é *barroca*, multifacetada em junções e disjunções do ser contemporâneo, sujeito este, que vive e realiza coisas nesse tempo, ações e noções fundamentadas na conexão e desconexão da noção linear e da não linearidade de tempo. Essa relação no tempo adere através de uma dissociação e de um anacronismo conforme atesta Agamben: “A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e anacronismo”. (Idem, Ibidem. p.59).

No espaço de formação da dança do Guerreiro, neste caso, o barracão de ensaio, os brincantes (re) vivem ensinamentos que vão fomentando a brincadeira em constantes adaptações e (re) arrumações como: a inserção de partes retiradas de outras brincadeiras, existindo o encurtamento do tempo de apresentação que favorece a retirada dessas partes, assim como, o conhecimento perdido com a memória do Mestre quando morre, o qual leva um patrimônio cultural consigo. Mas, resistem os brincantes guerreiros e efetivam no fazer da brincadeira a chama das memórias vivas, nestes *lugares de memórias*, conforme apontou a professora Ildelete Muzart Fonseca, já citada. Nesse trajeto destaque ainda a Etnopesquisa Crítica e Multirreferencial na invocação da criação de *etnométodos* pelo pesquisador que o levam ao reconhecimento e a valorização de uma bacia semântica própria no ambiente de pesquisa, conforme destaca Roberto Sidney Macedo:

No caso da Etnopesquisa crítica, valoriza-se intensamente a perspectiva socio-fenomenológica, que orienta ser impossível entender o comportamento humano sem tentar estudar o quadro referencial, ou seja, a bacia semântica e o universo simbólico dentro dos quais os sujeitos interpretam seus pensamentos, sentimentos e ações. (MACEDO, 2010, p.82).

Durante a pesquisa de campo a transdisciplinaridade permitiu-me articular outros aportes teóricos que foram incorporados à minha prática artística. Neste contexto, o trabalho coreográfico resultou numa *obra aberta* (Pareyson, 1986), sempre em processo de construção e renovação a cada apresentação, em constante processo de complementação, ocasionando pequenas mudanças ou ajustes estéticos. O caminho da transdisciplinaridade é consequência da aproximação da abordagem *multirreferencial* Ardoino (1960) que conheci durante a minha graduação em Pedagogia. Este caminho que venho denominando de "multirreferencialização" foi construído na articulação do sujeito, ao trajeto e ao objeto (Bião, 2009), relacionados ao Guerreiro Alagoano e ao processo criativo com seus Entremeios.

A *multirreferencialidade* no desenvolvimento da pesquisa indicou a aplicação de conceitos como: *autorização*, *bricolagem* e *multirreferencialidade*. Neste caminho metodológico a *autorização* possibilitou a escrita de meu próprio texto, principalmente, no processo artístico, como sinaliza Jacques Ardoino:

Nesse sentido, e é importante para a compreensão das situações e das práticas educativas, a autorização tornar-se o fato de se autorizar, quer dizer, a intenção e a capacidade conquistada de tornar-se a si mesmo seu próprio co-autor, de querer se situar explicitamente na origem de seus atos e, por conseguinte, dele mesmo enquanto sujeito. (ARDOINO, 1998, p. 28)

Já o conceito de *bricolagem* para Georges Lapassade (1998, p.127) é: "(...) assunto ainda tabu quando nos propomos a descrevê-lo concretamente para conduzir uma pesquisa.". No entanto, não a deixo de considerá-la e reivindicá-la neste processo, o qual para mim, arte e ciência são uma *bricolagem* permanente. Neste sentido amplia-se a visão para o objeto que se traduz agora como *multirreferencial* e plural, no qual a pluralidade é a própria *multirreferencialidade*, ou seja, as heterogeneidades do objeto. A *multirreferencialidade* para Sérgio Borba (1998, p. 13): "é um hino contra o reducionismo... Um hino ao esforço de liberação humana". Já para Ardoino é: "mais do que uma posição metodológica, é uma posição epistemológica.". (ARDOINO Apud. BORBA. 1998, p.14).

No sentido da valorização da bacia semântica do objeto com os solos de dança com os Entremeios do Guerreiro Alagoano destaco os estudos de Armino Bião (2009) sobre os *entremezes* portugueses, o qual, o autor situa a relevância do Entremeio ou *entremez* na

formação da cena teatral brasileira e baiana, o que impulsionou para o aprofundamento do meu trabalho cênico devido a esta particularidade. No estudo sobre o Entremeio incide a sua relação com a literatura dramática, o teatro e a literatura de cordel, e neste âmbito, destaco a Etnocenologia (Bião, Pradier e Duvignaud) sobre esse fazer, que atua como processo de reconhecimento de si e dos processos culturais aos quais o pesquisador se envolve, e neste caso, em particular, abarcam as matrizes históricas e estéticas que perpassam esta prática espetacular: O Guerreiro Alagoano. O professor Armindo Bião, no texto: *As Artes do Espetáculo no Brasil Contemporâneo* (2009) faz um resumo da importância e assimilação das três matrizes estéticas: a ameríndia, a africana e a lusófona no panorama das artes do espetáculo no Brasil e nos alerta: “(..) sem sombra de risco, pode-se admitir que muitas dessas danças e folguedos locais iriam informar o teatro jesuítico, dos séculos XVI a XVIII, no Brasil, bem como a futura cultura espetacular e festiva do país.” (Idem, p. 175). No processo de criação dos solos, pude observar diversos elementos, como: os conteúdos da pesquisa de campo, os dados pessoais do intérprete, tudo isso compondo outros significados metafóricos para estruturar os personagens.

Os estudos sobre a filosofia Cínica realizados com o meu próprio grupo, a Cia Cínica Dança neste processo de criação se utilizou de quatro conceitos básicos do Cínismo durante a pesquisa de campo e cênica que coaduna aos conceitos *multirreferenciais* como: a *autorização* e a *bricolagem* são eles: o *desfigurar a moeda*, a *autarquia*, a *parresia* e a *anaideia*. O Cínismo foi uma seita de filósofos gregos antigos que acreditavam que a virtude era o único bem e o autocontrole o único meio de alcançar a virtude. O Cínico no sentido filosófico é uma pessoa que acredita que todas as pessoas são motivadas por interesses próprios. Deste interesse pela filosofia Cínica e de seus conceitos de *desfigurar a moeda*, *autarquia*, *parresia* e *anaideia* edificou-se um fazer artístico motivado nestas relações conceituais que dão ênfase à liberdade e a responsabilidade individual e grupal alicerçando-os enquanto *etnométodos* (Coulon, 1995) da pesquisa, como impulsionadores de um processo criativo, principalmente, o conceito de *desfigurar a moeda*.

O *desfigurar a moeda*⁶⁹ sugere metaforicamente a criação de outro texto ou de outra moeda, no entanto, em relação aos Entremeios, eles não existem mais, ou seja, a moeda não existe, o Entremeio não é mais encenado, porém, foi criado outro Entremeio, ou seja, foi feito

⁶⁹ Ver: *Desfigurar a moeda. A retórica de Diógenes e a Invenção do cinismo*. In. *Os Cínicos. O Movimento Cínico na Antiguidade e o seu Legado*. CAZE, Marie-Odile Goulet; BRANHAM, R. Bracht (Orgs.). Edições Loyola. São Paulo. 2007. p.105-119.

outra moeda com referenciais daquela. Para Dudley (1997) estudioso do Cinismo, a tradição antiga afirma que Diógenes foi forçado ao exílio porque seu pai, Icésio: “teve sobre sua responsabilidade dinheiro público e desfigurou a moeda” (DL6. 20). Outra versão contada no mesmo parágrafo de Diógenes Laércio, diz que o pai de Diógenes “confiou-lhe o dinheiro e que ele o adulterou, pelo que seu pai foi preso e morreu, enquanto Diógenes fugiu” (D.L 6.21). Essas histórias baseiam-se em fatos⁷⁰, de acordo com C.T.Seltman Há moedas adulteradas de Sínope datadas de 350 a 340 a.C. O problema é que nem todas as moedas assim adulteradas eram falsas, uma pequena porcentagem delas eram moedas boas. Seja como for, esse incidente proporcionou aos cínicos uma de suas metáforas mais poderosas *desfigurar a moeda corrente* (*parakharaxon to nomisma*) que veio a se referir à tentativa cínica de retirar de circulação a moeda “corrompida” do pensamento convencional. Neste sentido reconfigurar um Entremeio na contemporaneidade equivale a situa-lo em (entre) lugares e refazê-los de uma certa maneira , em outras perspectivas estéticas.

A *desfiguração* do Entremeio relaciona-se ao processo de criação a partir dos registros escritos que obtive sobre os mesmos. O *desfigurar da moeda*, tornou-se assim, o processo de desfiguração do Entremeio original, desfigurar as suas referencias partindo de registros e informações de como eram feitos, aproveitando o seu título principalmente, como metáfora para sua reconstrução em solo de dança na contemporaneidade⁷¹.

A *parresia* cínica indica o caminho da liberdade de falar e de agir. Esta parresia se configura redirecionado ao *autorizar-se* e a *bricolagem* que indicou a construção de meu próprio texto. Esta liberdade *Cínica*⁷² está associada ao meu caminho, sujeito-trajeto-objeto na construção de minha poética em dança, uma busca de um caminho metodológico que indicou a felicidade enquanto exercício da atividade de dançar. Ser capaz de ser criador, aquele que gera e reinventa o seu próprio caminho, o seu próprio fazer enquanto desafio. Para R. Branham:

⁷⁰ Outras moedas cunhadas depois de 362 trazem o nome do funcionário Hikésio. Não é claro se foi seu pai ou Diógenes que decidiu adulterar as moedas esmagando-as com um grande selo cinzelado, e qual foi exatamente o motivo. Segundo Seltman, Dudley afirma que Diógenes e seu pai tentaram defender o crédito Sínope tirando moedas falsificadas de circulação.

⁷¹ Não vi os Entremeios encenados, pois, conforme dito, estão desaparecidos. A desfiguração do Entremeio ocorre como metáfora, por meio das informações escritas sobre o Entremeios, por meio do seu título, suas musicas como é o caso da Borboleta e do Zabelê que existem registros de suas letras.

⁷² Cínica enquanto filosofia Cínica.

A felicidade pode estar associada a liberdade para um “cínico”. Se a felicidade é uma atividade, então o exercício da liberdade seria felicidade para um cínico e, assim, não precisaria de mais nenhuma justificação. O exercício dessa liberdade em palavra, a parresia, é como Diógenes afirma claramente: a melhor coisa no mundo. (BRANHAM, 1997, p.115).

A *anaideia*, que significa a ação, o agir corporalmente, agir sendo construtor de seu texto, ser co-autor, indica o ato de agir pelo fazer. Buscar maneiras de comunicar-se ao seu modo com o objeto em questão, construindo um corpo ou adaptando o corpo, exibindo esse corpo configurado em um discurso estético. Nesse sentido Branham sinaliza que: “A anadeia e a parresia do cínico encontram-se nesse uso exibicionista ou atuante do corpo.” (BRANHAM Apud, CAZE, p.115). Atuar com o corpo significa o próprio fazer-se dança, ser dançarino, intérprete, pesquisador.

Neste sentido este estudo evidencia a relevância destes Entremeios na formação das danças populares brasileiras, dentre essas danças, destaco a importância da Dança do Guerreiro Alagoano na formação da cultura brasileira, ressaltando a função dos Entremeios como elementos espetaculares fundamentais dessa manifestação popular reveladores de nossas matrizes históricas, estéticas e culturais. Essas práticas disponibilizam métodos e técnicas diferenciadas para o treinamento e fruição estética do brincante/artista/solista/ator/bailarino. São técnicas diferenciadas, pois não são ensinadas nas academias de dança, são encontradas apenas nesses lugares onde reside a manutenção das Práticas e Comportamentos Espetaculares Organizados, os PCHEOs.

A construção das personagens: a Borboleta/Zabelê, a Sereia, o Fúria e o Louco perpassam por meio da configuração do movimento para a cena na experimentação de metáforas por meio das informações sobre os Entremeio. O dançarino/pesquisador/intérprete configura o seu discurso corporal a partir das imagens provocadas, a princípio, pelo título de cada Entremeio. Em cada Entremeio está contido suas multirreferências, as quais estimularam investigar dinâmicas de movimentos, cada um com sua especificidade e corporalidades próprias a cada figura. Para a construção de sua encenação estas multirreferências estão articuladas ao eixo do Método Bailarino- Pesquisador- Intérprete, o *Coabitar com a fonte*. Destacando que a fonte seria a dança do Guerreiro, as informações escritas e os relatos orais sobre os Entremeios.

O processo de encenação para a construção do espetáculo Entremeios: Dez Figurações, a partir da pesquisa com o Guerreiro de Alagoas e seus Entremeios delinea a importância e a influência destes Entremeios surgidos com foco na individualidade, sendo relevante sua aparição para a configuração dos trabalhos cênicos, tanto na tradição que os

gera, quanto na sua configuração na contemporaneidade. Dessa maneira, o encenador Nilson Alves Patrício desenha, rabisca, discute, propõe, supõe, dispõem de informações e ações para compor as cenas como a outra mão do intérprete-criador que escreve frases coreográficas como que montando um poema que será lido, relido, reescrito, ensaído, decorado para ser encenado optando por ajustes necessários a sua linguagem. Nesse processo está a intenção de mostrar-se enquanto cena tornando o Entremeio espetacular. Nessa espetacularidade, a cena mostra-se encenada na necessidade de ser reencenada, para tornar-se de fato a cena almejada. Propomos, então, encenar a partir de nossa linguagem própria como poéticas construídas e exercitadas nesse processo criativo. Nesse sentido descrevo logo abaixo o processo de encenação destes solos de dança contemporânea, os Entremeios e suas desfigurações.

3.1 - “DESEFIGURANDO A MOEDA” DOS ENTREMEIOS: APORTES TEÓRICOS E PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS.

O padrão colonizador eurocêntrico e etnocêntrico é promotor de ideologias em detrimento das práticas e dos comportamentos espetaculares organizados, a exemplo, a caracterização do Entremeio e das danças populares tratadas como gênero menor, no entanto, as formas de construção dessas práticas culturais são baseadas nas matrizes estéticas e históricas formadoras da comunidade e nas diversas influências que permeiam os discursos produzidos por estes agrupamentos humanos no seu cotidiano, o que as legitimam enquanto espaços de formação construtores de estados de arte.

Os Entremeios que existiam na prática espetacular do Guerreiro são: o Sapo, o Doido, o Javali, (variante do Urso no Reisado), o Messias (adaptação deturpada do velho Pastor dos antigos Presépios), o Mata Mosquito, (indivíduo fantasiado de guarda sanitário com uma ventarola na mão), a Alma, o Diabo, o Zabelê, a Joana Baia, o Papafigo, o Lobizome, o Cangaceiro, o Morcego, o Maquinista, o Soldado, o Capitão de Campo, a Burrinha, a Calú, o Anastácio e o Boi. O Entremeio do Boi é o único que vem sendo cultuado pelos grupos de Guerreiro, não sendo mais encenado a sua morte e a sua ressurreição, apenas há a dança do Boi pelo espaço deslocando as pessoas do local de onde elas estão, quando ele vai até elas. Abaixo segue letras das músicas de alguns dos Entremeios, único registro da maneira como eram encenados⁷³, eles apareciam entre as Partes, as Peças e as Embaixadas e havia músicas características para alguns cantadas pelo coro como:

O Sapo:

ô senhor seu Mestre
faça favor venha cá
venha trazer seu sapinho
pra neste salão brinca.

⁷³ Estas músicas estão disponíveis em <http://www.ufal.br/guerreiopornatureza>. Espaço virtual de um projeto de pesquisa realizado pelo Departamento de Artes da Universidade Federal de Alagoas, lá também podem ser conhecidos três grupos de Guerreiros alagoanos, além de poder ouvir suas músicas, ler partituras e acessar as fotos captadas pelo projeto de pesquisa. Acesso em 23 Nov 2014.

O Doido:

Minha Lira vem saluçando
se lastimando no mundo sozinha
minha gente pode arreará
ai vem o Doido atirando pedinha.

O Javali:

O Javali é feio
venha arreará
meu povo vem vê
o Javali Dançá.

O Messias:

O tiatro pegou fogo
pelo lado detrás
as meninas tão dizendo
que o velho não regula mais.

O Mata Mosquito (o coro canta ele responde):

-Seu papa mosquito donde vem?
-Tou matando mosquito pro seu bem.
Seu papa mosquito pra onde vai?
-Tou matando mosquito pra seu pai

A Juana Baia:

Juana Baia
Juana é
no meio da sala
só faz o que quer

Juana é
 ô Juana Baia
 no meio da sala
 levanta a saia

Quando os brincantes foram entrevistados por mim, a respeito da encenação dos Entremeios, diziam não saber o motivo pelo qual apareciam na dança, mas citam que viram pessoas que os encenaram, viram “botar essas figuras”, como disse dona Gilvanete, lembrando o seu pai que fundou o grupo Mensageiro Padre Cícero junto com o Mestre Manoel Venâncio e fazia a Juana Baia. Ela nos conta:

(...) mas o Zabelê antigamente era muito bonito, meu pai bastião botava um Zebelê e uma Juana Baia, menino era muito bonito. Usava roupa normal, vestido de mulher também, amarrava um pano na cabeça e a máscara, porque ninguém podia ver a figura de dentro né, ele é coberto, bota uma máscara, bota um chapéu.” (Informação verbal)

O Mestre André Joaquim conta que no caso do Entremeio do pássaro Zabelê, um determinado Mestre viu pousar um destes pássaros quando ensaiavam, surgindo a criação musical e sua introdução personificada por um brincante dentro da brincadeira, mas não há provas disto, é somente uma hipótese. Ele também associa a formatação do Guerreiro à princesa portuguesa Isabel, se constituindo para ele, o Guerreiro Alagoano, como contenda, prêmio ou permissão para os negros realizarem sua brincadeira após a abolição da escravidão como comemoração. De fato, no Guerreiro Alagoano, há partes dos Autos dos Congos, brincadeira que traz a coroação de reis e rainhas negras. Destacam-se ainda, as presenças das duas rainhas, a rainha da Nação e a rainha do Guerreiro com semelhanças nas vestimentas de coroação dos reis Congos e em algumas músicas dos Reisados.

Cabe destacar que a Etnocologia neste olhar multirreferencial sobre esse processo criativo enfatiza a quebra dos preconceitos linguísticos e a necessidade de vocabulários específicos na tentativa de conhecer o diferente e o diverso. Neste caso, o diverso e diferente incide na característica do Entremeio ser destacado neste contexto, por palavras caras ao âmbito epistemológico da Etnocologia que são: Teatralidade, espetacularidade, estados de consciência, estados de corpo, transculturação, matrizes estéticas para os objetos de pesquisa, alteridade, identidade, Identificação, diversidade, pluralidade e reflexividade. Segundo a professora Daniela Amoroso:

No âmbito epistemológico a Etnocenologia: apresenta três preocupações principais. A primeira diz respeito ao seu próprio objeto de estudo denominado PCHEOs, práticas e comportamentos humanos espetaculares organizados. A segunda preocupação é de ordem metodológica e consiste na reprovação do etnocentrismo em qualquer nível nas abordagens etnocenológicas. A terceira é de caráter conceitual e desenvolve a noção de “espetacular” como estratégia de valorizar o olhar estético sobre seus objetos de estudo. (AMOROSO, 2010, p.03)

Seguindo no sentido da Etnocenologia temos: os estados de consciência e estados de corpo, a transculturação e as matrizes estéticas. Sobre os estados de consciência e estados de corpo, Armindo Bião já citado, nos fala sobre eles que:

é uma constante no âmbito da antropologia, que, eventualmente, alude ao teatro, como o faz, por exemplo, Michel de Leiris; (...) levando-nos a sugerir que o treinamento corporal e mental de dançarinos e atores, (...) gera, não apenas estados modificados de corpo, relembando as reflexões de Marcel Mauss sobre as técnicas de corpo, mas também gera estados modificados de consciência. (BIÃO, 2000, p. 35)

Sobre a Transculturação e Matrizes Estéticas é um conceito sugerido por Fernando Ortiz se aproximando de conceitos mais antigos, como o de aculturação, no entanto na sua proposição, ele afirma: “o fenômeno do contato cultural como gerador de novas formas de cultura, distintas das que lhes deram origem, o que remete ao desejo de identificação de suas matrizes culturais” (Idem, p. 35). Neste olhar para o corpo tradicional do Guerreiro de Alagoas numa configuração em dança contemporânea pretendeu-se brincar as relações existentes entre os registros sobre a dança do Guerreiro, seus Entremeios e os registros corporais do dançarino. Recorri ao método coreográfico: Bailarino- Pesquisador-Intérprete: Processo de Formação – BPI, da professora Graziela Rodrigues (2003), na tessitura do processo de criação artística com os Entremeios subsidiados por um treino pessoal relacionados aos estudos sobre a Dança Butoh (Hijikata/Ono, 1960) utilizados como multirreferências para criar os seguintes solos de dança: Borboleta/Zabelê, a Sereia, o Fúria e o Louco.

Neste sentido esta parte do trabalho contempla o processo de encenação de cinco Entremeios apresentado em formato de um espetáculo, intitulado de Entremeios: Dez Figurações. O subtítulo: Dez Figurações refere-se ao objetivo do projeto/espetáculo/trabalho em processo⁷⁴, ou seja, encenar dez Entremeios, mas de fato, até o momento só foram cinco

⁷⁴ A dramaturgia com caráter de processo é tendência artística compartilhada por boa parte da vanguarda da dança contemporânea e assemelha-se, em muitos aspectos, ao procedimento *work in process*, podendo também referir-se a um amplo arco de manifestações cênicas provocadoras do alargamento de fronteiras. Em *Le processus dramaturgique* (Contredanse, 1997), a dramaturga belga de teatro e dança Marianne van Kerkhove

encenados. Assim, a pesquisa no trabalho cênico propõe evidenciar a contribuição dos Entremeios na formação da cena de algumas danças tradicionais brasileiras, em especial, no Guerreiro de Alagoas e sua contribuição para a formação do artista cênico contemporâneo.

O processo de *desfiguração* dos Entremeios surgiu com a vivência e o interesse pela dança Butoh que é uma expressão significativa para as artes do corpo na contemporaneidade. Esta expressão cênica perpassa outras dimensões de espaço e tempo. A dança Butoh integra tradição e contemporaneidade, considerando a expressão individual de cada pessoa, a busca das potencialidades expressivas em cada gesto dessa memória corporal que perpassa cada indivíduo, cada artista. A dançarina Maura Baiocchi, pesquisadora dessa linguagem, diz ser o Butoh embasado em memórias e biografias e está: “baseado na vida da mente (memória temporal e atemporal) e nas biografias pessoais como elementos da história universal” (1995, p.19). Assim, o corpo é uma proposta individual de expressão, como ela própria cita:

Essa proposta individual de expressão tem haver com a idéia de que o corpo é o próprio “teatro (espaço-tempo)” e o “acontecimento (o jogo dialético da cena)” ao mesmo tempo: “Em outras palavras, a essência da cena é o ator, o performer, o bailarino-força imagética e fenômeno de imantação.” (BAIOCCHI, 1995, p.19).

O Entremeio está identificado ao teatro ligeiro e a números musicais, residindo, então ao *entremez* a matriz da expressão: *Teatro de Cordel*. E já que no mundo lusófono não se restringe sua identificação apenas com o teatro de cordel lisboeta dos séculos XIX e XX, podendo ser encontrado antes e depois destes séculos em contextos diversos, (Bião, 2009), então eu pergunto: Quais seriam esses contextos? Para mim o contexto brasileiro dos Entremeios está nas matrizes estéticas e culturais do Guerreiro, visto que ele se destaca como possuidor de uma grande quantidade destes Entremeios. Nestas proposições cênicas *multirreferenciais*, as coreografias: Borboleta/Zabelê, a Sereia, o Fúria e o Louco demarcam a presença de cinco Entremeios. Cada figura ou Entremeio foi estruturada como curta representação dramática. Cada representação dramática, conforme seu nome indica, traz em si

aborda diferentes acepções do termo dramaturgia na dança, trata de defini-la como “uma prática consciente”, expondo o aspecto contingente, não prescritivo, mas também particular que o termo assume na dança em fases mais recentes de sua história. Segundo ela, embora a idéia de uma dramaturgia em dança exista desde que dança é dança, isto é, desde que esta se afirma como forma de arte distinta e independente, é nos modos mais recentes de produção – baseados em lógicas de construção que privilegiariam o processo de trabalho sobre o resultado final – que seu conceito e prática serão conscientemente questionados e forçados a novas remodelagens.”(GERALDI, 2008, p.187). In GERALDI, Sílvia Maria. O Estado de Ser e Não Ser das Artes Performativas Contemporaneas. R.cient./FAP. v.3. jan./dez. Curitiba. 2008. p. 183-197. Disponível em http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/RevistaCientifica3/18_Silvia_Geraldi.pdf Acesso em 07 fev. 2015.

a pesquisa de movimentos própria, relacionada aos seus dados referenciais, que integram o *inventário de corpo* do dançarino, ao seu *coabitar com a fonte*. Destacando que a fonte dos Entremeios foram os registros escritos sobre eles para a construção do personagem. Além disso, essa semântica corporal engloba: o enredo, os etnotextos, as letras de músicas, figurinos, as cores presentes na dança da brincadeira do Guerreiro, todos esses são referenciais que estruturam o trabalho de construção dos personagens. É na percepção das dinâmicas de movimentos, a exemplo do sapateado presente na dança do Guerreiro usado em um dos solos que se constrói a semântica de dança no personagem o Fúria.

Para essas construções cênicas o caminho do *autorizar-se* compõe o momento da experimentação e da execução do movimento, deflagrando-se enquanto reinvenção de um dado movimento na busca da corporalidade ideal. Esse caminho requer solidão e comunhão, às vezes angustiante, carece de paciência na continuidade da pesquisa, na complementação de uma determinada frase coreográfica, ou na utilização da improvisação ou ainda na repetição e na busca da expressividade do corpo. Talvez, ir ao encontro de seus “mortos” e “vivos”, conforme sugere a dança Butoh. O dançarino de Butoh Tatsumi Hijikata afirma que: “A gente pergunta, e pergunta, mas nunca sabe o suficiente. A gente dança e dança. Mas a expressão encontra seus limites”. (HIJIKATA apud BAIOCCHI. 1995, p.57). A metodologia de criação de cada Entremeio implicou na experiência do fazer-se dança, dos laboratórios de criação e ensaios, da discussão com o encenador e colaboradores, na construção do figurino, na musicalização, na luz, na câmera e na ação, enfim, na produção artística das montagens dos quatro solos.

A produção para o espetáculo com os Entremeios foi realizada pensando na distribuição do produto artístico que segue o modelo independente do financiamento do Estado. Este modelo cínico é praticado por muitos artistas e Mestres de cultura, a exemplo do Mestre André, que tira certa quantia do dinheiro de seu peixe vendido a cada quinzena para manter o ensaio de seu grupo de Guerreiro sem apoio algum institucional ou patrocínio. Nesse sentido a produção da apresentação do espetáculo com os Entremeios segue-se o modelo *Cínico*: denominado “nosso bolso produções artísticas”⁷⁵, por meio de apoios de parceiros institucionais, tais como: o Teatro Gamboa Nova e o Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, são parceiros e colaboradores, os quais vêm contribuindo na apresentação destes solos em eventos e em teatros. Desse modo de fazer um

⁷⁵ Nosso Bolso Produções Artísticas é a produtora independente e pessoal do jornalista e professor Cláudio Manoel Duarte, colaborador da Cia Cínica Dança, que edita e produz seus próprios vídeos .

produto artístico *cínico*, ou seja, que se autogerência, resultou em várias apresentações com os solos de dança, entre elas, a apresentação do Entremeio, o Fúria, no evento Trilhas e Trânsitos: 20 anos do GIPE-CIT, Grupo de Extensão, Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade, coordenado pelo professor Dr. Sérgio Farias e da vice coordenadora, a professora Dra. Suzana Maria Coelho Martins, no dia 10 de Dezembro de 2013. Ocorreram ainda duas apresentações do espetáculo: Entremeios Dez Figurações, na Sala Preta da Escola de Dança da Universidade Federal de Alagoas, no dia 11 de novembro de 2013; no Teatro Gamboa Nova, nos dias 05 e 12 de Novembro de 2014, seguido da apresentação do netvídeo: Entremeiolouco⁷⁶, que tem por bases referenciais o pensamento de Antonin Artaud (1896/1948). O netvídeo Entremeiolouco foi realizado pelo jornalista Cláudio Manoel Duarte, no ano de 2014, e exibido na Sala Walter da Silveira no dia 29 de Setembro de 2014, na cidade de Salvador, Bahia; Também foi exibido no Bar La Rosa Mossoró Espaço Cultural, no dia 17 de Outubro de 2014, e, no evento Fórum Mestre Zumba, Pensamentos Afroameríndios, no dia 19 de Novembro de 2014, ambas as exibições na cidade de Maceió, Alagoas.

O fenômeno cultural é aparentemente local, como também é universal, e está estruturado em redes que se distinguem e se unem formando pensamentos que chegam até nós, através de nossa materialidade histórica. Ao criar danças com os Entremeios como algo tão localizado no corpo encontrei na realização do movimento a necessidade da *dança pessoal* do personagem até tornar-se linguagem. Assim as metáforas no corpo percorrem os quatro elementos, céu e a terra, o fogo e o ar, ser bicho, inseto, mito, mulher, peixe, diabo e louco. São informações que se entrecruzam no lugar do *corpo memória*.

Sobre a escolha do Entremeio como importante elemento estético recorro ao pensamento de Artaud (1984) para ratificar essa escolha com os Entremeios nesse processo quando ele nos diz: “Não se trata de assassinar o público com preocupações cósmicas transcendentais” (1984, p.119), trata-se de elevar o banal ao sublime, vivenciar poéticas pela simplicidade de um tema. Para muitos as manifestações espetaculares recaem no banal, para a Etnocenologia recaem no estado da Arte. Neste sentido, para Adailton Santos (2007, p. 74) a

⁷⁶Entremeiolouco é um netvídeo de Cláudio Manoel Duarte, que elege temas como base filosófica em processos criativos, dança e loucura. Tendo como eixo a Cia Cínica Dança, com depoimentos dos artistas Cláudio Antônio e Nilson Patrício, pesquisadores da correlação entre a Filosofia Cínica e Dança, o vídeo é estruturado a partir de entrevistas e da performance do ator e bailarino Cláudio Antônio, que se inspira em Artaud, usando uma glossolalia, uma revisão do Guerreiro Alagoano (folgado alagoano) e o conceito de “desfiguração da moeda”, de Diógenes, como elementos de sua criação. Foi gravado e editado em baixa resolução (sd) para livre circulação em redes telemáticas e mobiles, com selo Creative Commons. Edição de Gleydson Público. Duração: 13min33seg. É uma realização das parceiras *O Imaginário é TV e Nosso Bolso Produção Artística*. O Netvídeo Entremeiolouco está disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=VQI03sTq-Xk&hd=1>

Etnococneologia: “Trata-se de uma perspectiva teórica que permite estudar objetos que sob outras perspectivas parecem conformação paulatina a uma série de categorias hauridas de vários campos dos saberes.”. Os Entremeios são revividos agora porque não se repetem na sua renovação, articulam-se como colagens. Na *bricolagem*, os temas têm outros temas e contextos, *entre-lugares* de memória. A Borboleta figura nos Reisados e no Pastoril, identificando-se enquanto Figura no Guerreiro. A sereia aparece nos Reisados, configura-se como Parte no Guerreiro. O Fúria, único personagem masculino no Pastoril é diabo, é palhaço. Ainda o louco percorre em Artaud, a loucura, uma dança vivenciada enquanto *peste*. Quando recito o texto glossolalia (Artaud, 1984), os sons saem em entranhas, pulmões e pulsações.

Três sinais na sala do teatro indicam que o espetáculo vai começar. Abrem-se as cortinas, baixa-se a tela de projeção, imagens iniciais do Clorofila videodança⁷⁷ são projetadas, surjo por baixo da tela como lagarta que se arrasta pelo chão numa sensação de metamorfose. O ambiente natural da mata Atlântica no vídeo indicam o caminho das metamorfoses e das diferentes corporalidades que serão vivenciadas pelo dançarino. No centro do palco sento com o meu corpo recolhido, pulsação interna, micros movimentos viscerais são percebidos por mim. Foco de luz, movimentos lentos insinuam algo vivo, pulsante, algo que está nascendo, algo que está surgindo. Surge o primeiro Entremeio, a Borboleta que agora está em mim, como eu estou agora para uma borboleta. Nasci, renasci, sinto minhas asas molhadas, danço para secá-las e voar, voar pelo espaço cênico em linguagem de dança conforme será descrito no próximo item.

⁷⁷Clorofila é um Videodança que abre o espetáculo: Entremeios: Dez figurações, foi realizado na reserva da Mata Atlântica da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia em 2009 por Mirela Misi com Cláudio Antônio e música de Chris Heijens no ano de 2008. Clorofilavideodança. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=AzgSP4yDkI>.

3.2 - BORBOLETA/ZABELÊ

O processo de criação do Entremeio da Borboleta foi o primeiro a ser desenvolvido e surgiu a partir das corporalidades da dança Guerreiro investigadas em laboratórios de corpo junto com a pesquisa de Iniciação Científica: Epistemologia do Corpo na Dança do Guerreiro, durante o período do ano de 2005 ao ano de 2006. O Entremeio da Borboleta *desfigura-se* e configura-se enquanto *corpo morto*, *corpo sem órgãos*. O conceito de *corpo morto* (BAIOCCHI, 1995) é encontrado na dança Butoh, linguagem de dança surgida no Japão pós-guerra em 1960, ganhando seguidores a partir de 1970. Na dança Butoh o corpo morto sugere uma alma vazia, leve, sem empecilhos para a criação. Kazuo Ono descrevendo este *corpo morto* situa a visualização deste *corpo morto* que indica para o olho do peixe sem vida, uma galinha degolada que continua a debater-se ou uma barata morta ainda se movendo, são exemplos da relação morte e vida numa noção de movimento contínuo. Kazuo Ono diz que: “A vida e a morte são inseparáveis. E estão dentro de mim, enquanto danço.” (ONO Apud BAIOCCHI, 1970, p.43).

Em relação ao *corpo sem órgãos* é um conceito desenvolvido por Deleuze e Guattari (2002) encontrado nos textos: “Anti-Édipo” e em “Mil Platôs” sendo um conceito que eles tomam emprestado de Artaud, que se refere a uma prática ou a um conjunto de práticas, em lugar de uma noção bem definida. Para eles o *corpo sem órgão* ou apenas *CsO* é um estilo de vida nômade o qual não compreendemos, vivemos. O corpo organizado é tratado como uma máquina, docilizado e útil à lógica capitalista, Artaud declara guerra ao próprio órgão, na percepção de um corpo que é entendido como máquina e órgãos, como um sistema, poderá existir uma terceira possibilidade, o *corpo sem órgãos* que perpassa apenas o viver, o existir em outras funcionalidades. O texto: "Como Criar para Si um Corpo sem Órgãos" faz parte do programa Mil Platôs e compõe o projeto deleuziano da criação de uma filosofia prática. A partir do livro: “Espinosa e a Filosofia Prática”, Deleuze (2002)⁷⁸ defende que a Ética de Espinosa inaugura uma nova concepção de filosofia prática. A chave desse novo projeto, o *corpo sem órgãos*, encontra-se em dois elementos centrais: na teoria da substância única e imanente e na concepção dinâmica e cinética do corpo. Deleuze desdobra seus conceitos de *plano de imanência e de corpo sem órgãos*, a partir de dois elementos centrais da Ética. O *plano de imanência* é, portanto, aquele que: "não dispõe de uma dimensão suplementar: o

⁷⁸In. "como criar um corpo sem órgãos"? RAMACCIOTTI. Bárbara Lucchesi. Disponível em <http://www.psicanaliseebarroco.pro.br/> Acesso 19 Dez. 2014.

processo de composição deve ser captado por si mesmo, mediante aquilo o que ele dá, naquilo que ele dá. É um plano de composição, e não de organização nem de desenvolvimento” (2002, p. 133). No sentido de um *plano de composição* ou a construção do Entremeio da Borboleta foi um processo de *bricolagem* artística, o qual por meio da música original da brincadeira do Guerreiro Alagoano teceu-se uma célula coreográfica. Existindo o “bater de asas” (enquanto metáfora), a qual a improvisação correspondia ao movimento dos ossos das omoplatas, escápulas ou espáduas⁷⁹. Foi nesta região do corpo que concentrei as primeiras experiências de movimentos para a composição coreográfica e no processo os braços e mãos eram impulsionados criando assim a pulsação da dança.

O professor Abelardo Duarte (1975, p.318), em seu livro o Folclore Negro das Alagoas, quando se refere à aparição do Entremeio na dança do Guerreiro, diz que: “Menos monótono é o Entremeio da Borboleta. (...)” e descreve a sua canção da seguinte maneira:

Eu sou uma borboleta
sou linda, sou feiticeira
ando no meio da sala
procurando quem me queira

A movimentação da Borboleta surgiu de uma pulsação interna do meu próprio corpo em cena que performa uma dramaturgia referenciada em um ser em processo de formação/transformação. Cenicamente representando uma metamorfose ocorre no corpo a metáfora da *desfiguração*. O corpo transformou-se de casulo à borboleta, para em seguida configurar-se num outro Entremeio, o pássaro Zabelê.

Algumas curiosidades⁸⁰ sobre as borboletas foram incorporados ao trabalho de pesquisa de movimento como: para voar, as borboletas dependem da luz do sol; conseguem enxergar num raio de 360 graus; suas cores são sua carteira de identidade e têm vida muito curta, cerca de um mês a um ano, até virar inseto alado. As borboletas passam por sete trocas de pele; o macho e a fêmea se atraem pelo cheiro e pela cor e podem acasalar durante o voo. Na fase casulo, chamado de pupa ou crisálida, tomando a sua forma enquanto borboleta,

⁷⁹ Osso grande em forma triangular, localizado na parte superior do tórax, ou no ombro, junto com a clavícula, formando a cintura escapular que permite a união de cada membro superior ao tronco

⁸⁰Curiosidades sobre as borboletas. Disponível em: <http://www.guiadoscuriosos.com.br/categorias/1985/1/borboleta.html> Acesso em 20 out. 2010.

quando saem do casulo são molhadas e as asas amassadas, só podem voar secas. Seus tamanhos variam de 03 milímetros a 30 centímetros e voam no máximo 20 km/h, já as mariposas voam o dobro, em algumas regiões no inverno, voam até 3.200 km para retornarem na estação da Primavera.



Figura 21 O Casulo e a Borboleta Foto Jimmy Hoffman <http://www.mdig.com.br/?itemid=25197>

Neste Entremeio da Borboleta reside a metáfora do início de um casulo, o início do novelo a desenrolar-se. Depois de coreografada e apresentada com a música original ⁸¹: Essa música foi muito importante como linguagem para a criação do solo embrião, pois eu improvisava ouvindo-a. Muitas meias de malhas finas vestiam o meu corpo, dando ideia de peles e de transformação quando houve a sua primeira apresentação como requisito de avliação da disciplina Estudos do Corpo II, na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, no ano de 2008. Depois de duas apresentações a trilha foi modificada para uma música eletrônica que possui o título de *Into Batle*⁸², o que traduzindo significa: dentro da batalha, preservando a pesquisa de movimento e metaforizando dentro do casulo um ser que está dentro da batalha para transformar-se em borboleta.

Neste processo dramaturgico, a solução para passar de um personagem ao outro foi intencionalmente colocar o corpo no início de cada Entremeio de costas para a plateia. Esta posição do corpo de costas é uma referência à coreografia de Trisha Brown⁸³ intitulada: “Se Você Puder me Ver“, executada durante todo o tempo nessa posição. Nessa posição o corpo permite outras possibilidades de expressão, simulando o aparecer e o desaparecer, o configurar e o desconfigurar dos personagens ajudando a encenar e compor cada figura, permitindo um deslizar, um *desfigurar* de um personagem para o seguinte.

⁸¹ “Borboleta miudinha / que vem lá de Capela/brinco no meio dessa sala/com minhas asas amarelas”/ “Borboleta miudinha / que veio de Aracajú / danço no meio dessa sala /com minha asinha azul”/ “Eu sou uma borboleta/ que vem lá de esplanada / danço no meio dessa sala /com minhas asas encarnadas”/ “Eu sou uma borboleta/ que já morou na Laginha / danço no meio dessa sala/ vou batendo as asinhas”/ “Se aretira Borboleta /Tenho que me despedir / Descanso na açucena/ Borboleta vai dormir.”. Ouvindo o material da pesquisa coletada encontrei essa música, de “difícil” transcrição devido a fala coloquial da interprete grava no disco: Canções e Folguedo s de Alagoas. Cópia em cd com músicas do Programa da Rádio Educativa, gentilmente cedido por eles em 1998.

⁸² Sly and Robbie é um duo de *baixo* e bateria. A *seção rítmica* do baterista Lowell Dumber (apelidado de *Sly* em homenagem a Sly Stone, um de seus músicos prediletos) e o baixista Robert Shakespeare iniciou-se na década de 1970, depois de terem se estabelecido independentemente no cenário musical jamaicano. Costumam ser referidos humoristicamente por *Sly Drumbar* e *Robbie Basspeare*. Em 2007 participaram da gravação do Álbum SIM de Vanessa da Mata.

Sly and Robbie. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Sly_and_Robbie. Acesso em 24 Nov. 2014.

⁸³ - Tive o privilégio de assistir essa coreografia de Trisha Brown, um ícone da dança pós-moderna americana a qual, nesta coreografia a solista dança de costas para o público, impedida de mostrar seu rosto, conta com a flexibilidade de seu tronco e membros para se expressar, tornando-se a plateia curiosa e apreensiva para vê-la enquanto abstrai sua dança com as costas, onde braços e pernas buscam uma movimentação nau usual. “If you couldn’t see me” coreografia da Trisha Brown Dance Company (Estados Unidos) 1994 | 10min |. Solo de Trisha Brown em colaboração com Robert Rauschenberg. Disponível em: http://bienaldedanca.com/2012_espetaculos/trisha-brown-dance-company-estados-unidos. Acesso em 27 Nov. 2014.

Os movimentos do Entremeio Borboleta/Zabelê são suaves, devem evidenciar uma relação de um corpo na terra, mas que ao mesmo tempo simulam o voar. A movimentação dos braços para compor as asas do Zabelê correspondia à movimentação dos braços quando improvisava o “bater das asas da borboleta”. Tive então, a idéia de fundir uma figura na outra, ou seja, a Borboleta com o Zabele, assim a coreografia foi intitulada: Borboleta/Zabelê.



Figura 22 Borboleta/Zabelê. Casa Xis. Ano: 2015. Foto: Telma Gualberto

Os dois Entremeios, a Borboleta e o Zabelê são seres alados, e, portanto, têm características similares, adaptando os dois personagens criou-se um híbrido em uma única coreografia. A Borboleta indica a metamorfose, do início ao meio do trabalho coreográfico e o

Zabelê, da sua continuidade ao fim. A movimentação que marca o voo da borboleta acontece quando o meu corpo toma a posição ajoelhados, na qual os joelhos são flexionados sobre os calcanhares. A partir desse momento em que a borboleta alça vôo, funde-se seu bater de asas configuradas agora como o Zabelê.

3.3 - O ZABELÊ

O Zabelê é um pássaro comum, muito cantado em nossa cultura tradicional, conhecido como Notivagus Zabelê ou Jaó. O Jaó⁸⁴ é uma ave *Tinamiforme* da família *Tinamidae*. Em outras localidades também é conhecido como Macucauá e Sururina (Amazonas e Pará). O seu nome significa do (grego *kruptu* = escondido, oculto; e *oura* = cauda; *crypturellus*= diminutivo *decrypturus*; e em (latim) *undulatus* = com ondas, ondulado, onda. Pequeno *Crypturus* ondulado ou pequena ave com ondas e cauda escondida. Além disso, o Zabelê pertence também a uma das mais antigas famílias do continente sul-americano, os *tinamídeos*, com formato de corpo semelhante a das galinhas, embora sem nenhum parentesco próximo com os galináceos.



Figura 23 O Jaó/ O Zabelê. Foto: <http://animais.culturamix.com/blog/wp-content/gallery/jao/foto-jao-02.jpg>

⁸⁴Sobre o Jáo. Disponível em: <http://www.wikiaves.com.br/jao>. Acesso em 24 Nov. 2014.

Seus registros fósseis no continente chegam a 10 milhões de anos atrás, e mede, geralmente, cerca de 31 cm de comprimento. O jaó desloca-se pelo chão da floresta quase sem fazer ruído, apesar de ser relativamente corpulento; sua plumagem cinza amarronzada do dorso é finamente estriada; seu nome comum deriva do pio longo, assobiado e um pouco melancólico, emitido ao longo do ano todo, com mais frequência no período reprodutivo, o que parece está dizendo “Eu sou Jaó”, com ênfase no final. Seu canto é escutado de manhã cedo e durante a tarde até o escurecer. Algumas vez ele pia em noites de lua cheia.

Essas características do Jaó como “metáfora de corpo” que desliza sem fazer barulho, sua elegância, etc., englobam e fundem-se na coreografia estruturando-se enquanto frases em dinâmicas de movimentos. Agora minha corporalidade tem como referência os Entremeios da Borboleta e do Zabelê que na cena transforma-se em Borboleta/Zabelê que voa dançando num exercício de praticar a leveza de um ser. O elemento ar sustenta pulmões, respiração, flexão e extensão do corpo que dança em metáforas e metamorfoseia-se. Voo alçado, objetivo alcançado em sete minutos de dança. No final da coreografia com estes dois Entremeios, intitulada de Borboleta/Zabelê, há o voo do Zabelê com o corpo novamente na posição de costas, meus braços vão para trás, movimentando-se, “batendo” feito asas, um abrir e fechar de braços que vai desde a qualidade de movimento fraco ao forte. O “estado de corpo” é de uma ave num pouso. Escolho como ponto final a diagonal dos fundos do palco. Fim da música. Pausa. Início de outro caminho, de outro Entremeio.

As minhas mãos e os braços aos poucos vão tocando o meu corpo posicionado no lado direito no fundo do palco o qual está colocado um tecido branco, que cenicamente está representando o mar, assim como, há uma saia preta, que será colocada na minha cabeça para compor o cabelo da sereia. O palco fica escuro, dá-se o *black-out* na iluminação, em seguida uma luz de cor azul vai formando o ambiente da nova cena. Apareço com o corpo já umedecido pelo suor, a metáfora da água torna-se presente. Viro mulher, viro peixe, dramatizo essas sensações numa movimentação pesquisada para este fim, para a composição da Sereia.

3.4 - A SEREIA

Nestas águas invisíveis, porém visíveis na cena como mágica do espetáculo, um corpo faz movimentos de banhar-se, busco as sensações de um ser masculino e feminino, cena realizada a partir de um exercício da dança Butoh.

O Entremeio da Sereia dura quatro minutos. Ele encena um mito universal e extremamente local. O imaginário das sereias habitam nossos mares poéticos, habitam lugares possíveis de serem vividos na cena por meio do espetáculo.



Figura 24 A Sereia. Apresentação Casa Xis. Ano: 2015. Foto: Telma Gualberto

Sobre a criação do Entremeio da Sereia a pesquisa possibilitou investigar as suas origens lendárias. As sereias são as mulheres-pássaros, segundo as fontes gregas e as mulheres-peixes segundo as fontes nórdicas. Elas simbolizam, principalmente, os perigos do oceano e a morte no mar. Em narrações posteriores tornaram-nas mulheres jovens vivendo no mar, sem a conformação de peixe, como é o caso da *Siren* inglesa, diferente da norte-americana *Mermaid*, que tem cauda de peixe, como as Mulheres do mar das lendas bretãs que são uma espécie de fadas marinhas.

A música do artista popular alagoano, Nelson da Rabeca⁸⁵, constrói o clima ideal para esta figura ser encenada através de um recorte de três⁸⁶ de suas músicas. Assim, a trilha incorpora essa regionalidade, ocorrendo um direcionamento para localizar a Sereia num território regional e num tempo específico.

O professor Oswaldo Barroso quando trata do Teatro popular tradicional fala do trabalho de ator desenvolvido pelos brincantes para a construção de seus personagens e destaca que em sua maioria são homens que fazem os papéis femininos, entre elas as Catirinas e as Sereias. Nesse sentido ele descreve uma apresentação no Reisado de Congo do distrito de Bela vista, no Crato, Ceará, encenada pelo Mestre da brincadeira o senhor Aldenir Calou:

Ele a fez, usando rouge e batom, maquiagem berrante, cabeloira longa de plástico transparente, traje vermelho e amarelo, saia e blusa bem largas e compridas, todo no cetim, rebrilhando, uma rosa vermelha no cabelo e óculos escuros escondendo os olhos tipo mascara. E, embora a canção de chamada do personagem sugerisse lirismo e sensualidade, Aldenir deu um outro sentido à sua Serei, compôs dela uma paródia carnavalizada. Seus movimentos eram comicos e agressivos, de uma feminilidade sem exageros, num gestual muito distante da afetação costumeira dos travestis. (BARROSO, 2000. p.89).

No início da coreografia deste Entremeio é visto um corpo na posição de costas em pé tocando-se, metaforicamente lavando-se embaixo de uma cachoeira. Em seguida o meu corpo vai alcançando o chão e pega o cabelo (vestido preto que transforma-se em peruca para a Sereia e em figurino para o Fúria e o Louco). Ao colocar o cabelo na cabeça eu me

⁸⁵ Nelson dos Santos, 81 anos, ex-lavrador da Zona da Mata Paraibana, hoje é respeitado por muitos músicos e luthiers (artesãos que fabricam instrumentos musicais). Ele transforma restos de madeira em rabecas e ainda tem afinção especial de ouvido, como marca registrada. O “seo” Nelson trocou os canaviais pela música aos 54 anos, depois de muito sofrimento e privação. Um dia assistindo televisão “seo” Nelson viu um “cidadão” com um violino e botou na ideia que queria fazer o instrumento. Hoje, ele perdeu as contas de quantos já fez. A rabeca do lavrador se espalhou como boa música por esse Brasil e fora dele. Nelson da Rabeca. Disponível em <http://www.peixesolto.com.br/brasil-feito-a-mao/nelson-da-rabeca-o-menino-estrela.html> Acesso. 20 Jan. 2015.

⁸⁶ Músicas: “O Segredo das Árvores”; “Eu Tava num Campo de Areia” e “Rabeca e Harpa”. Disco: O Segredo das Árvores. Nelson da Rabeca e dona Benedita. Ano. 2008.

transformo numa figura feminina tomando banho, as minhas pernas ficam na maior parte do tempo na primeira posição do balé e a movimentação do corpo é explorada investigando este limite do corpo que impoe desafios na composição e investigação do movimento. Dificulta o deslocamento, porém, este detalhe é fundamental para compor o corpo da Sereia, pois, as pernas juntas transformam-se numa invisível cauda.



Figura 25 Pés na primeira posição do Balé metaforizam a invisível cauda da Sereia. Foto: Telma Gualberto

Para compor este Entremeio da Sereia, além do referencial lendário grego e nórdico, recorri por meio da pesquisa da artista visual Márcia Sobral, sobre a presença destas sereias em diversas gravuras, pinturas e esculturas no cotidiano da cidade de Salvador, capital baiana. Essas imagens são muito propagadas na cidade de Salvador, devido a presença do orixá Yemanjá, cultuado pelas religiões de matrizes africanas.

A professora Suzana Maria Coelho Martins, orientadora desta pesquisa cênica, quando eu era ainda estudante do curso de Graduação em Dança, ano de 2008, pela Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, e atual orientadora dessa dissertação, no seu livro: “A Dança de Yemanjá Ogunté: sob a Perspectiva Estética do Corpo” foi a minha fonte

inspiradora, tanto na elaboração das frases coreográficas, o que ela denomina de *corporalidades* (2008, p. 81) e, principalmente, quando assegura a presença forte desse mito, religioso na Bahia, a Yemanjá: “Mas, a sua força emergiu a partir da população baiana, como uma forma de idolatria, e é onipresente na cultura brasileira. Indiscutivelmente, o poder de Yemanjá é parte integrante dos rituais religiosos e da vida cultural da Bahia.” (Id, p.27), o que se tornou o objeto de estudo em questão, o Entremeio da Sereia, atrativamente para a criação por ter essas características regionais, brasileiras e universais.

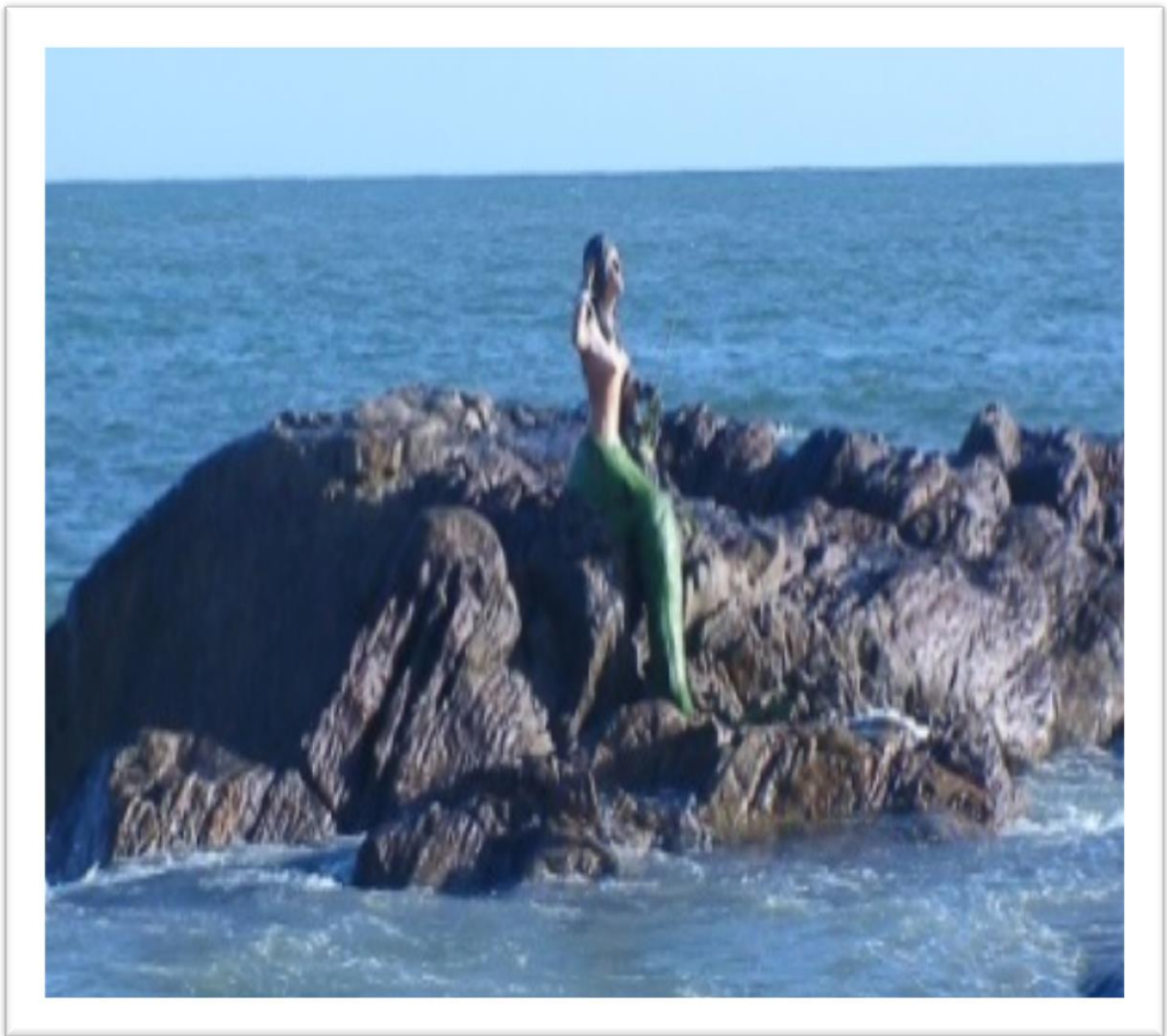


Figura 26 A sereia da Itapuã – Salvador/ Bahia Foto: <http://www.panoramio.com/photo>

No final da coreografia, a Sereia é vista em cena secando-se, colocando a roupa, pois, o tecido branco que aparece em cena, está como cenário, remete a imagem de ondas no mar, para em seguida ser utilizado por mim num gestual de secar-se como uma toalha e vestindo a roupa. O figurino agora desfigura a imagem. A imagem agora é um corpo envolto

no tecido. Estou com o corpo inclinado para frente e a cabeça pendurada, o vestido preto, que compõe o cabelo cai para a frente do rosto. A música compõe a dramaturgia, em movimentos lentos, eu caminho até a frente do palco com a coluna flexionada para frente e aos poucos vou colocando minha coluna ereta, nesse momento efetua-se a imagem pretendida, a Sereia como o orixá Yemanjá, é o encerramento desta curta representação dramática.



Figura 27A Sereia. Casa Xis. Ano. 2015. Foto. Telma Gualberto

Após dirigir-me para a frente do palco, como se fosse alcançar a platéia, retorno para o lado esquerdo no fundo do palco, arrastando o tecido como uma grande cauda. Em seguida pego o meu manto e cubro-me, como se eu estivesse dando um mergulho em águas profundas. Embaixo do mesmo tecido estão duas radiografias, as botas de militar e a máscara do diabo/palhaço, visto-me com estes adereços. Nesse momento ocorre a transição para a próxima figura, o Entremeio do Fúria.



Figura 28 A Sereia. Casa Xis. Ano: 2015. Foto: Telma Gualberto

3.5 - O FÚRIA

O Fúria é um Entremeio que surgiu a partir da descoberta desse personagem impar descrito como um diabo-palhaço. Ele se apresenta como único personagem masculino presente no Pastoril. Conforme já falado anteriormente, uma das matrizes estéticas da Dança do Guerreiro é o Pastoril. O Pastoril é um dos mais difundidos Autos Alagoanos que se apresentava como cantos ou louvações diante de um presépio para comemorar o nascimento de Jesus Cristo. Enquanto folgado origina-se dos Autos antigos portugueses mantendo a estrutura dos Noéis de Provença (França) são constituídos por jornadas soltas, canções e danças em diversos estilos.



Figura 29 O Fúria. Casa Xis. Ano. 2015. Foto: Telma Gualberto

O personagem o Fúria é também encontrado como o personagem o “Velho” no Pastoril conforme cita Mário de Andrade (1982), já citado, destaca este personagem diabo-palhaço, a partir da dramaturgia de um Pastoril coletado por relato oral de uma de suas colaboradoras no município de Palmares, em Pernambuco, a qual destaca que além dos

personagens femininos: “Personagem masculino só o Fúria (diabo), que é uma espécie de palhaço da festa.” (1982. p. 357) e ainda, a título de complementação sobre o personagem, o Fúria, ele nos diz:

A colaboradora nomeou , como se viu acima, várias personagens solistas, entre os quais Libertina e Camponesa, bem como a Diana tradicional. Ora não aparece nenhum canto próprio delas, o que certamente não se dava na realidade. Por outro lado, deixou de nomear o Velho, mas deu o solo dele. Neste caso, porém, haverá provavelmente alguma confusão, pois indicou o Fúria como único personagem masculino do Pastoril. Como se verá na nota no lugar próprio o Fúria e o Velho deve ser o mesmo personagem. (ANDRADE, 1998, p.358)

Numa dessas jornadas, há o encontro do Fúria com uma pastora descrito como a Cena da Sedução:

O Fúria:

Vinde, pastora, que eu quero falar-te,

Si não tens guia, eu te posso guiar!

Dentro do meu tesouro

Eu tenho montanhas de ouro

Tenho tudo o que abisma,

Será sempre minha oh rainha?

Camponesa:

Eu não quero a tua riqueza

É a minha bela natureza!

Aquela estrela é quem nos guia,

Ela é a nossa luz do dia!

Dialogam:

_Vem comigo, Pastorinha!

_Não posso sair sozinha!

_Vem comigo sem demora!

_Não posso sair agora!

_Vem nos campos a brincar!

_Deixai Eulina acordar!

_Tu sois (sic) sempre minha pastorinha!

_Eu sou do campo eu sou rainha! (Idem, p.365)

Com relação às metáforas presentes neste Entremeio do Fúria, a mais importante foi a metáfora da guerra contida no Auto que: “desenvolve um tema guerreiro, como seu próprio nome indica, dentro do espírito que rege as danças dramáticas populares do tipo chamado Reisados” (BRANDÃO,1998, p.317). Também para construir este Entremeio, tomei emprestado o texto do canto X (VII), elencado por Mário de Andrade: “o Canto do Fúria”. Este texto foi incorporado ao trabalho cênico, no sentido de dar voz ao personagem, construindo assim sua dramaturgia:

De mim mesmo tenho horror,
 Bebo das Fúrias a taça,
 Meu coração se despedaça,
 Sinto raiva, mais não dor!
 Blasfemando, praguejando,
 Espumando de furor,
 Sim de furor! (bis) (Idem, p.368)

Sobre a construção de um personagem com características entre diabo-palhaço, foi possível compreender as diversas faces que o diabo⁸⁷ se apresenta, possuindo muitos significados e personificações em diversas culturas, desde a Idade Média. A figura do diabo aparece nas religiões judaico-cristãs, na literatura, nos romances, nos cordéis, tornando-se sua presença recorrente.

⁸⁷ “O desenvolvimento da figura do diabo é fruto das dualidades que permeiam o cotidiano. No século VI Zoroastro descreve um ser chamado Arimã, “Príncipe das Trevas” que lutava contra Mazda “ Príncipe da Luz”. Essa religiosidade Persa foi incorporada pelos hebreus durante o Cativo da Babilônia, dando origem a “Satan” que significa “acusador” ou “adversário”. No Velho Testamento ele aparece com autoridade divina para punir ou testar os fiéis seguidores de Javé. Por volta do século II a.C, em textos apócrifos da religião judaica são seres malignos. Nos textos do Novo Testamento, São João e São Paulo há narrativas de batalhas entre Deus e Diabo. No início do Cristianismo, o demônio possuía chifres, pele preta ou vermelha, rabo e tridente, sendo descritos assim. No século XIV na Europa surge a Ordem dos Luciferinos, a qual o escolhido por Deus era Lucifer, Anjo da Luz. Na Itália existiu a “ La Vecchia Religione” ou A Velha Religião e na missa o pão era consagrado aos porcos e aos ratos. Na Idade Moderna, na Santa Inquisição, o causador de todos os males heréticos. No Iluminismo o demônio alcança explicações científicas. No final do século XIX, a literatura romântica o colocou com capacidades de raciocinar e atuar livremente, na obra o Fausto de Goethe.”

A origem do Diabo. Disponível: [m.historiadomundo.com.br// curiosidades//a-origem-do-diabo-htm](http://m.historiadomundo.com.br//curiosidades//a-origem-do-diabo-htm) Acesso em 23 Jan. 2015.

No texto: *O Diabo e o Riso na Cultura Popular*, de Luciana Gonçalves de Carvalho⁸⁸ (2014), a autora direciona para o fato de que durante a história do riso e do cômico, a presença do personagem mítico do diabo é presença universal. Nesse sentido destaca por referências literárias ser o riso uma habilidade do diabo, e que um acompanha o outro nessa relação com a Arte. No *Fausto* de Goethe, escrito no século XIX, o protagonista faz um pacto com o diabo, este lhe revela uma de suas habilidades, “a qual escaparia ao Senhor: rir e fazer rir”. (CARVALHO, 2014, p.02). Essa associação do diabo ao riso é tão antiga quanto o Cristianismo.

Nesta relação composicional, o Fúria enquanto multirreferências no processo criativo deste Entremeio reside o fato do Fúria ser diabo e palhaço ao mesmo tempo. Neste sentido foi incorporado para a construção do personagem, o texto: *o Canto do Fúria*, a máscara de diabo e as botas de estilo militar, calçadas com meias vermelhas. Também acrescentei o sapateado que é presente na coreografia da dança do Guerreiro. Dessa forma, o diabo-palhaço dança brincando, como se estivesse indo para a luta ou estivesse lutando, sapateando dentro de uma guerra. Utilizei uma máscara diabólica e não a de um palhaço, o que favoreceu buscar incorporar o palhaço pelo viés da dança na construção da sua corporalidade buscando uma dança “bufônica”, numa caracterização do personagem que é um diabo, mas que também é palhaço. Os Mateus são uma espécie de palhaço ou bobo na Dança do Guerreiro que tiram loas e peças. Durante o dia em algumas localidades anunciam onde e quando acontecerá o folguedo e/ ou o nascimento de Jesus ou a chegada dos magos, já à noite fazem parte da brincadeira vestindo roupas alegres e pintando o rosto de preto com pó de carvão, dividem atenção com o Mestre e abrem a roda ou dança do boi. Assim como em vários estados do Nordeste por ser bobo (palhaço amedrontador), assustava as crianças e servia de ameaça para as desobedientes.

No início desta curta representação dramática o meu corpo toma a posição sentado, “posição de lótus”, surgindo debaixo do tecido que me cobriu após o Entremeio da Sereia. Em seguida vou pegando em meu corpo deixando o tecido cair e à minha frente estão dispostas duas folhas de radiografias humanas, olho para elas, uma em cada mão e declamo o canto do Fúria: “De mim mesmo tenho horror, sinto raiva mas não dor, blasfemando, praguejando, espumando de furor, sim de furor!”. Olho para duas radiografias como num espelho, estou a olhar a mim por dentro, vejo o Fúria em mim. Então eu sacudo as radiografias para provocar

⁸⁸CARVALHO. Luciana Gonçalves de. *O Diabo e o Riso na Cultura Popular*. Disponível em enfoques.ifcs.ufirj.br. Acesso em 20 Dez. 2014.

um barulho de tempestade. Após declamar, inclino-me para a frente colocando a máscara do Fúria. Repito o canto do Fúria agora com a máscara em meu rosto que proporciona emitir uma voz mais grave, a do diabo-palhaço em incorporação. Eu levanto-me de costas iniciando o meu sapateado, que a principio, lembra os sons de soldados marchando, essa marcha vai incorporando-se a música da trilha da coreografia⁸⁹, a qual, dentro do compasso musical componho os passos do Furia com o sapateado.

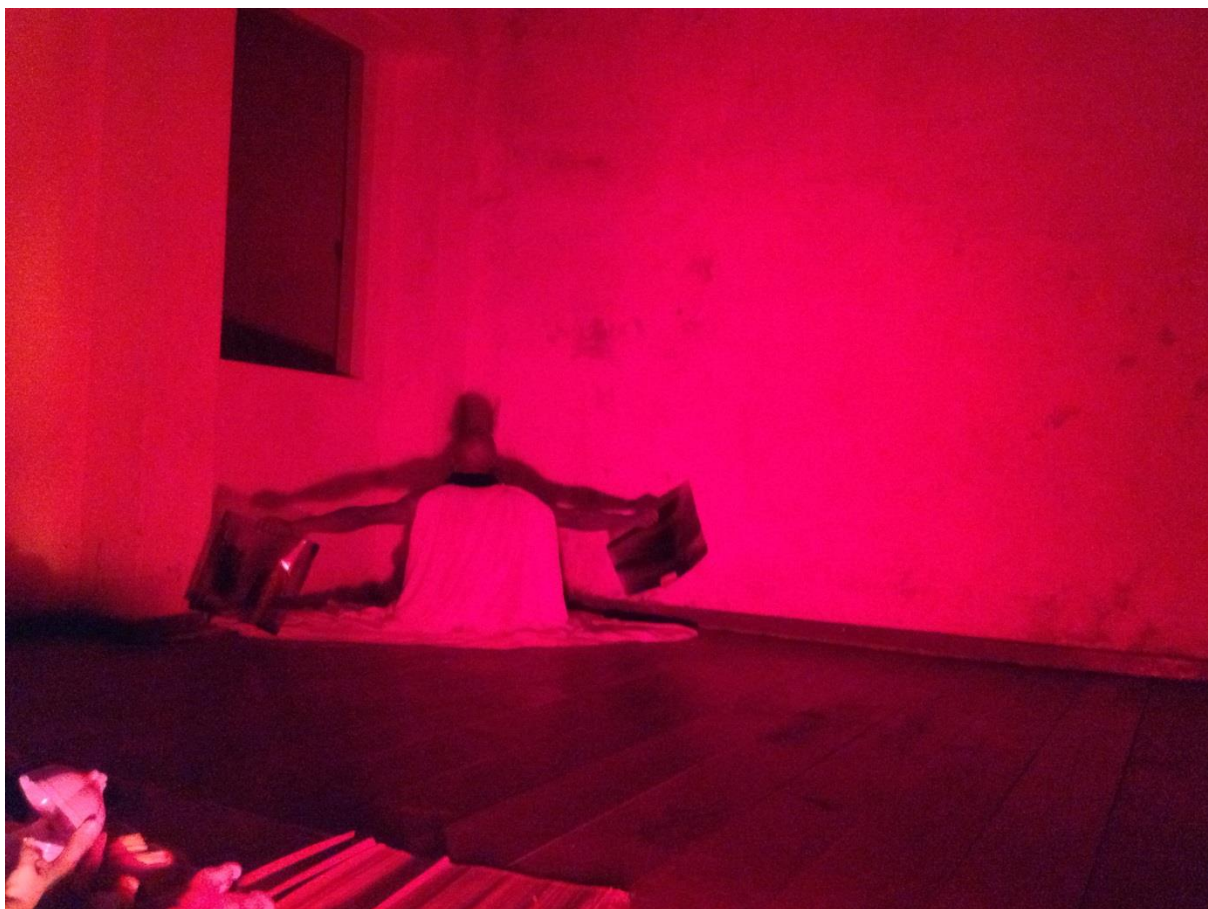


Figura 30 O canto do Furia. Casa Xis. Ano: 2015. Foto: Telma Gualberto

Os deslocamentos do corpo são feitos em linhas diagonais, sem mostrar o meu rosto por completo no início. Ao ficar de frente para a platéia, surpreendo-a com a minha face diabólico, aponto os dedos para ela, pois o dedo indicador apontado significa o lado Fúria de toda pessoa, o lado feio, o lado diabólico da natureza humana que aponta para o outro. O dedo

⁸⁹ A trilha é um mix de música eletrônica fundida com a percussão do Bumba meu boi. Música Track 04 . CD RecBeat Berimbrown Dj Revista Trip 89

está em tom de acusação ou em tom desafiador, de interpelar o outro. Apontar para a platéia com o dedo em riste num tom irônico e acusador indicam que o Fúria, o diabo-palhaço que dança é a própria platéia representada. O seu apontar de dedo quer dizer que somos todos nós esse diabo, responsável, de certa maneira, pela fúria do mundo contemporâneo, incluindo todas as suas guerras, pestes e todo tipo de desastres. Esse dedo em riste é um apontar e um sapateado zombeteiro, ao mesmo tempo pesado pelas botas de estilo militar que calço com elas e visto a metáfora da guerra.

Esta figura, o Fúria, utiliza muito a dinâmica de corpo do Guerreiro por meio de seus deslocamentos pelo espaço em linhas retas, diagonais e circulares e por meio do sapateado denominado de “tropé”, o qual, quando é executado muito rápido é chamado de “quebra na muquila”. O fato de ser o Fúria um diabo-palhaço permitiu com que na hora da execução da coreografia existisse um brincar com o personagem deixando ele mais bufão, por meio da manutenção dos quadris mais relaxados enquanto eu danço. A fúria habita nossos corações humanos, assim como o amor. O Entremeio do Fúria habita o meu ser como um diabo-palhaço, ser diabo, ser palhaço dançarino. Este Entremeio exigiu de mim treino do sapateado e ensaio na composição do personagem, estudo definido das direções para o deslocamento do corpo na relação espacial por meio da coreografia executada.

A cor vermelha invade o ambiente do palco e a mim, a cor do sangue, da luta, da guerra, do “guerreiro por natureza”, da luta pela vida, pela dança, a luta pela dança da vida e a luta pela vida ao dançar. Transpor e expor referenciais na execução do espetáculo. Após a apresentação do Fúria segue-se a encenação do próximo Entremeio: O Louco.

3.6 - O LOUCO

Na dança do Guerreiro de Alagoas o Entremeio: O Doido ficou registrado para a contemporaneidade por meio da existência dessa canção abaixo⁹⁰:

Minha Lira vem saluçando
se lastimando no mundo sozinha
minha gente pode arreará
ai vem o Doido atirando pedinha.

No processo de encenação com o Entremeio do Doido utilizamos para o título do trabalho o seu sinônimo chamando a coreografia de: O Louco. Este processo criativo teve como referencial para a criação, além do trecho musical que indica a sua presença na dança do Guerreiro, também realizamos um estudo sobre as idéias de Antonin Artaud⁹¹, principalmente, as contidas em seu livro: “O teatro e o Seu Duplo” (1981). Esta obra reúne escritos produzidos por ele desde o ano de 1932, através do seu pensamento sobre o teatro. Estas cartografias nos trazem um olhar crítico e instigador para a cultura, a sociedade, a arte e a civilização, se instaurando como textos reveladores sobre diferentes modos de se conceber o teatro e as artes cênicas, o Teatro oriental e ocidental. Este estudo com Artaud levou-nos as glossalalias⁹², linguagens de loucos, também executadas em transes religiosos e que são

⁹⁰ Disponível em <http://www.ufal.br/guerreiopornatureza>. Acesso em 23 Nov 2014.

⁹¹ Antoine Marie Joseph Artaud, conhecido como Antonin Artaud, nasceu em Marselha no ano de 1896 em Paris, França e morreu em 4 de março de 1948, foi um poeta, ator, escritor, dramaturgo e diretor de aspirações anarquistas. Ele era ligado fortemente ao surrealismo, foi expulso do movimento por ser contrário a filiação ao partido comunista.

⁹² Durante seu internamento em Rodez Artaud no ano de 1945 escreveu diversos textos em glossolalias. Lembra Claudio Willer que as suas propostas sobre teatro são hoje práticas correntes: a criação coletiva, a improvisação em cena, o primado do gestual e da expressão corporal, união palco e platéia, o happening, a performance; as correntes de pensamento da chamada contracultura são de alguma forma um legado de Artaud; também os estudos sobre a relação entre o corpo e a consciência, bem como a devoção que lhe dedicou o grupo reunido em torno da revista *Tel Quel*, tudo sinaliza para essa postura de rebelião radical que se recusa a compactuar com a violência absurda da civilização ocidental, e deu ensejo à geração beat americana bem como ao movimento hippie dos anos sessenta, seguido pelo movimento punk, pós-punk e diversos tipos de orientalismo ocidental cotidiano. Ver Antonin Artaud: Loucura e Lucidez, Tradição e Modernidade de Claudio

invenções de sons e fonemas. O "falar línguas", provocada pela expressão da fala em estados alterados de consciência por gnósticos e outras doutrinas místicas. A glossalolia aparece em autores modernos, como o próprio Artaud, que criou um repertório delas, influenciado pelos seus estudos da Kabala e da zohar⁹³. A glossolalia era a busca por uma linguagem visceral que por si só cumprisse seu papel de comunicar. Estes textos são resultados de seus estudos místicos, de sua idéia de uma linguagem nova ao teatro. Essa busca pela visceralidade em cena é exercida através de meu corpo que gera movimentos expelindo as palavras pelos órgãos um de seus textos. A glossalolia de Artaud quando é falada por mim busco soltar cada vocalização visualizando cada palavra, como o ar circulando nos órgãos internos, o que sugere uma movimentação improvisada pela maneira como as palavras são expulsadas, são ditas e "malditas" tentando enquanto exercício de ator a potencialização da cena por meio de palavra, numa tentativa de externalização do teatro enquanto "peste", capaz de contaminar o intérprete e a platéia. Com a narrativa da glossolalia o som de cada palavra foi incorporado a nós como roteiro para a composição da cena, como escrita com grande poder de vocalização e provocação de uma comunicação direta com a platéia advinda pela repetição do texto glossolálico de Artaud abaixo dizendo de diferentes maneiras na cena:

potam am cram
 katanam anankreta
 karaban kreta
 tanaman anangtera
 Konaman Kreta
 e Pustulam oretam
 taumer, daldi faldisti
 taumer oumer
 Tena tana dili

Willer. In. Textos sobre Artaud Disponível em: http://triplov.com/surreal/artaud_willer.html Acesso em 07 Jan. 2015.

⁹³ O Zohar é uma coleção de comentários sobre a Torah com o propósito de guiar aquelas pessoas que já alcançaram níveis espirituais elevados desde a raiz (ou origem) de suas respectivas almas. O Zohar compreende todos os estados espirituais que experimentam as pessoas à medida que suas respectivas almas evoluem. No final do processo, as almas alcançam aquilo que os Cabalistas chamam de "o final da correção", o mais alto nível espiritual.

kunchta dzeris
 dzama dzena di li
 fatardi tar azor
 ta uela auela a tara ila.

O teatro para Antonim Artaud deveria instigar o autor a visualizar um fazer da cena em consonância com energias espirituais do corpo, um teatro feito “peste” conforme ele declara: “É que se o Teatro é como a peste, não é apenas por atuar sobre importantes coletividades e por transformá-las do mesmo modo como faz a peste. Existe no Teatro como na peste algo de vitorioso e vingador ao mesmo tempo.” (ARTAUD, 1982, p. 39). O Entremeio do Louco foi organizado como um pensamento duplo, sensações ambíguas, oposições de movimentos provocando sentimentos opostos como um duplo, ele é feroz e manso, intempestivo e doce, cruel quando recita a sua glossolalia poética, visceral na sua voz, que gera impulso para os movimentos do corpo provocando seu deslocamento espacial como em espiral provocando torções no corpo para compor seu desenho coreográfico.



Figura 31 O Louco. Casa Xis. Ano: 2015. Foto: Telma Gualberto

O pesquisador André Silveira Lages (2004) analisando a obra de Artaud pelo viés da glossolalia relaciona a sua produção enquanto poder enlouquecido do corpo. Loucura que o torna totalmente potencializado em um corpo explosivo, na batalha contra a arte e favor dela. Para ela os retratos, desenhos e glossolalias de Artaud: (...) retornam e relançam o poder do Teatro da Crueldade o poder de fazer “dançar a anatomia humana” que é também o poder de refazer o corpo“ (LAGES, 2004, p.1). No louco, através da glossolalia chegamos a uma música do grupo Secos e Molhados⁹⁴, “A Caixinha de Música de João”, a qual é uma glossolalia cantada por Ney Mato Grosso, com a base musical de um piano. Também compõe a trilha a composição “Entremeiolouco” do videomaker, dj, Cláudio Manoel Manoel Duarte, e finalizando-a há uma composição de Walter Smetak⁹⁵ que dá dramaticidade no momento da recitação da glossolalia do Artaud. A poética se estabelece na utilização de uma máscara utilizada ao contrário na parte de trás da cabeça propondo um outro rosto, sua corporalidade habita esse dentro e fora do corpo, interno e externo, dentro e fora, duas faces numa mesma moeda “cínica desfigurada”. O que se vê é uma tentativa de transpor pela corporalidade desenhada esse sentimento de náusea e satisfação, de desespero e de calma, de um corpo visto destorcido ocasionado pela subversão na invenção de novos valores. Essa glossolalia narrada de diferentes maneiras são tentativas na dramaturgia de dizer em movimentos a repetição do nosso cotidiano nessa composição cênica do meu corpo.

O Entremeio do Louco propõe a metáfora Dança e seu duplo⁹⁶. A idéia de duplo na coreografia do Entremeio: O Louco foi pensada em duas perspectivas: sanidade e loucura, delírio e criação, a visibilidade do corpo posicionado de frente e as capacidade expressivas do

⁹⁴ “A Caixinha de Música de João” In Série Dois Momentos. Secos & Molhados. 2000.

⁹⁵Música: Espelhos In “Interregno”. Walter Smetak e Conjunto Microtons (1980). Walter Smetak Instrumentista. Compositor. Professor. Iniciou seus estudos musicais com o pai, que o ensinou a tocar "zither" (da família da cítara) e piano. Estudou violoncelo, se aperfeiçoando nos conservatórios de Zurique, Salzburgo e Viena e se diplomou, em 1934. Em 1937, veio para o Brasil, trabalhar numa orquestra de Porto Alegre. Trabalhou no Rio de Janeiro e em São Paulo, em festas e nas rádios. Acompanhou artistas como Carmem Miranda. Em 1957, convidado por H.J. Koellreuter, foi contratado pela Universidade Federal da Bahia e durante 12 anos realizou pesquisas de som e criou mais de cem instrumentos musicais com cabaças e ferro velho. Em 1972, foi homenageado por Caetano Veloso na faixa "Épico", do disco "Araçá azul", com a citação "Smetak, Smetak & Musak & Smetak & Musak & Smetak & Musak & Razão". Em 1980, lançou, com o Conjunto Microtons, o LP "Interregno". Falecido em 1984, influenciou vários artistas. Os instrumentos criados pelo músico encontram-se expostos no Centro Histórico em Salvador.

Walter Smetak. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/walter-smetak/dados-artisticos> Acesso: 02 Fev. 2015.

⁹⁶ Referência a obra de Antonin Artaud. O teatro e seu Duplo. Tradução e Posfácio de Teixeira Coelho. 1 edição. Editora: Max Limonad. São Paulo.1981.

corpo posicionado de costas, o que vem sendo muito presente em minha pesquisa sobre a expressividade do corpo visto de outras perspectivas cênicas. Um ser é visto como dual em cena, a intenção é de que a plateia veja duas pessoas, um corpo que está “dentro e fora” do corpo ao mesmo tempo. Assim, a minha máscara facial vista de frente com a minha boca distorcida pelo elástico que sustenta a máscara de diabo que fora utilizada pelo Fúria, agora pelo avesso, formando um outro rosto na parte traseira da cabeça. A saia preta que compõe o figurino aparenta uma camisa de força. Durante a coreografia as rotações e torções são executadas de modo que sugira estes desenhos de composição num ser duplo em distorções que evidenciam bipolaridades humanas.



Figura 32 O Louco. Teatro Gamboa Nova. Ano: 2014. Foto: Cláudio Manoel

Antonin Artaud no seu texto: “O Teatro e a Cultura” indica que: “todas nossas ideias sobre a vida têm de ser revistas numa época em que nada mais adere a vida” (ARTAUD, 1984, p. 17). Assim, Artaud tornou-se profético com seu olhar como cânone de encantamento para as culturas tradicionais, com sua especial atenção para o teatro de Bali, a convivência com a cultura indígena dos Tarahumaras mexicanos, o seu encontro com a magia e sua

loucura são um mergulho intenso em ideias ainda não compreendidas pelo público. Ele declarou muito sobre si na sua transmissão radiofônica: “Para acabar com o julgamento de Deus”⁹⁷, o qual o mesmo se apresenta da seguinte maneira:

Quem sou eu?
 De onde venho?
 Sou Antonin Artaud
 e basta eu dizê-lo
 como só eu o sei dizer
 e imediatamente
 verã meu corpo atual
 voar em pedaços
 e se juntar sob dez mil aspectos notórios
 um novo corpo no qual
 nunca mais poderão me esquecer.

Da cena final: Um homem num canto de uma sala cênica diz um texto em uníssono como quem fala para si mesmo. Fala para a sua bota que a segura em suas mãos ninando-a como criança, como se tivesse falando para si próprio, inclusive Artaud foi encontrado morto com um sapato na mão. Essa insanidade é declarada pelo personagem através da escolha da utilização da glossolalia narrada no final do *Entremeio do Louco* como um discurso metaforizado politizado dito numa linguagem inventada, num corpo bipolarizado por sua estética dupla. No *Entremeio o Louco*, a metáfora que se estabelece é que o louco estaria presente em todos nós, no sentido de que temos a nossa racionalidade e a nossa loucura e ambas estão sempre presentes.

Artaud na sua última obra o texto: “Van Gogh, o suicidado pela sociedade”⁹⁸, escrito em 1947, ele afirma que: “Em todo alienado existe um gênio não compreendido, cujas ideias, brilhando na sua cabeça, apavoram as pessoas, e que somente pode encontrar no delírio uma fuga às opressões que a vida lhe preparou.” (1947, p. 27). O delírio de sua criação está

⁹⁷Para acabar com o julgamento de Deus. Disponível em <http://www.psb40.org.br/bib/b75.pdf>. Acesso em 26 nov. 2014.

⁹⁸ Artaud, Antonin. Van Gogh: O suicidado pela sociedade.pdf Disponível em: http://monoskop.org/images/0/08/Artaud_Antonin_Van_Gogh_O_suicidado_pela_sociedade.pdf Acesso dia 20 Nov. 2014.

impresso em nosso delírio enquanto artista da cena contemporânea que buscamos por meio da arte uma maneira de transcender a realidade, de projetar o discurso para uma arte futura, presente nos entremeios da tradição e da contemporaneidade. Neste sentido Artaud, vem inspirando artistas por meio de seu “Teatro da Crueldade” (1984), propondo uma cena teatral onde sua linguagem seja devolvida, no sentido daquilo que é mais profundo ao teatro. Para ele, a crueldade, conforme carta à Jean Paulhan, de 14 de novembro de 1932 e posteriormente publicada em *O teatro e seu duplo* é definida como:

Uso a palavra crueldade no sentido de apetite de vida, rigor cósmico e necessidade implacável, no sentido gnóstico de turbilhão de vida que devora as trevas, no sentido dessa dor de fora de cuja necessidade inelutável a vida não consegue se manter; o bem é desejado, é o resultado de um ato, o mal é permanente (ARTAUD, 1984, p. 133)

Neste sentido Artaud contribuiu nesse processo de criação no turbilhão da vida que ele nos fala, da sensibilidade da arte com “nervos e coração”, conforme ele atesta: “No ponto de ruptura a que chegou nossa sensibilidade, está fora de dúvida que precisamos antes de mais nada, de um teatro que nos desperte: nervos e coração (idem, p.108) . Para mim, a sua “Crueldade” é necessária à linguagem da Dança, pois conforme ele enuncia: “Tudo que atua é uma crueldade. É a partir desta idéia levada às últimas consequências que o teatro deve ser renovado”. (idem, p.109). Deixar atuar com o corpo na “crueldade”, deixar a “crueldade” atuar no corpo.

4 - CONSIDERAÇÕES FINAIS: DOS CASULOS ÀS BORBOLETAS

Os aspectos que chamaram a atenção sobre esta prática espetacular, o Guerreiro Alagoano, com o enfoque nos Entremeios como dispositivos para a criação, a partir da pesquisa de campo, é o caráter de sua tradição enquanto renovação e memória, quando acessada em coletividade na contemporaneidade que está no sentido próprio de existir legitimando-se nesse tempo agora. O Guerreiro é uma prática que se mantém renovada devido às condições que lhe são dadas, ela já nasce renovada, bricolada por partes de outras brincadeiras. Os grupos de Guerreiro atuais resistem a todo tipo de dificuldades, mas existem por si só, na sua finalidade própria de ser “Guerreiro por natureza” afirmando-se como prática ancestral. Fazer a brincadeira do Guerreiro é a coisa mais importante para os brincantes e Mestres. Nesse sentido, os Mestres de Guerreiro realizam sua *autarqueia cínica*⁹⁹ e são capazes de se autofinanciar, mantém a brincadeira com seu próprio dinheiro, se autogerenciam. O Mestre André Joaquim retira duzentos reais da sua venda de peixe para manter os ensaios com o grupo de Guerreiro Mensageiro Padre Cícero, de quinze em quinze dias. Todos os Mestres, ou, quase todos, retiram dinheiro do seu próprio bolso para a compra de material, e assim, confeccionar os chapéus e os figurinos, ou então contribuem com dinheiro para o pagamento da passagem de ônibus de alguns brincantes quando precisam se deslocar para uma apresentação ou ensaio.

O fenômeno da dança do Guerreiro é tradicional porque seu enredo, figurino, letras, músicas, danças e Entremeios existem, e resistem e existem nesse *lugar de memória*, mantem-se reinventando-se enquanto fazer. O fenômeno do Guerreiro é contemporâneo porque é feito pelos grupos humanos que vivem nesse tempo, mas que ao mesmo tempo, revivem por meio

99 Autarqueia conceito Cínico que indica ser capaz de autogerenciar-se independente do Estado. Significado de Autarquia. s.f. Política. Tipo de governo em que uma pessoa ou um grupo de pessoas detém o poder completo sobre uma nação; autocracia. P.metonímia. Política. Nação, país, estado, município, localidade etc. em que esse tipo de governo é exercido. Político. Governo exercido pelos cidadãos. Brasil. Jurídico. Entidade pública cuja administração é completamente autônoma, bem como seu patrimônio e/ou suas receitas. Economia. Organização que visa à independência financeira, econômica etc. de um país em relação àqueles que o mantêm. Filosofia. De acordo com a filosofia grega, condição de satisfação intrínseca, estado em que o indivíduo se encontra plenamente satisfeito, independentemente, dos fatores externos que o rodeiam; autarcia. (Etm. do grego: autárkeia, pelo francês: autarcie ou artarchie). Dicionário Aurélio Online. Disponível em <http://www.dicio.com.br/autarquia>. Acesso.19 Abr.2015.

de suas memórias, os seus *lugares de memórias* na personificação desses figurantes em figuras. Outro ponto que destaco refere-se às matrizes estéticas e históricas que perpassam a dança do Guerreiro, que por sua vez, são informações da história e da formação étnica do povo alagoano e brasileiro são encontradas em metáforas na dança do Guerreiro. No que se refere às suas matrizes étnicas formadoras temos, como já foi dito, as matrizes indígenas, as afro-brasileiras e as europeias, onde personagens reais da história, como, Zumbi dos Palmares, os reis e rainhas africanos escravizados, a rainha Ginga Baldi, a princesa Isabel, a luta entre cristãos e mouros estão implícitos em metáforas no enredo do Guerreiro.

Cabe frisar nesse contexto de informação e formação sobre a dança do Guerreiro Alagoano que a mesma é advinda dos Reisados, assim como os Reisados são originários da brincadeira do Boi e o boi advindo dos Cordões de Bichos Amazônicos (Mário Andrade, 1986). Nesse sentido, o Guerreiro comporta uma contemporaneidade barroca assumindo partes de várias brincadeiras, as Peças, os Entremeios, as Embaixadas, os etnotextos, chamando minha atenção em particular, as curtas representações dramatizadas, figuras ou Entremeios. Em questões políticas culturais e patrimoniais, materiais e imateriais, há de se reconhecer a ausência do Estado, a falta de apoio com as práticas espetaculares como o Guerreiro que precisam de reconhecimento e legitimação da brincadeira. No entanto, deve-se reconhecer a prática da autarquia que gera uma produção artística independente da função apoiadora do Estado. Nesse sentido, a cultura popular sabe muito bem manter-se viva e produtiva, seus artistas exercem essa autarquia, como muitos criadores contemporâneos, pois, antes do fomento sempre existiu a Arte e neste caso, não é o dinheiro que os gera, talvez a falta dele.

No Guerreiro suas práticas abarcam sujeitos inventores e mantenedores de sua própria criação, autores que sabem como a prática deve ser feita fazendo-a, e na prática o seu fazer reiventa-se, reestrutura-se de acordo com o seu pensamento e a sua concepção poética (Pareyson, 1986). Neste sentido, cabe destacar a inclusão de uma rabeça acústica no lugar de uma sanfona na banda do Guerreiro Mensageiro Padre Cícero como reinvenção vinda do Mestre André Joaquim. A sanfona que era do Mestre Manoel Venancio, e, portanto, herança do Mestre André desapareceu, ficava difícil toda vez que havia ensaio procurar uma sanfona. Nesta *anaideia* (ação) reside a *parresia* (liberdade de falar e de agir), assim como reside o ensinamento cínico de Diógenes, quando por falta de moradia vai morar num barril de vinho para continuar a existir exercitando na sua própria Cínica filosofia. Nestes fazeres *Cínicos* destaco a memória viva do Mestre Benom Pinto e do Mestre André Joaquim que são os responsáveis pelos dois mais atuantes grupos de Guerreiros em Maceió: o grupo Treme Terra

de Alagoas e o grupo Mensageiro Padre Cícero. Esta pesquisa possibilitou conhecer suas histórias e seus *lugares de memórias*. Como relevância desse estudo considero mais que oportuno dar vozes aos brincantes e praticantes do Guerreiro Alagoano, sujeitos que permanecem quase invisíveis na Região Nordeste, pois muito pouco se fala nos ambientes escolarizados, nas universidades e nas academias de artes.

Esse lugar especial é destacado pela Etnocologia, pois, essas práticas espetaculares são dotadas de um *complexificado* saber (Morin, 2003). A dança do Guerreiro é pura fruição estética que educa, informa, referencia muitos campos de saberes transdisciplinares. Deve-se considerar que esta pesquisa impulsiona e destaca a história alagoana como uma cultura relevante para a formação do povo brasileiro com suas matrizes étnicas e históricas que indicam para a mestiçagem como fator relevante nessas encruzilhadas de etnias. Tornam-se encruzilhadas mestiças, encruzilhadas multirreferenciais que perpassam a tradição e a contemporaneidade e revive *lugares na memória* dos/nos seus fazeres. Parto de um princípio *multirreferencial* (Ardoino, 1982) de encenação por cada referência que o Entremeio sugere. Para Artaud (1984, p. 108): “(...) precisamos antes de mais nada de um Teatro que nos desperte: nervos e coração“, o que seria para ele devolver ao Teatro, aqui eu incluo, devolver a Dança, seus poderes específicos de ação e a sua linguagem. Para ele: “tudo que atua é uma crueldade” (Idem, p.109) e essa idéia levada ao extremo deve ser considerada necessária ao Teatro e a Dança que devem ser renovados. Neste sentido invoco uma *Dança da Crueldade*, a qual a linguagem deve ser renovada como possibilidade da expressão dinâmica no espaço multirreferencial de atuação do ator/dançarino.

As corporalidades dos diferentes temas dos solos no espetáculo, a encenação enquanto busca da linguagem da cena com a sua *bricolagem* musical, a busca pela luz ideal e real, a roupa na cena e a sala de ensaio com os objetos: as máscaras, os acessórios, o cenário, o espetáculo, o dançarino e o público são reconfiguradas em reflexões acerca dessas figurações da *memória corporal* que desembocou nas cinco Figuras encenadas das dez figurações a serem desfiguradas. Considerando a encenação como um coletivo de ações de indivíduos recai o olhar do encenador como a outra mão, o duplo, a outra face da moeda.

A iluminação ideal é a que transcenda o real e destaque as qualidades estéticas de suas linguagens. Cada Entremeio tem luz e cor própria e as cores estão relacionadas às danças brasileiras, neste caso, usamos o amarelo, o azul e o vermelho. Cores que são sobrepostas causando outras matizes, a exemplo, no Entremeio da Borboleta/Zabelê o seu início é uma luz amarela que vai para a matiz marrom e verde. A Sereia são tons de azuis diferentes, buscado neste entrecruzar de luzes. O Fúria e o Louco utiliza-se o vermelho. Os objetos da cena são:

um tecido branco no tamanho de 5 cm X 5 cm, folhas de radiografias, botas e meias, uma saia preta, uma máscara de diabo utilizada no Fúria e no Louco ela é utilizada pelo avesso. O cenário essencialmente a luz e um tecido branco no tamanho de 5 cm X 5 cm.

Os Entremeios foram encenados sequencialmente, um após o outro, num período que se estende suas apresentações e criação do ano de 2008 ao presente momento, ano de 2015. Neste trajeto incide todo material que deu “cor” e “gosto” na construção das cenas, desde a linguagem do corpo, a iluminação, composição musical, etnotextos, textos, metáforas e corporalidades. Todas essas linguagens tem um pensamento antes da sua execução, partindo do princípio que cada Entremeio tem a característica de serem encenados individualmente e/ou por combinações, num único espetáculo. Cada Entremeio coreografado tem duração, em média, cinco minutos, o que os mantêm no formato de curtas representações dramáticas, sinônimo de Entremeio na dança do Guerreiro Alagoano.

Na pesquisa de corpo do Entremeio perpassa as múltiplas informações encarnadas em mim para compô-los, fazendo o caminho de experimentação de linguagens entrecruzadas, do texto ao uso da voz, da voz ouvida com e sem máscara, no uso das encruzilhadas do corpo. Os siígnos contidos nas botas de estilo militar, dos sons quando marcham somados ao sapateado, desde a música que é também silêncio. Parti do silêncio para elaborar o primeiro Entremeio, a Borboleta. Nesse silêncio musical esteve contido uma reflexão sobre a pesquisa com o Guerreiro, sobre sua riqueza musical à sua riqueza imaterial.

As linguagens se estabelecem por *multirreferencialidades*, pela auto-gestão, na *autarqueia cínica*, na busca da liberdade no falar e agir, na *parresia*, edificada pela ação, a *ainadeia* conforme proposto pela filósofica Cínica. Tudo que surgiu durante a pesquisa é resultado de um processo, os objetos e seus significados na cena, como: as radiografias que propõe a mostrar um corpo visto por dentro. O corpo radiografado visto pelo espectador é metaforicamente sujeito o “Guerreiro por Natureza”, o brincante e o Mestre, assim como o próprio Guerreiro Alagoano visto na perspectiva *Multirreferencial do objeto*

Em questões estéticas a dança do Guerreiro Alagoano perdeu um número considerável de Peças, Partes, Entremeios e Embaixadas que estão deixando de serem encenadas, no entanto, uma característica do Guerreiro é a sua narrativa poder abrir a possibilidade de adaptação e negociação para a criatividade e a impessoalidade, ocasionando na maioria das vezes, uma obra de autoria a qual cada Mestre ou brincante constrói a sua brincadeira a partir de referenciais daquelas que eles vivenciaram. No cruzamento destes elementos provenientes destas diversas culturas há elementos míticos os quais são referenciais bastante determinantes nestas três principais matrizes estéticas constitutivas da dança do Guerreiro Alagoano: a indígena, a negra e a europeia. Mário de Andrade em suas Dramáticas (1982) quando escreveu sobre os Reisados no Brasil, já enunciava que não é novidade afirmar que o povo brasileiro formou-se e evolucionou-se das três correntes: a indígena, a negra e a europeia, e que essas três correntes étnicas, o povo celebra secularmente em suas praticas espetaculares. Uso como metáfora para esse encontro de culturas uma colcha de retalhos¹⁰⁰ multifacetada que perpassa a dança do Guerreiro de Alagoas tecida pelas suas Partes, pelas suas Figuras e costuradas pelos Entremeios e pelas Embaixadas. O significado e o sentido desta colcha está no fazer, no tecer, no brincar, na construção das escritas dos textos, para assim, chegar-se ao contexto. Neste contexto o Guerreiro contempla elementos de cada uma dessas matrizes estéticas, que por sua vez, estão representados na estética de seu figurino, chapéus, danças e canções, na multiplicação de seus personagens e no entendimento sobre o Guerreiro Alagoano enquanto expressão e exercício de uma *bricolagem*¹⁰¹ brasileira.

O professor Pedro Teixeira Vasconcelos (2001) aponta o processo de fusão de gêneros, a *bricolagem* no Guerreiro Alagoano com a inclusão de outros personagens como: o Capitão General da Chegança; a Borboleta do Pastoril; o Índio Peri que aparece no Auto dos

¹⁰⁰A metáfora da colcha de retalhos é utilizada pelos teóricos da Multirreferencialidade para descrever a bricolagem enquanto conceito multirreferencial.

¹⁰¹ “No dicionário francês “Litré”, bricole, significa “a utilização de meios imprevistos, não usuais, desvios,, agir de forma imprevista, ir por caminhos oblíquos. No texto “Multirreferencialidade e Bricolagem” o termo “bricolagem” é definido pelo professor Sérgio da Costa Borba da seguinte maneira: “ O bricolar é a arte, não importa em qual ciência,” lembra-se da bricolagem performante Hubble”, do ajuste (dos pingos nos is!), parte por parte, da situação que criamos pouco a pouco, e primeiro na “imaginação”. É a regulagem e a adequação em permanência das ações, das coisas, das ferramentas, na construção de um objeto, de uma idéia. È uma arte “clínica”, baseada na observação (a sensibilidade do observador a si e aos outros é a peça, o instrumento, chave) no trabalho artesanal” . BORBA, Sérgio da Costa. Multirreferencialidade e Bricolagem. In. Multirreferencialidade na Formação do Professor-Pesquisador “da Conformidade à Complexidade”. 1 edição. Gráfica PSE. Maceió.1997

Caboclinhos, que por sua vez, é o personagem principal no romance, o Guarani, de José de Alencar; a Lira, também das Caboclinhas; a Rainha é elemento de diversos folguedos; a Sereia é uma figura muito discutida sobre a sua origem no Guerreiro, pois os índios já sabiam da existência de Iaras, assim como o povo negro cultuava em seus ritos religiosos, assim como em diversas culturas. Quando penso na configuração da dança do Guerreiro surgindo de um Reisado, *bricolado* com o Auto dos Congos, os Caboclinhos, o Pastoril, e outras danças populares, cabe situar também, que no século XVIII, já havia registros da junção de algumas danças populares com números diferentes num mesmo cortejo. Assim, na cidade do Rio de Janeiro e na Bahia, durante a celebração do casamento de D. Maria I, em 1760, se tem registros dessa mistura na ocasião das bodas da rainha conforme nos diz Mário de Andrade.

(...) A misturada é visível. Taieiras como Quicumbres hoje desaparecidos, no século XIX foram danças dramáticas isoladas. Quanto à Dança dos Meninos índios um reinado de Congos, me parece provar que os Caiapós, Caboclinhos e demais bailados de inspiração ameríndia, ainda não tinham se destacado em danças dramáticas independentes, mas eram simples folias, imitando danças rituais indígenas. E, como Folias, esses “ranchos” se incorporavam às procissões católicas.”(ANDRADE, 1982, p. 34)

Estas matrizes manifestam-se esteticamente nas cores, nos gestos dos brincantes e no significado ornamental dos chapéus em formas de igrejas e catedrais que são feitos com brilhos, espelhos, pedras e fitas de variadas cores. Desde o seu nascimento a mistura de danças era fato nesta prática espetacular, ao ponto de existir duas modalidades de Guerreiro: o Guerreiro Tradicional e o Guerreiro Abaianado, para depois transformar-se no que é atualmente: Dança do Guerreiro Alagoano conforme nos diz Vasconcelos:

Quis misturar-se um pouco o “Baianá” quanto as jornadas. Apareceram repentistas e improvisadores que criavam peças na hora, desprezando as antigas e tradicionais. Poucos conservavam a tradição e o Reisado foi se modificando a ponto de, hoje em dia, está dividido em duas categorias: Guerreiro Tradicional e Guerreiro Abaianado. (VASCONCELOS, 2001, p. 20)

Podemos observar ainda que os diferentes fios que tecem a dramaturgia da dança do Guerreiro são estruturados com uma semelhança aos Reisados e aos Caboclinhos, diferindo pela quantidade de figurantes, pela riqueza nas vestimentas e nas músicas. No processo de misturas do Guerreiro com outras danças populares, inverteram-se os papéis de alguns figurantes dos Caboclinhos e admitiram-se outros dos Pastoris.

O Guerreiro é considerado por muitos pesquisadores (Brandão 1997, Duarte 1998, Vasconcelos, 2001) como uma ópera popular, tanto pela importância da sua narrativa dramática, quanto pelo tempo de duração. Nos idos anos de seu surgimento, entre os anos de

1927 a 1930, era apresentado na íntegra com o tempo estimado entre 03 a 07 horas, infelizmente na atualidade não se apresenta desta mesma maneira como era apresentado. Tinha a característica de ser financiado por alguns proprietários de terras ou senhores ricos da região perdendo-se com o tempo este modo de fazer. Esse financiamento era para a manutenção do grupo com o interesse exclusivo de realizar a festa no fim de ano, hoje em dia os Mestres mantém a brincadeira com seu próprio dinheiro. Percebe-se ainda que esta transformação ao longo dos tempos traduza-se por diversos modos: Como eram apresentados num meio rural, num caráter comemorativo, havia uma disposição de tempo diferente do meio urbano, onde o comportamento social estrutura-se noutra cronicidade. Somados a falta de apoio para os custos da brincadeira e as necessidades individuais muitos Mestres migraram para a capital, Maceió. Geralmente se apresentam por contrato em eventos pontuais, muitas vezes por um valor muito pequeno. Há casos de financiamento como a bolsa do projeto: Patrimônio Vivo, já citado, no entanto, demora a receber a verba. Também acabam diminuindo ou excluindo algumas das Partes que compõe o Guerreiro Alagoano, entre elas, uma das mais importantes, a Parte do Índio Peri, da Lira e das Caboclas que duravam por volta de uma hora ou mais e estão desaparecidas do repertório.

Destaco o caráter memória que perpassa essa prática espetacular que é mantida viva pelos brincantes. A professora Ildete Muzart Fonseca, em seu livro *Memória das Vozes: Cantoria, Romanceiro e Cordel* (2006), cita o historiador francês Pierre Nora, como co-fundador de um conceito que inspirou uma nova visão de memória, o de “‘lugar de memória”, sendo assim, ela contextualiza que:

A definição parece a priori muito ampla: “Um lugar de memória, em todos os sentidos da palavra, inclui desde o objeto mais material e concreto, eventualmente geograficamente situado, até o mais abstrato e intelectualmente construído”. Mas qualquer “objeto” não se torna necessariamente um lugar de memória. Para que ele assuma esta dimensão, é preciso dar-lhe vida, cor e sentido. Tal façanha pode ser conseguida colocando placas comemorativas em monumentos, celebrando festas em homenagem a batalhas ou tratado de paz, etc. (NORA apud FONSECA, 2006, p.15)

Estes fenômenos espetaculares são construídos por vozes imbuídas numa memória coletiva conforme destaca novamente Fonseca:

Essas vozes constroem uma memória que se afirma consensual, formada a partir das memórias de grupos e comunidades bem como de alguns aspectos da memória “oficial”, uma memória, portanto, movediça, às vezes disforme, desigual e desequilibrada, quase por obrigação. Uma memória coletiva que se transforma ao se transmitir de geração em geração, afirmando a preeminência de um espaço físico e de um tema, o sertão. (Idem, p. 18)

Esse caráter memorial permite que os praticantes do Guerreiro sejam vistos como produtores de cultura e que falem do lugar onde seus saberes são produzidos. Isto é, no lugar espacial de vivência e no seu corpo que organiza o espetáculo. Este corpo rememora no presente as histórias vividas e aprendidas no passado, e que se reafirmam numa espécie de jogo que transcende a realidade, mas que está no imaginário destes brincantes.

A pesquisadora Christine Douxami (2004) realizou o que ela chamou de: Estudo Fílmico e Antropológico do Guerreiro¹⁰², um documentário tendo como ponto de partida a vida de Margarida, uma dançarina de etnia mestiça, do Guerreiro Treme Terra Mundial, da cidade de Atalaia, no Estado de Alagoas. Douxami reforça a hipótese de que: “Estas manifestações são, majoritariamente, de origem ibérica, mas a mestiçagem com as culturas indígenas e africanas é real, e deve ser considerada.” (2004, p. 59). A autora cita ainda a descoberta de bibliografia sobre o teatro popular, não só no Brasil, mas, também, na África, surgindo muitos elementos cênicos comuns, como personagens mascarados presentes no Nordeste Brasileiro e na África, também no Mali, no Teatro Sogo-Bô: “(..) como demonstra a presença no Guerreiro de um pássaro, com longos dentes, fabricado de forma idêntica, no Brasil e na África, o Zabelê.” (Idem, p.59). São interessantes suas considerações sobre o Guerreiro Alagoano partindo de três perspectivas analíticas: a teatral, a coreográfica e a musical. Para ela, do ponto de vista teatral, sua trama, é relativamente complexa, possui origem no teatro ambulante (mambembe) ibérico, da Idade Média, confirmando, a princípio que a trama incorpora elementos dos Reisados que foi reinventado chegando ao Brasil, a princípio como o Boi. Espetáculo de alta imagem poética musical onde as partes revelam o imaginário da guerra e do sonho do povo alagoano. Estas informações, ou a maneira como a prática acontecia através deste enredo está muito modificada atualmente, restrita a uma apresentação de 40 a 60 minutos com muitas partes suprimidas, ficando apenas as canções, as cenas de guerra e o sapateado como ponto alto da brincadeira.

A segunda possibilidade ainda para Douxami (2004) é analisar o Guerreiro na perspectiva da sua coreografia. Este estudo sobre o corpo na dança do Guerreiro vem contribuir aos processos do corpo quando a investigação destaca a brincadeira como elemento vivo. Por este viés acontece a construção de conhecimento em dança nestes espaços das trocas de informação, sobretudo dos processos de comunicação e significação.

¹⁰² DOUXAMI. Christine. “Estudo Fílmico e Antropológico do Guerreiro: Primeiras Reflexões”. In Repertório Teatro & Dança. nº 11. Salvador. 2004. p. 59-73.

A terceira maneira de conhecer o Guerreiro é pelo seu aspecto musical. O espetáculo todo é acompanhado por uma orquestra que em sua base é composta por uma sanfona, uma caixa, triângulo e pandeiro. Atualmente o Mestre André Joaquim utiliza uma rabeca "elétrica" substituindo a sanfona. Ele acompanha a orquestra dando sinal com seu apito, como na tradição dos trovadores da Idade Média e dos repentistas do Nordeste. A melodia presente é de origem portuguesa, no entanto foi introduzido um ritmo mais próximo do Forró, ou o que eles chamam de "abaianado" mais "gingado" e dançante, assim como ritmos indígenas. A sedentarização de um Guerreiro constitui, geralmente, a sua última fase, logo antes da completa desaparecimento da companhia. Mas, cabe destacar a criatividade e a capacidade dessas pessoas diante de tanta falta de recursos financeiros conseguirem criar um mundo espetacularmente poético e artístico, inventivo e esteticamente elaborado.

Nasceu essa pesquisa do Guerreiro como um Entremeio em minha vida artística, surgindo enquanto "borboleta", mas antes era necessário ser casulo. Neste sentido esta pesquisa com o Guerreiro e seus Entremeios se fortalece neste campo acadêmico. O Guerreiro alagoano se destaca enquanto metáfora contida nesta canção da Dança do Guerreiro de Alagoas, minha inspiração para compor o primeiro Entremeio: a Borboleta.

Borboleta miudinha
que vem lá de Capela
brinco no meio dessa sala
com minhas asas amarelas"

Borboleta miudinha
que veio de Aracajú
danço no meio dessa sala
com minha asinha azul"

Eu sou uma borboleta
que vem lá de esplanada
danço no meio dessa sala
com minhas asas encarnadas

Eu sou uma borboleta
que já morou na Laginha
danço no meio dessa sala
vou batendo as asinhas

Se aretira Borboleta
Tenho que me despedir
Descanso na açucena
Borboleta vai dormir..

Considero que os resultados dessa pesquisa com os Entremeios, podem contribuir com os esforços que vêm sendo desenvolvidos pelos pesquisadores das artes cênicas para consolidar o patrimônio imaterial brasileiro, seus processos artísticos e culturais evidenciados na relação de trocas com cada segmento de nossa cultura regional/brasileira/internacional.

5 - BIBLIOGRAFIA

1. **AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo e outros Ensaio. Argos Editora da UnoChapecó. Chapecó. 2009.**
2. **AMOROSO, Daniela Maria. Levanta Mulher e corre a Roda: Dança e Estética no Samba de Roda de São Félix e Cachoeira. 2010. 237 f. Tese – Doutorado. Escola de Teatro. Universidade Federal da Bahia. Salvador. 2009.**
3. **ANDRADE, Mario. Danças Dramáticas do Brasil. 1º, 2º e 3º tomo. 1ª edição. Editora Itatiaia. Belo Horizonte. 1982.**
4. **ARTAUD Antonin. O teatro e seu Duplo. Tradução e Pós-fácio: Teixeira Coelho. 1ª edição. Editora: Max Limonad. São Paulo. 1981.**
5. **___Para acabar com o julgamento de Deus. Disponível em <http://www.psb40.org.br/bib/b75.pdf>. Acesso em 26 nov. 2014.**
6. **___Van Gogh: O suicídio pela sociedade.pdf Disponível em: http://monoskop.org/images/0/08/Artaud_Antonin_Van_Gogh_O_suicidio_pela_sociedade.pdf Acesso dia 20 Nov. 2014**
7. **AUGÉ, Marc. Não Lugares. Introdução a uma Antropologia da Supermodernidade. Tradução de Maria Lúcia Pereira. Papirus. Campinas. 1994**
8. **BAIOCCHI, Maura. Dança Veredas D’Alma. Editora Palas Athenas. São Paulo.1995.**
9. **BARBOSA, Joaquim Gonçalves. Multirreferencialidade nas Ciências da Educação. 1ª Edição. Editora da UFSCAR. São Carlos. 1998.**
10. **BARBOSA, Ana Mae. Arte - Educação no Brasil. 3ª Edição. Editora Perspectiva. Rio de Janeiro 1999.**
11. **BAKHTIN, Mikhail. A cultura popular na idade média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais. Ed. Universidade de Brasília. São Paulo- Brasília. 1996.**
12. **BARROSO, Oswald. A performance no teatro popular tradicional. In TEIXEIRA, João Gabriel L. C. & GUSMÃO, Rita, org. Performance, cultura e espetacularidade. UNB. Brasília. 2000. p.85-102.**
13. **___ Comunidade: Barbalha Estado: Ceará “Reisado: um patrimônio da Humanidade”. Disponível em <http://ifce.edu.br/miraira/Patrimonio/FolgedosBailados/Reisado/Barbalha%20-%20Reisado,%20um%20patrimonio%20da%20humanidade.pdf> Acesso em 12 jan. 2015.**
14. **BHABHA, Homi K. O Local da Cultura. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lima Reis, Gláucia Gonçalves. UFMG. Belo Horizonte. 2005.**
15. **BIÃO, Armindo. Teatro de cordel e formação para a cena: textos reunidos. P & A. Salvador. 2009.**
16. **___Etnocologia e a cena baiana: textos reunidos. P & A. Salvador: 2009.**

17. ____ (Org.). *Artes do corpo e do espetáculo: Questões de Etnocologia*. P& A. Salvador. 2007.
18. ____ (Org.). *V Colóquio Internacional de Etnocologia. Anais*. PPGAC. Salvador. Disponível em: <http://www.4shared.com/file/59051451/f1a74dd8/anais.html>. Acesso. 20 jun. 2012.
19. ____ *Estética Performática e Cotidiano*. In J.C.
20. BORBA, Sérgio da Costa. *Espaços de Formação*. 1º Edição. Editora Catavento. Maceió. 2000
21. ____ *Aspectos do Conceito de Multirreferencialidades nas Ciências e nos Espaços de formação*. Editora da Universidade Federal de São Carlos. São Carlos. 1998.
22. ____ “Multirreferencialidade e Bricolagem” *Multirreferencialidade na Formação do Professor-Pesquisador “da Conformidade à Complexidade”*. 1 edição. Gráfica PSE. Maceió. 1997.
23. BRANDÃO, Theo. *Folguedos Natalinos*. Coleção folclórica da UFAL. Universidade Federal de Alagoas. Maceió. 1972.
24. ____ *O Guerreiro*. Boletim Alagoano do Folclore. In memoriam. Théo Brandão. Comissão Alagoana de Folclore. Anos XXIII a XXXVII. Maceió/Alagoas. 1982.
25. CARVALHO, Luciana Gonçalves de. *O Diabo e o Riso na Cultura Popular*. Disponível em enfoques.ifcs.ufrj.br. Acesso em 20 Dez. 2014.
26. CAVALCANTI, Eliana. *Imagens do Íris: Ballet Iris de Alagoas*. EDUFAL. Maceió. 1999
27. COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. Perspectiva. São Paulo. 1989.
28. COULON, Alan. *Etnometodologia e Educação*, Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Ed. Vozes. Rio de Janeiro/ Petrópolis. 1995.
29. DANTAS, Carmem Lucia. *Folguedos e Danças de Nossa Gente Reisado e Guerreiro*. Coleção Alagoas Popular. Fascículo 03. Jornal A Gazeta de Alagoas. Organização Arnon de Mello. Maceió. 2014.
30. DOMENICI, Eloísa Leite. *A Pesquisa das danças populares brasileiras: por uma Epistemologia do Corpo Brincante*. Revista Treco, nº 1. SP. 2005.
31. ____ “Estados corporais como Parâmetro de Investigação do corpo que dança”. Disponível em <http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/pesquisadanca/Eloisa%20Leite%20Dom%20enici%20-%20ESTADOS%20CORPORAIS%20COMO%20PARAMETRO%20DE%20INVESTIGACAO%20DO%20CORPO%20QUE%20DANCA.pdf>. Acesso em 15 ago. 2013.
32. DOUXAMI, Christine. *Estudo Fílmico e Antropológico do Guerreiro: Primeiras Reflexões*. In *Repertório Teatro & Dança*. nº 11. Salvador. 2004. p.59-73.

33. DUARTE, Abelardo. O Folclore Negro de Alagoas. Departamento de Assuntos Culturais. Maceió. 1975.
34. DURAND, Gilbert. Multidisciplinaridades e Heurística. tradução de Roberto Sidnei. In: Multirreferencialidades nas Ciências e na Educação organizado por Joaquim Barbosa. Editora da Universidade Federal de São Carlos - UFSCAR. São Carlos. 1988. cap.5. p.85 -97.
35. FONSECA, Idelete Muzart. *Memória das Vozes: Cantoria, romanceiro & cordel*. Tradução de Márcia Pinheiro. Secretaria de Cultura e Turismo - Fundação Cultural do Estado da Bahia. Salvador-Bahia. 2006.
36. GARCIA, Amanda Veloso. Filosofia, Modernidade e Oswald de Andrade. In Revista Filosofia Ciência e Vida. Ano VII. nº 88. Novembro. 2013. P. 35-49.
37. CAZÉ, Marie-Odile Goulet ; BRANHAM, R. Bracht. (Orgs.). Tradução. Cecília Camargo Bartalotti. Os Cínicos. O Movimento Cínico na Antiguidade e o seu legado. Edições Loyola. São Paulo. 2007
38. GERALDI, Sílvia Maria. O Estado de Ser e Não Ser das Artes Performativas Contemporâneas. In. R.cient./FAP, Curitiba, v.3. Jan./dez. 2008. p. 183-197. Disponível em http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/RevistaCientifica3/18_Silvia_Geraldi.pdf Acesso em 07 fev. 2015.
39. GREINER, Cristine. O Corpo: pistas para estudos disciplinares. Editora Anablume. São Paulo. 2005.
40. ___Butô Pensamento em Evolução. Escrituras Editora. São Paulo. 1998.
41. JUNIOR. Manuel Diegues. O Banguê das Alagoas. Traços da Influencia do Sistema Econômico no Engenho. Disponível em <https://books.google.com.br/books?id=9qx1MAM8z00C&pg=PA167&lpg=PA167&dq=povos+negros+em+alagoas&source=bl&ots=kwsdg-nso2&sig=a-negros%20em%20alagoas&f=false>. Acesso. 25 jan. 2015.
42. LAPASSADE, Georges. Da Multirreferencialidade como “Bricolagem”. In Multirreferencialidades nas Ciências e na Educação. Joaquim Gonçalves Barbosa (org.). Tradução de Roberto Sidney Barbosa. EdUFSCar. São Carlos.1998
43. LAGES, André Silveira. A Voz e o Gesto nos Desenhos de Antonin Artaud. Disponível em www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/.../120 Acesso: 15 Nov. 2004.
44. LOBATO, Lúcia. Pecado Capital. Revista Digital Diálogos Possíveis. FSBA . Salvador. 2007.
45. DELEUZE. Gilles: "como criar um corpo sem órgãos"?. Bárbara Lucchesi Ramacciotti Disponível em <http://www.psicanalisebarroco.pro.br/> Acesso 19/12/2014.
46. LOUPPE. Laurence. Corpos Híbridos. In: SOTER, S. e PEREIRA, R. (Orgs.). Lições de Dança 2. UniverCidade. Rio de Janeiro. 2000.

48. **MACEDO, Roberto Sidney.** *A Etnopesquisa Crítica, Etnopesquisa –Formação.* Liber Livro Editora. Brasília. 2010.
49. **MARTINS, Leda Maria.** *Afrografias da Memória.* Perspectiva/Mazza Edições. São Paulo/Belo Horizonte. 1997.
50. **MARTINS, Suzana.** *A Dança de Yemanjá Ogunté sob a Perspectiva Estética do Corpo.* Secretaria de Cultura do Estado da Bahia. Salvador. 2008.
51. **MAFFESOLI, Michel.** *A Contemplação do Mundo.* Ed. Artes e Ofícios. Porto alegre. 1995.
52. **___** *O conhecimento Comum. Introdução à Sociologia Compreensiva.* Tradução. Aluizio R. Trinta. Editora Sulina. Porto Alegre. 2010.
53. **MORIN, Edgar.** *Representação e Complexidade.* Disponível em <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001317/131796por.pdf> . Acesso em 02 mai. 2014.
54. **NETO, Antônio Lopes.** *Viva o Azul e o Encarnado: O Pastoril de Marechal Deodoro/AL.* In *Repertório Teatro & Dança.* nº 16. Salvador. 2011 p.46-69. Disponível em <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/viewFile/5394/3891> Acesso em 15 jan. 2015
55. **VAES, Josefina Maria Medeiros.** (Org.) *Catálogo da ASFOPAL. Associação dos Folguedos de Alagoas. 25 anos Brincando Sério.* Organização. Secretaria de Estado de Cultura de alagoas. Maceió. 2010.
56. **OLIVEIRA, Erico José de.** *Gira a roda do mundo: Um olhar sobre o Cavalo Marinho.* SESC. Recife. 2006.
57. **ORTIZ, Renato.** *Românticos e Folcloristas.* Editora Olho D'água. São Paulo. 2004
58. **PAREYSON, Luigi.** *Os Problemas da Estética.* Livraria Martins Fontes Editora. São Paulo.1984
59. **PATRÍCIO, Nilson Alves.** *Cia Cínica de Teatro: Teatro e Multirreferencialidade.* Trabalho de Conclusão de Curso-TCC. Escola de Teatro. Universidade Federal de Alagoas. Maceió. 2000.
60. **PRADIER, Jean Marie.** *Etnocenologia.* In *Repertório Teatro & Dança.* nº 1. Salvador. 1998. p.9-21.
61. **___** *Etnocenologia: A Carne no Espirito.* Tradução Armindo Bião. In *Etnocenologia: Textos Selecionados.* Cristine Greiner e Armindo Bião (Orgs.) Editora Anablume. São Paulo 1998. p.24-29.
62. **RAMACCIOTTI, Bárbara Lucchesi. DELEUZE. Gilles:** "como criar um corpo sem órgãos"?. Disponível em <http://www.psicanalisebarroco.pro.br/> Acesso 19 dez. 2014.
63. **ROCHA, José Maria Tenório.** *Théo Brandão, Mestre do Folclore Alagoano.* EdUFAL. Maceió.1988.

64. RODRIGUES, Graziela. *Bailarino, Pesquisador Intérprete*. FUNARTE. Rio de Janeiro. 1997.
65. ____As Paisagens do Corpo revelam Imagens da Existência. V Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Portal ABRACE. 2003. Disponível em http://www.portalabrace.org/vreuniao/textos/pesquisadanca/Graziela_Rodrigues_-As_paisagens_do_corpo_revelam_imagens_da_existencia.pdf. Acesso. 20 abr. 2013.
66. SANTOS, Adailton Santos. O Desmascaramento categorial do Sujeito. In: *Artes do Corpo e do Espetáculo: Questões de Etnocenologia*. Armindo Bião. (Org.). P&A Editora. Salvador. 2007.p.55-76.
67. SEIXAS, Rogério Luis da Rocha. *A Parrhesia Cínica e a Verdade como Escândalo*. In. *Revista Filosofia Ciência e Vida*. Ano VII. nº 92. Março.2014.p.17-24.
68. SILVA, Cláudio Antônio Santos da. *Dança Educativa: Uma Abordagem Multirreferencial numa Perspectiva Ecológica*. Trabalho de Conclusão de Curso - TCC. Faculdade de Educação. Universidade Federal de Alagoas. Maceió. 2001.
69. VASCONCELOS, Pedro Teixeira. *Transição: Reisado X Guerreiro*. Boletim Alagoano do Folclore. Comissão Alagoana de Folclore. Século XXI n. 1. Maceió/Alagoas. 2001.
70. VERÇOSA. Élcio de Gusmão. *Cultura e Educação nas Alagoas*. 2 edição. EDUFAL. Maceió.1997.
71. VIEIRA, Jorge Albuquerque. *O Evolon e os Processos de Criação*. Programa de Pós Graduação de Comunicação e Semiótica – PUCSP/Comunicação das Artes do Corpo. São Paulo. 1995.
72. WILLER, Claudio. Antonin Artaud: Loucura e Lucidez, Tradição e Modernidade. In. *Textos sobre Artaud*. Disponível em: http://triplov.com/surreal/artaud_willer.html Acesso em 07 Jan. 2015.
73. TZU, Sun. *A Arte da Guerra*. traduzido por Caio Fernando de Abreu e Mirian Paglia. 1995. Disponível em <http://www.culturabrasil.org/zip/artedaguerra.pdf> . Acesso em 18 jan. 2014.
74. Armindo Bião. Currículo Vitae. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/4195728277442037> ; www.etnocenologia.org ; www.armindoBião.blogspot.com. Acesso em 25 mar. 2014.
75. Roberto Sidnei. Currículo Vitae. Disponível em <http://lattes.cnpq.br/4548303459275924> . Acesso em 08 Abr. 2014.
76. Sérgio Borba. Currículo Vitae. Disponível em <http://lattes.cnpq.br/8824696825693121> Acesso em 08 Abr. 2014.
77. Filme: *O Enigma de Kaspar Hauser*. Werner Herzog. 1974. Brasil.

78. Clorofila é um Videodança realizado na reserva da Mata Atlântica da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia em 2009 por Mirela Misi com Cláudio Antônio e música de Chris Heijens no ano de 2008. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=AzgSPh4yDkI>.

79. O Netvideo Entremeiolouco Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=VQI03sTq-Xk&hd=1>

80. Sobre a invasão holandesa. Disponível em <http://www.historiabrasileira.com/brasil-colonia/invasoes-holandesas-no-brasil> Acesso em 14 jan. 2014.

81. Sobre os franceses no Brasil. Disponível em <http://www.historiadorbrasil.net/brasil-colonial/invasoes-francesas.htm>. Acesso em 24 fev. 2014.

82. Calabar Traidor ou Herói? Disponível em <http://www.destinomaceio.com.br/exibe-noticia.php?id-noticia=376&id-categoria=38>. Acesso em 14 nov. 2012.

Sobre o Quilombo dos Palmares. Disponível em <http://quilombo-dos-palmares.info/>. Acesso em 13. Jan. 2014.

83. *Sobre o Jaó.* Disponível em <http://www.wikiaves.com.br/jao>. Acesso em 24 nov. /2014.

84. Trisha Brown Dance Company. Disponível em: http://bienaldedanca.com/2012_espeticulos/trisha-

85. *brown-dance-company-estados-unidos.* Acesso em 27 nov. 2014.

86. Curiosidades sobre as borboletas. Disponível em: <http://www.guiadoscuriosos.com.br/categorias/1985/1/borboleta.html>

87. Alagoas dados. Disponível em <http://biblioteca.ibge.gov.br/visuaformaclizacao/dtbs/alagoas/maceio.pdf> . Acesso em 14 nov. 2012.

88. Sítio Guerreiro por Natureza. Disponível em <http://www.overmundo.com.br/guia/guerreiro-por-natureza-2>. Acesso em 21 jan. 2015.

89. Dicionário de Nomes Próprios. Disponível em <http://www.dicionariodenomesproprios.com.br/claudio/>. Acesso em 25 jan. 2014.

90. Bandas de Pifanos. Disponível em http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=498&Itemid=181 Acesso em 31 jan. 2015.

91. Canção Encontros e Despedidas Milton Nascimento Disponível em <http://letraclub.com/milton-nascimento/encontros-e-despedidas.html>. Acesso em 25 fev. 2014.

92. Maria Duschenes. Disponível em http://www.inesbogea.com.br/biografia_MariaDuschenes.pdf. Acesso em 20 fev. 2014.
93. Carmem Paternostro. Disponível em <http://www.memorialdeartescenicas.com.br/site/acervo-memorial/danca-menu/173-carmen-paternostro-danca.html>. Acesso em 09 fev. 2014.
94. Sônia Mota. Disponível em https://www2.dti.ufv.br/danca_teatro/scripts/site/detalhesCompanhia.php?comp=18. Acesso em 24 jan. 2015.
95. Márika Gidali e Décio Otero. Disponível em <http://stagium.esfera.mobi/companhia/direcao/marika/>. Acessado em 15 jan. 2014.
96. Lia Robatto. Disponível em <http://www.producaoculturalba.net/wp-content/uploads/2013/06/LIA-ROBATTO.pdf>. Acesso em 24 jan. 2015.
97. Paula Nestorov. Disponível em http://brasilemcena.tripod.com/?/paula_nestorov.htm. Acesso em 24 jan. 2015.
98. O Côco Alagoano. Disponível em <http://asfopal.blogspot.com.br/p/dancas.html>. Acesso. 25 jan. 2015.
99. Sobre Paulo Freire. Disponível em http://www.pedagogia.com.br/biografia/paulo_freire.php. Acesso em 02 Mai. 2013.
100. Sobre Vigotslyi. Disponível em <http://www.educacional.com.br/glossariopedagogico/verbete.asp?idPubWiki=9596>. Acesso em 17 fev. 2014. Disponível em <http://www.educacional.com.br/glossariopedagogico/verbete.asp?idPubWiki=9596>. Acesso em 17/02/2014.ASFOPAL -
101. Chegança. Disponível em <http://www.topgyn.com.br/conso01/alagoas/conso01a08.php>. Acesso: 20 abr. 2013.
102. Folguedos Alagoanos. Disponível em asfopal.blogspot.com.br. Acesso em 20 dez. 2014.
103. Canção do Guerreiro. Disponível em <http://www.ufal.br/guerreiorpornatureza/partituras/maceio.gif>. Acesso em 30 mai. 2005.
104. Dados sobre Alagoas. Disponível em <http://biblioteca.ibge.gov.br/visuaformaclizacao/dtbs/alagoas/maceio.pdf>. Acesso em 14 nov. 2012.
105. Índios Brasileiros. Disponível em http://indiosbrasileros.info/mos/view/As_tribos_canibais/. Acesso em 14 jan. 2012.
106. Os Torés. Disponível em <http://asfopal.blogspot.com.br/p/dancas.html>. Acesso em 30 mai. 2005.

107. “If you couldn’t see me” coreografia da Trisha Brown Dance Company (Estados Unidos) 1994 | 10min |. Solo de Trisha Brown em colaboração com Robert Rauschenberg. Disponível em: http://bienaldedanca.com/2012_espeticulos/trisha-brown-dance-company-estados-unidos. Acesso em 27 Nov. 2014.
108. Sobre o Jáo. Disponível em: <http://www.wikiaves.com.br/jao>. Acesso em 24 Nov. 2014.
109. CABRAL, M. Cuida bem de Mim. Jornal Gazeta de Alagoas, Maceió, 11 maio.2010. Disponível em: <http://gazetaweb.globo.com/gazetadealagoas/imprimir.php?c=164575> . Acesso. 25 jan. 2015.
110. Associação de Folguedos Populares de Alagoas - 25 Anos Brincando Sério. Maceió: Gráfica do Estado/CEPAL, 2010. Disponível em <http://www.cultura.al.gov.br/politicas-e-acoes/mapeamento-cultural/cultura-popular/Mestres-dos-saberes/Mestres-de-guerreiro/manoel-venancio-de-amorim-in-memoriain> . Acesso em 19 jan. 2014.
111. Dados sobre os Folguedos Alagoanos. Disponível em asfopal.blogspot.com.br . Acesso em 20 out. 2014.
112. Dados sobre Maceió. Disponível em <http://biblioteca.ibge.gov.br/visuaformaclizacao/dtbs/alagoas/maceio.pdf> . Acesso em 14/11/2012.
113. Louvação ao Divino. Disponível em <http://www.ufal.br/guerreioropornatureza/partituras/louvadivino.gif> . Acesso em 30 mai. 2005.
114. Veiga. C. Grupos se preparam para 22º Festival de Bumba Meu Boi – Ascom FMAC edição 03/04/2014. Disponível em http://www.alagoas24horas.com.br/conteudo/?vCod=12_0516 Acesso em 07 fev. 2015.
115. Mestre Verdellino. Disponível em <http://www.cultura.al.gov.br/politicas-e-acoes/mapeamento-cultural/cultura-popular/Mestres-dos-saberes/Mestres-de-embolada/mario-rancisco-de-assis-m.-verdellino> . Acesso em 20 jan. 2015.
116. A Teoria Cognitiva da Metáfora. Disponível em http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0610586_08_cap_02.pdf PUC RIO Certificação Digital n 0610586/CA Acesso: 23 Jan. 2015.
117. origem do Diabo. Disponível em: [historiadomundo.com.br// curiosidades//a-origem-do-diabo-htm](http://historiadomundo.com.br//curiosidades//a-origem-do-diabo-htm) Acesso em 23 Jan. 2015.
118. CARVALHO, Luciana Gonçalves de. O Diabo e o Riso na Cultura Popular. Disponível em enfoques.ifcs.ufrj.br. Acesso em 20/12/2014.
119. Canções e Folguedos de Alagoas. Cópia do Programa da Rádio Educativa. Maceió.1998.

120. **O Segredo das Árvores; Eu Tava num Campo de Areia e “Rabeca e Harpa. Disco: O Segredo das Árvores. Nelson da Rabeca e dona Benedita. Ano 2008.**
121. **Track 04 . CD RecBeat Berimbrown Dj Revista Trip 89**
122. **A Caixinha de Música de João. Série Dois Momentos. Secos & Molhados. 2000.**
123. **Espelhos. Interregno. Walter Smetak e Conjunto Microtons (1980).**

6 - APENDICES

Apendice A – Entrevista 01 - Mestre André Joaquim do Guerreiro: Mensageiro Padre Cícero

_ Estou aqui com Mestre André, ele que comanda o Guerreiro Mensageiro Padre Cícero desde o ano de 2008, dirige o grupo após o falecimento do Mestre Manoel Venâncio de Amorin, seu fundador. Ele adquiriu o Guerreiro mensageiro Padre Cícero, instrumentos musicais, com exceção da sanfona e figurinos, doado pela ASFOPAL-Associação dos Folgedos de Alagoas, que por sua vez, adquiriu os equipamentos do Guerreiro Mensageiro Padre Cícero, comprado no valor de 600,00 reais das mãos da esposa do antigo Mestre, dona Gilvanete da Silva, também brincante, desde os cinco anos de idade, desfazendo-se de todo material do Guerreiro, após casar-se pela segunda vez, e tornando-se evangélica, não pretende dar continuidade a brincadeira.

A sede do Guerreiro Mensageiro Padre Cícero, atualmente está localizada, na casa da rainha da Nação do Guerreiro, no bairro do Santos Dumont, periferia de Maceió que faz parte de um complexo de bairros chamado: Tabuleiro dos Martins. Os ensaios são de quinze em quinze dias, devido aos custos, pois o Mestre André, trabalha como vendedor de peixes e retira duzentos reais a cada quinzena para custear a brincadeira, pois segundo ele, compra lanches, dá um trocado para os músicos e passagens de ônibus para alguns brincantes. Tem o compromisso de buscar a rainha do Guerreiro em sua residência para poder acompanhar os ensaios e as apresentações, precisando se deslocar para buscar dona Ló, que brinca no Guerreiro Mensageiro desde os tempos primeiros com o Mestre Venâncio. Mostra-me os chapéus feitos por ele, tantos os protótipos, quanto os prontos, delicado trabalho em forma de catedrais, palacetes, coroas, ornados com espelhos, fitas e miçangas. Ele tem começado um trabalho diferenciado dos Mestres de Guerreiro em Maceió, ensaiando e montando um Guerreiro com um grupo de crianças, diz preocupar-se com a continuidade da brincadeira.

Pergunto sobre o Guerreiro, como surge a brincadeira? Ele me responde ser oriundo dos tempos de reis e rainhas, contando a seu modo, como surgiu a brincadeira, entrelaçando dados históricos que deram origem às figuras e ao folguedo Guerreiro. Conta que na época dos reis, só havia os Reisados, mas com o descobrimento do Brasil, os índios aliaram-se à princesa Isabel que libertou os escravos e tornando-se uma protetora deles, permitindo que os índios e os negros, criassem sua brincadeira, o Guerreiro, para competir com seu pai o rei, que por sua vez, defendia os Reisados, havendo assim, uma disputa entre os dois: a princesa Isabel e o rei, assim como entre os Guerreiros e Reisados, vencendo o Guerreiro, substituto dos reisados como prêmio da contenda. Conversando um pouco mais, peço a ele pra dizer como é que começa o folguedo, onde me diz que sempre começa com a “abrição da sede”, esta “abrição da sede” tem origem nos Reisados, onde os brincantes saiam em marcha e anunciavam o nascimento de Jesus cristo, cantando de porta em porta, rezando o divino nas casas e ao chegar na sede, continuava-se a brincar. Atualmente não existe este cortejo, chamado de marcha, abre-se a sede na própria sede, não se passa mais de porta em porta. A sede é aberta por meio das marchas cantadas e Embaixadas entoadas, a exemplo: “Deus te salve casa santa/onde deus fez a morada/onde mora o cálice bento e a hóstia consagrada”. Depois vem as peças, partes dançadas, seguido dos Entremeios, curtas representações dramáticas ou figuras, também ausentes, eu diria até, desaparecidos com exceção, do Entremeio do boi, Entremeio ainda cultivado e esperado pelas pessoas, pois , da maneira como evolui espacialmente pelo salão, brinca com as pessoas, provocando situações de risos e deslocamentos das pessoas. Fala-me do posicionamento espacial das pessoas brincantes do Guerreiro nos ensaios e apresentações, onde são duas filas, dois cordões, duas rainhas que ficam ao meio, um equivalente a cada um dos cordões, a rainha da Nação e a rainha do Guerreiro, dois embaixadores, a Estrela no Norte e a Estrela do Ouro e ele, o Mestre no meio, comandando com seu apito e suas Embaixadas e os brincantes ou figuras nos cordões, mas existem outros personagens como: O Mateus, o Palhaço, a Lira, entre outros.

Sobre os Entremeios, pergunto-lhe como surge? Onde ele diz que foi surgindo a partir da vontade do Mestre de botar estas figuras no meio da brincadeira, diz que o Zabelê existe porque o Mestre viu um pássaro pousar durante o ensaio, e disse: “olha que coisa bonita, isso merece entrar aqui, daí criou um Zabelê, pássaro que é feito com corpo de armação de pano e bicos de madeira, onde o brincante se esconde dentro e atua no salão, tendo inclusive música própria: “ Zabelê aonde é que vai? / com a sua barra azul. Pergunto quais Entremeios que ele conhece? Diz, além do Zabelê, conhecer a Juana Baia, a Borboleta e a Calú e que apenas coloca o Entremeio do boi, às vezes, porque não dá tempo nas

apresentações que reduziu-se a quarenta minutos quando era apresentado em sete horas ou no mínimo três horas.

Apendice B - Entrevista com Dona Ló, Rainha do Guerreiro; D. Gilvanete: Brincante/figura/Ex-mulher do Mestre Manoel Venâncio e Mestre André Joaquim, atual condutor do Guerreiro Mensageiro Padre Cícero)

_Estou aqui, com muita honra e com prazer enorme, falando com Dona Ló, que é Rainha do Guerreiro Mensageiro Padre Cícero, desde os tempos do Mestre Manoel Venâncio, fundador do grupo Mensageiro Padre Cícero, hoje sob a batuta do grande Mestre André, e, também, com dona Gilvanete, ex-mulher do Mestre Manoel Venâncio, que brincou com ele muito tempo, foi grande companheira e guerreira junto com Venâncio. Bem, Eu quero saber de dona Ló como é brincar Guerreiro? Como é a brincadeira do Guerreiro?

- Dona Ló: Homem é tanta coisa. Risadas (coça a cabeça) Eu não sei não...

A senhora começou a brincar com quantos anos?

- Dona Ló: Ah, sim, sim, desde criança...não lembro não porque eu era criança quando comecei a dançar Geurreiro, eu tinha um irmão que era rei, minha mãe era rainha sabe, brincava nos interiô, toda vida eu brinquei Guerreiro.

E a senhora nasceu no interior, ou é daqui mesmo da capital?

- Dona Ló: Não sei não, porque minha mãe nunca falou...

Mas, lembra as cidades dos interior que a senhora brincou? Era Guerreiro mesmo ou era Reisado?

- Dona Ló: Eu brinquei muito Guerreiros, mas olha só, o nome do Mestre era ..., um era Sebastião Bento, José Balbino, Fausto.

E Dona Gilvanete começou a brincar criança

- D. Gilvanete: Sim comecei a dançar criança..

E conheceu o Mestre Venâncio como? Como foi este encontro?

- D. Gilvanete: O Mestre Venâncio eu conheci dentro do Guerreiro, eu tinha cinco anos de idade quando meu pai levou a gente pra brincar Guerreiro, e foi com o meu pai que a

gente começou a brincar sempre no mesmo Guerreiro, e foi com sete anos de idade que eu comecei a brincar mesmo, comecei a aprender melhor né.

E o seu pai era figura ou Mestre?

- D. Gilvanete: Ele era contraMestre do Guerreiro do Mestre Venâncio entendeu?

Como era o nome dele?

- D. Gilvanete: do meu pai? Era Sebastião Vicente Mendonça

Olha que interessante, então ele era ContraMestre do Guerreiro do Mestre Venâncio, então estava à frente do Guerreiro e por isso a senhora começou a brincar...

- D. Gilvanete: Foi quando eu comecei a brincar, eu, meus irmãos, sei que dentro de tudo eram sete pessoas, só da minha família...

Quem eram? Você, seu irmão, sua mãe, quem mais?

- D. Gilvanete: Não, minha mãe não brincava não, mas minha mãe tinha um grande valor dentro do Guerreiro, porque ela que fazia as roupas, o traje todinho, fazia as coroas, não era dona Ló? E depois que ela faleceu, acabou-se tudo, acabou-se mais um pouquinho.

- Dona Ló: Eu brinquei vinte e três anos no Guerreiro do Venâncio, trabalhei em coroas, não foi dona Gilvanete?

A senhora fazia as coroas todas... E como foi que a senhora chegou a ser rainha?

- Dona Ló: Bem, o Mestre Venâncio... , eu morava no clima Bom, depois eu vim para a rua da Paz que tinha esse Guerreiro do Mestre Venâncio, daí eu comecei a ir e cantei uma peça, e nessa peça, a mãe do Mestre achou bonito, - (Virgem a senhora já brincou Guerreiro? Uma peça dessa bonita) – Eu disse: já brinquei muito, desde de criança que eu brinco né, e não era só eu, era eu, minha mãe, meu irmão, _ esse era um embaixador do Guerreiro. (aponta para uma foto do seu irmão) então nós viajemos muito.

Era seu marido?

- Dona Ló: Não era meu irmão.

E como era o nome dele?

- Dona Ló: Luís Félix, mas já morreu... Daí ela chegou em casa e disse assim: _ O Guerreiro ... Tava sem rainha, né dona Gilvanete, o Guerreiro? Tinha uma rainha, mas não era muito boa não a rainha...

- D. Gilvanete: Naquele época dona Ló não tinha rainha.

- Dona Ló: Daí, ela quando chegou em casa disse assim: _ Mas Manoel !! (O que foi mãe?) _ a dona Ló, ela já brincou Guerreiro, já saiu com o Guerreiro e tava cantando uma peça muito bonita. Justamente, eu cantei, aí ela achou bonito e foi dizer a ele, aí o Guerreiro tava faltando uma rainha né, então, tinha umas, mas não era muito boa, então, ela disse a ele

e ele foi lá em casa. (_ olha vai brincar no meu Guerreiro lá você vai de rainha) então brinquei 23 anos, gostei muito, nós andava muito né, andava nos interiô, daí me chamava pra cantar nos palanques, pro mode dar depoimento, falar, e o povo dizia assi: “ Olha, uma mulé dessa, uma menina dessa, sabe dançar tanto e essas daí já acostumadas não sabem dançar, mas só que eu era acostumada também, eu ja sabia dançar.

_Sei, a senhora tinha a experiência né, porque já brincava. E a senhora disse que não tinha rainha naquela época dona Gilvanete, como assim? Não tinha rainha no Guerreiro ou no Guerreiro do Mestre Venâncio?

- D. Gilvanete: Naquele época do meu pai, era assim, uma semana vinha uma pessoa ficava ali que nem rainha, mas elas não sabiam nem cantar nem dançar direito, só veio ter rainha mesmo depois que a dona Ló começou a dançar e a finada Nô, era Lira do Guerreiro.

- Dona Ló: a música era assim: Marcha Guerreiro que tá na hora/ de rua afôra na pancada do tambor/bis / Marcha Guerreiro que tá na hora / Guerreiro eu sou leão de guerra/ O treme terra de Alagoas chegou... daí, quando ela escutou minha voz, antes eu tinha voz hoje não tenho mais.

- D. Gilvanete: Mas você ainda canta bonito né ,

- Dona Ló: Minha cantoria tá muito baixa, de primeiro eu cantava bem e brinquei com muitos Mestres, na usina Mucuri com o Mestre Sebastião Bento, nesse tempo meu irmão era vivo também brincava de reis, esse outro daí (aponta para a mesma foto do irmão) era primeiro embaixador né, mas, o tempo vai passando, não me lembro.

- E o tempo vai passando, vai acontecendo muitas coisas né, a vida da gente vai tomando outro rumos. Dona Gilvanete sempre botou figuras?

- Gilvanete: Sempre botei figura, comecei com figura no Guerreiro do Venâncio e terminei os dias como figura mesmo.

O que é que a figura faz? Qual o papel dela?

- D. Gilvanete: O papel dela é de acompanhar sempre os passos da primeira, seguir os passos da frente, sempre guiar o cordão mesmo, ajeitar quando fizer uma coisa errada, sempre é o papel da gente na hora de brincar.

D. Ló – Prestar atenção a quem dançava bem, a que não dançava, mas eu, tudo que os homens fazia eu fazia também, eu era a maior admiração, mas hoje é diferente...

E os Entremeios, me fala como são os Entremeios?

D. Ló – Os Entremeios era Joana Baia, botava assim quando tinhas as partes a lira , botava outras partes mas...eu gostei muito do Guerreiro do Mestre Venâncio.

E essa Joana Baia, a senhora lembra de alguém fazendo?

D. Ló cantando _ ô Joana Baia, Joana é /No meio da sala, faz o que quer ... isso era alto viu...

- D. Gilvanete: Sempre quem fazia era meu pai

D. Ló – Eu saí um ano de Entremeio...

Qual Entremeio? Qual era a senhora lembra?

D. Ló – Qual era, meu deus, ...

- D. Gilvanete: Não era os caboclinhos...

D. Ló – Saiu do meu sentido...mas também, oitenta e seis anos não é brincadeira não! E o povo ainda diz: “a senhora com essa idade ainda dança Guerreiro?”... E depois só deixo de dançar quando eu morrer.

Por isto que dança Guerreiro, pra ficar dançando a vida toda. E a senhora falou dona Gilvanete que era o seu pai que botava os Entremeios? Você lembra de algum assim?

D. Ló _ eu botei uma vez o Entremeio da Joana Baia eu..nera Gilvanete.

Foi mesmo? Me conta como era? Tinha uma roupa assim, o que é que ela fazia? Por que esse nome heim?

D. Ló _ Um vestido normal, ela usava um casaco, um chapéu veio na cabeça, e uma máscara.

D. Gilvanete _ E uma máscara sempre no rosto

Ela entrava e brincava com o povo é isso Fazia presepada?

D. Ló _ Ninguém nunca sabia que era eu, muitas coisas eu já esqueci, não me lembro.

E o teu pai fazia Joana Baía também dona Gilvanete?

D. Gilvanete _ Fazia Joana Baia, fazia o Caboclinho, a parte da Lira ele cantava bem.

E a parte da Lira como é? É o que?

D. Gilvanete _ A parte da Lira é uma parte normal que nem, né André? (Mestre André: “é”) _ parte normal quando todo mundo ta dançando faz uma parte, não tem a parte da Estrela do ouro? É a mesma coisa só que é mais um pouco diferente, no tom das músicas, das peças, o modelo, o jeito né.

Mestre André que ouve a conversa , interfere: _ A Lira vem o que...vem o índio Peri, é um a parte comprida , tem que matar a Lira, tem que suspender ela, tem que acordar ela, depois entra o Mateus, o palhaço, é uma parte muito comprida, nos dias de hoje não, é só a parte da Estrela de Ouro e a pessoa ter que cantar o personagem da Estrela de Ouro, cantar a peça e depois o combate, aquela: (cantando) ô estrelinha de ouro/ minha estrelinha de ouro/

quem cuidô dela sou eu/ nois viemos visitar/ o nosso minino deus. Quando ela vai se arretirando. E a Lira não, a Lira é uma parte muito comprida.

O Guerreiro é muito rico né? È muita coisa que acontece no Guerreiro, eu estava falando com o Mestre André e ele disse que começa sempre com a abrição da sede.

D. Gilvanete _ Mas só que hoje em dia a metade do povo não quer mais brincar, a metade só vai mais o que? Procurar outras coisas, o resto agora só vai pra igreja, mas antigamente o Guerreiro era a coisa mais linda do mundo, porque dentro tudo, o Guerreiro são sessenta e poucas pessoas, o Guerreiro do Venâncio já teve mais de sessenta e cinco pessoas.

Olha que legal! E quantas horas assim durava?

D. Gilvanete _ As vezes a gente brincava três horas, quatro horas, até...

Começava de noite e ia até a madrugada?

D. Gilvanete _ Era, às vezes a gente chegava em casa após duas horas da manhã

E como é a sequencia assim, começa com a Abrição da Sede...

D. Gilvanete _ Começa com a Abrição, né , normal, depois a Marcha de Rua, era uma coisa muito linda.

Sei, mas a senhora poderia me falar a sequencia? Começa com a Abrição da Sede, a Marcha de Rua, depois vem o que mais?

Dona Lô canta a Marcha de Rua citada acima: Marcha Guerreiro que tá na hora/ de rua afora na pancada do tambor/bis / Marcha Guerreiro que tá na hora /Guerreiro eu sou Leão de Guerra/ O treme terra de Alagoas chegou .

Mestre André_ Esta aí e marcha de rua, depois vai chegar nas portas como era antigamente né, a marcha de rua ia correndo pras portas né, a sequencia é essa: passar nas portas do povo, daí as pessoas que gostavam iam pra porta da sede, mas hoje não é mais assim. Não se usa mais, aí quando chega na porta (cantando) : ô de casa de, ô de fora, menina vai vê quem era/ é um cravo com uma rosa, com açucena no pé _ Aí aumenta, o cabra ta do lado de dentro, aí no momento o Mateus diz: “ Ai meu deus!, abre a porta minha gente, ô seu Mestre que é que a gente faz? (_ Reza uma oração) , e rezam aquela oração e a porta “pôu” se abre, aí o cabra começa: _ Boa Noite , cantando: “Boa noite gente eu cheguei agora”, aí começa por aí, quando termina aí vamos abrir a sede, já ta dentro de casa né, vamos abrir a sede pra poder rezar o divino, aí quando reza e termina o divino começa todas peças, aí vai começar quatro peças ou seis peças e vem os Entremeios, era assim, aí depois do Entremeio aí começava a parte da Estrela de Ouro, aí botava outro Entremeio que era a Calú, quando terminava a Calú aí entrava o outro, a parte da Lira, mas hoje em dia ninguém faz isso mais não, acabou-se.

Dona Gilvanete_ Hoje em dia só brinca até as nove horas , pronto acabou-se.

Mestre André _ Só duas horas era a parte da Lira

Dona Gilvanete_ Era mais de duas horas...

Mestre André _ Porque vinha mais, era o índio Peri, tinha a parte do índio Peri com a Lira, depois vinha a morte da Lira, depois da morte da Lira vinha o Mateus pro modo de dar um assopro pra Lira se acordar, quando terminava fazia a respiração e depois entrava o vassalo e prendia o índio, quando prendia o índio a Lira levantava e ia defender pra soltar o índio, é muita coisa rapaz...

Dona Ló_ E cantava assim (cantando): Seu vassalo antes deu morrer/ eu vou lhe pedir um favor a você/bis/ eu só peço por nossa senhora / no reino da glória não deixa eu morrer. Aí ela: (cantando) E vala-minha rainha/ bis/nesta missão que termina/ aqui dentro desta aldeia/Será minha sepultura. Agora esse fim eu já mês esqueci, é muita coisa.

Mestre André _ A parte da Lira Dona Gilvanete, Cláudio e dona Ló é só aqueles pessoal antigo. Todo Guerreiro começava oito horas e ia até as duas da manhã, mas agora é uma hora a pulso, só que entra é o boi, porque o boi é da festa, quando termina o boi aí o Mestre chama o boi pra cumprimentar o pessoal do Guerreiro, depois o pessoal do sereno que tá olhando, depois faz a partida e vai se embora, pronto, depois entra só peça porque não dá tempo. O povo diz: “já tá na hora, vai entrar fulana, vai entrar baiana, vai entrar não sei o quê”, tem que correr o Guerreiro.

Entendi tem que sair rapidinho e acabou-se a apresentação, é incrível, é uma pena né...

Mestre André _ ò, segura o trote se o Guerreiro ir sozinho pro interior deste, só tem um Guerreiro lá, dá pra gente botar estas partes quase todas, não todas porque a maioria do pessoal não querem mais não, nem querem mais Entremeio, querem ver cantar e dançar _ “ Ei canta aí menino, quero ver a cantoria do Guerreiro, quero ver as figuras responder! Tira essa parte, essa parte é feia! ”. O único negócio que eles gostam agora é o boi, aqueles mais veio, a Calú, porque a Calú faz mais graça né, quando passa a Calú se botar o Entremeio , o Messias...

Você falou que é o mesmo do Doido...

Mestre André _ sim, é o mesmo do Doido, aí lá vem o Messias, bota o Zabelê, depois do Messias, e aí depois do Zabelê é só aquele negócio né ... pá, pá,pá ... cantando as peças né, aí o pessoal: _ “Home tira isso daí, bota peça”, diz logo assim.

D. Gilvanete _ É, mas é hoje em dia, mas o Zabelê antigamente era muito bonito, meu pai bastião botava um Zebelê, menino era um...

Como era diz aí pra mim

D. Gilvanete _ Eu não me lembro mais não, só se lembro do nome só, roupa normal, vestido de mulher também, amarrava um pano na cabeça e a máscara, porque ninguém podia ver a figura de dentro né, ele é coberto, bota uma máscara, bota um chapéu, um lenço na cabeça pra ninguém ver por dentro.

Dona Ló _ Eu saí uma vês de Joana Baia, ninguém me conheceu, (risadas)

E a senhora aprontou fazia todo mundo sorrir?

D. Ló _ meu Deus eu fiquei assim olhando...pensando..quem eu já fui e quem sou.

D. Gilvanete _ Era o vestido da mãe Regina, aquele vestidão, aquele vestido de veia...

Mestre André _ E tinha o pescador também...

O pescador era outro Entremeio? Como ele era?

Mestre André _ Era um veinho

D. Gilvanete _ Mas a peça mais bonita era a do Índio e a do Vassalo...

A parte do Índio Peri? Como era?

D. Gilvanete _ Meu pai botava o joelho no chão e com a espada tá, tá, tá era muito bonito.

E quem era que fazia o índio Perí?

D. Gilvanete _ (cheia de orgulho) Meu pai, muito linda, passava horas.

Decorava Ele sabia tudo? aqueles textos todos?

D. Gilvanete _ tudo, tudo ele decorava.

Porque, parece que aqui em Maceió, só quem botava era a dona Vitória, falecida recentemente...

D. Gilvanete _ Pra dizer a verdade, quase ninguém aqui sabia... foi que o Ranilson França, chamou meu pai, deu uma ajuda a ele e gravou umas fitas.

Quer dizer que o Ranilson gravou o seu pai e ele ensinou todo mundo gravando as fitas?

D. Gilvanete _ Na verdade foram trocando as palavras, muita gente trocou as palavras, ele tinha muita fita gravada com ele. Ele gravava muito nera dona Ló?

E qual é a história do Guerreiro? É uma luta? É uma guerra né? Agora porque tem essa guerra?

D. Gilvanete _ Muita gente me perguntava, eu vou falar um pedacinho e o Mestre, se eu tiver errada, me corrija. Pelo que meu pai me dizia, que naquela época dos reis que entravam em batalha, com um e outro, assim sempre no final da batalha tinha sempre uma brincadeira pra brincar, não chamava aquele pessoal pra lutar, então, sempre procurava no

final aquele pessoal que sabia brincadeira, que dançasse e tocava, e surgiu Pastoril, Guerreiro, Baiana, e fazia aquela festa, foi quando surgiu o Guerreiro, o Côco, devido as guerras de batalhas de reis e rainhas, sempre tinha as guerras e no final quando aquele ganhava aí tinha aquela festa, aquelas brincadeiras.

A brincadeira transferia então o que estava acontecendo na realidade né, porque o Guerreiro tem reis, rainhas, índios, todos os personagens que estavam fora, Caboclo de Lira...

Dona Ló _ eu já saí também de Caboclo de Lira...

D. Gilvanete _ Daí quando eles terminavam eles mesmos : “Vamos pra porta da igreja” por isso que eles tem aquelas capelas no reino deles lá, é justamente quando a gente ia rezar o divino na porta deles lá...

E por quê tem que rezar o divino?

D. Gilvanete _ Porque tem que pedir perdão por aqueles que mataram, entendeu? Aí tem que pedir perdão, vamos pra porta da igreja e botar uma missa, daí a gente já tem isso desde a cultura dos reis e rainhas, desde aqueles tempos e a batalha das espadas na guerra é representando aqueles reis que iam em batalha conseguir lugares, como se chama André?

Disputa de terra?

D. Gilvanete _ disputa de terra, disputa de poder.

Mestre André _ Tanto no Guerreiro como no Reisado só tinha reis, daí quando eles se casavam , faziam festa e chamavam os Reisados e fazia a inauguração do casamento, era uma coisa e tal que os Reisados vinha e botavam na questão lá, sempre permaneceram Reisados, mas foi um tempo que os índios descobriram o Brasil e ficou aluno da princesa Isabel um rei, que também era rainha e ficou contra os reis porque era a favor dos negros, ela alforriou os negros, os negros eram presos pra trabalhar como burro entendeu? E daí por diante ficou aquela encrenca entre os Reisados e a rainha, então. A rainha formou dos índios, foi tempo que os índios descobriram, ela disse: vamos ganhar de meu pai e vamos fazer os Guerreiros, resultado se meu pai ganhar vai ficar os Reisados, dos reis e eu vou ficar alforriada, a princesa Isabel, e se por acaso, o Guerreiro lutar, vamos formar nosso Guerreiro, aí se o Guerreiro vencer, vais se acabar os Reisados ganhando nossa questão, aí vamos fazer a igreja, porque mataram muita gente, vamos formar a igreja e da igreja a gente vamos formar uma brincadeira do Guerreiro, do lutador, aí , naquele tempo você sabe né, pro rei tudo era espada né, aí tinha aquele rei ali e o outro rei, aí se casava com aquela rainha se lutasse com a espada, aquele que perdia morria, e aquele que ganhava era quem iria casar com a rainha; então o que aconteceu? O guerreiro lutou, e morreu gente no Guerreiro, morreu gente no Reisado e terminou o Guerreiro vencendo, aí depois que o Guerreiro venceu, a rainha Isabel libertou

todos os negros e os negro começaram a fazer o Guerreiro, aí o rei caiu, quando o rei caiu, entrou a alforraria e a rainha disse: “vai ficar só o Guerreiro”, e Guerreiro não é só a pessoa que dança, mas a pessoa que luta, que batalha, que vence e diz: “Eu vou lutar!”, porque foi assim da luta que a rainha Isabel ganhou a liberdade dos negros do pai dela, aí libertou todos os negros, pronto, aí foi tudo libertos e ficaram tudo alegre através da luta, hoje é a luta, a rainha Isabel fez o que, ela ficou sendo a rainha do Guerreiro e botou uma como rainha da nação...

Por isso que são duas rainhas?

Mestre André _ Então temos duas, uma rainha do Guerreiro e uma da Nação, a da Nação é quem responde as peças e cuida dos Figurás, e a do Guerreiro é sempre a mais velha que representa o Guerreiro é o caso de dona Ló, ela representa a Rainha do Guerreiro, por causa que ela apresenta todos os tipos e daí por diante, começou esta luta e hoje a gente tamos fazendo a minha parte principal, que é todos os ensaios eu boto uma luta de espadas, então começou por aí...Agora vocês continuem.

Fica aí um pouquinho só pra eu fazer esta pergunta que é minha curiosidade sobre as Embaixadas, que são esses textos e que vocês falam né, a declamação, adoração ao Jesus Cristo, Adoração ao Divino, me fala um pouquinho sobre...

Mestre André _ as Embaixadas né? as Embaixadas são importantes dentro do Guerreiro porque existe os Embaixador, na época tinha os embaixador do rei, então passou dos embaixador coligados com a rainha Isabel, os embaixador ficaram lá no lado da rainha Isabel, então a rainha Isabel pediu pra cada um deles que fizessem uma Embaixada em versos, aí cada um fez suas Embaixadas, aí disse nesse caso pra ficar só com vocês dois as Embaixadas vamos botar aqui pro pessoal e cada um pedia as suas Embaixadas, então cada um foi dizendo as suas Embaixadas e então por isso ficou, as Embaixadas é importante por causa dos embaixador que existia na época.

Dona Ló_ Aí eu vou dizer logo a minha: “sou a Rainha da nação que manda neste arraiá/ Mestre pra quem mandou me chamar/ Se for pra entrar em batalha/ tô pronto pra guerreá

Mestre André_ Pode entrar este guerreá/ falando comigo primeiro/ sou o Mestre deste guerreiro/ faço os vir ligeiro/para o povo apreciá.

E a sua dona Gilvanete?

D. Gilvanete_ a minha era qualquer uma, virgem meu deus: “Deus te salve casa santa, onde Deus fez a morada /onde mora o cálice bento e a hóstia consagrada.

Esta é a mais famosa né...? e as Peças, o pessoal canta e dança, como que são as Peças? Qual essa diferença: Embaixadas, Entremeios e Peças?

Dona Ló _ Bem só Mestre pra responder.

Mestre André_ Sabe não dona Ló? A diferença das Embaixadas para as Peças é porque a Rainha achou muito bonito e disse: “ Agora quero que todo mundo cante, quem vai cantar vai ser os Embaixadô” ; aí tinha um no meio que ficava fazendo o papel do Mestre aí ficou: “ agora vamos fazê o seguinte: este do meio sabe mais que os Embaixadô, então vai ficar como Mestre, ele vai ficar cantando pra mode a gente responder,” E os dois Embaixadô da frente é quem puxa o cordão e responde as peças, aí acharam que não dava certo também porque foi pouco, então vamo botar uma no meio, bota a Rainha no meio que ela que vai responder as peças, aí a Rainha , como ela não entendia disse: “ chama a Rainha da nação” , a Rainha da Nação é que responde as Peças junto com a Rainha do Guerreiro, aí o Mestre começou na Peça quer dizer, como diz aquela história na Peça dele, a mesma história que ela contou (aponta para d. Gilvanete), canta: “ Deus te salve casa santa/ Onde deus fez a morada/ onde mora o cálice bento e a hóstia consagrada”

E qual é a parte que vocês mais gostam? Pra gente finalizar e qual música toca vocês, que vocês se emocionam?

D. Gilvanete_ a parte que eu mais gosto é abertura mesmo, a marcha de Rua.

Poderia cantar pra gente?

D. Gilvanete_ Virgem..

Ajuda elas aí vocês.

D ló _ Marcha de Ru, já cantei homem aqui

È verdade já cantou sim a Marcha de Rua

Dona Ló repete a Marcha cantando: Marcha Guerreiro que tá na hora/ de rua afora na pancada do tambor/bis / Marcha Guerreiro que tá na hora / Guerreiro eu sou leão de guerra/ O treme terra de Alagoas chegou.

E a senhora, qual a parte que a senhora mais gosta?

D ló _ Quem eu?

Sim a senhora dona Ló

D ló _A guerra, é a mais bonita, agora também pra quem sabe.

Mestre André_ (para à dona Ló) A luta...comece um pouco da guerra

D ló _Eu já me esqueci, é a velhice, eu já me esqueci de muita coisa.

Mestre André_ é essa aqui (cantando): Meus figurá/ mas quando eu me lembro/no mês de dezembro/sai a campanha/ou não chore minha Rainha/ que a sina é minha de ir à Alemanha/ bis/. Essa aí, a Rainha fica chorando né,

Dona Ló (cantando); “ou haja fogo ou haja guerra/ou guerra no mar/ morreu o secretário só ficou o generá.

Que bonito gente! E o senhor Mestre André, qual a parte que o senhor mais gosta?

Mestre André_ A mais bonita e a que eu mais gosto é a da Estrela de Ouro, é uma parte que sempre boto lá, sabe.

E como é que é?

Ela é assim, (canta): é tarde o sol se escondia/toda estrela quilareava/Tá viva a Estrela de Ouro/ vamos dar viva á nossa estrela Dalva

Vamos fechar então cantando: é tarde, é esta que fecha a sede?

Mestre André _ Então vamos fechar a sede? Minha gente é o seguinte, tamos aqui uma entrevista com nosso amigo Cláudio, e é uma pessoa muito bacana, veio de Salvador/Bahia para brincar no Guerreiro Mensageiro Padre Cícero que foi do saudoso e antigo Mestre Manoel Venâncio, hoje está com André, o Mestre André, que é esta pessoa que vos fala, sou eu, então gente, agora eu vou terminar essa entrevista com nosso amigo Cláudio com o fechamento da sede (canta): Vou fechar a minha sede/ com os poder de Jeová/ é nosso poder divino/que é nosso pai celestia/bis/ Ah fecha-te sete divinas/ só abra quando eu chegar/ bis/È tarde, é tarde, é tarde/ é hora, é hora, é hora/menina eu vou embora/não posso mais demorá/ È tarde, é tarde, é tarde/ é hora, é hora, é hora/Guerreiro eu vou me embora/não posso mais voltar/ adeus meu figurá/ tirei o meu transporte/adeus e boa sorte/ até outro dia que voltar.

D. Ló _ meu deus eu fiquei assim olhando...pensando..quem eu já fui e quem sou.

Apendice D – Entrevista com Keyler Simões presidente da Associação Alagoana de Folclore

_Estou aqui com Keyler Simões presidente da Associação alagoana de Folclore desde o ano de 2010, antecedendo a professora Josefina e o professor Ranilson França, principal articulador da Liga de Folclore Alagoano. Começa falando do trabalho desenvolvido pela atual gestão da prefeitura municipal de Maceió com o projeto. (Palco nas ruas?), onde tem levado as apresentações populares para as comunidades de Maceió. Também mantém um blog na internet, com endereços dos Mestres, textos e curiosidades sobre a cultura tradicional

de Alagoas. Sobre o Guerreiro cita o trabalho do pesquisador musical Mauricio Quintela, que fez uma remontagem da parte do índio Peri com cinco artistas locais com formação acadêmica e dois Mestres de Guerreiro: dona Maria Vitória e Mestre Verdellino. Sobre o financiamento para suas atividades, diz que Associação tem manutenção da prefeitura, prédio e a ajuda de custos, mas não é o suficiente para a realização do trabalhos dos Mestres, onde conta também, com o vínculo dos Mestres, onde poucos se associam. Alguns Mestres foram contemplados com o Prêmio Cultura Viva, uma bolsa no valor de quinhentos reais por mês, mas que tem gerado dificuldade para os Mestres com os atrasos do repasse pelo Governo Federal. Diz que o Guerreiro é uma brincadeira nova, surgindo primeiro registro a partir de 1927, e, a que mais representa o povo alagoano, também confirma a origem pelos Reisados. Não há registros da brincadeira em arquivos na associação, com exceção de alguns chapéus de Guerreiro e citação em livros que tratam de brincadeiras de um maneira geral. Lastima a morte de dona Maria Vitória, umas das guardiães da parte do índio Peri, ficando com ela esse conhecimento. Também lastima o falecimento do Mestre Manoel Venâncio de Amorin, seu fundador.

Apendice E - Entrevista com Mestre Benom Pinto da Silva

Mestre de Guerreiro na cidade de Maceió, Alagoas, Região Metropolitana. Mora no Conjunto Ary Vieira, 16, Chã da Jaqueira. Nasceu na cidade de Cabo/PE, filho de José Pinto da Silva e Maria Francisca da Conceição, no dia 13 de julho de 1936. Bem novo veio morar em Alagoas, terra que adotou como sua de “coração”. Foi em Alagoas que conheceu o Guerreiro no município de Cajueiro pois era o local onde aconteciam muitas festas. Aos sete anos metia-se no meio das brincadeiras, mas só se interessava pelo guerreiro. Aos dez anos foi caboclinho no guerreiro da mestra Joana Gajuru, depois vassalo, índio Peri, embaixador. Antônio Henrique, João Inácio, Adelmo, Francisco do Jupi, entre outros, foram Mestres que muito o ensinaram.

Na década de 80 criou o afamado guerreiro “Treme-Terra de Alagoas”, no bairro da Chã de Bebedouro, com ensaios aos sábados. Segundo ele, para o guerreiro ser bonito, tem que ter mais de 35 participantes. Mas hoje é muito difícil montar um guerreiro assim, pois os jovens não se interessam mais em dançar. Por seu trabalho, conhecimento e perseverança, foi reconhecido como “Patrimônio Vivo”, através da Lei do Registro do Patrimônio Vivo do Estado de Alagoas em 2006. Diz que só para seu guerreiro no dia que Deus quiser e canta com

emoção uma das suas peças preferidas, feita depois que ficou desabrigado em consequência de fortes chuvas na capital alagoana – “deixei a mulher e foi salvar minha sanfona”.

7 - ANEXOS